



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Tese de doutorado

**O romantismo polonês na literatura brasileira:  
micro-história literária da presença romântica na poesia**

Jucelino de Sales

Brasília  
2020

**Jucelino de Sales**

**O romantismo polonês na literatura brasileira:  
micro-história literária da presença romântica na poesia**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (PÓSLIT/UnB), como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

Brasília

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

dS163r	<p>de Sales, Jucelino</p> <p>O romantismo polonês na literatura brasileira: micro história literária da presença romântica na poesia /Jucelino de Sales; orientador Henryk SIEWIERSKI. -- Brasília, 2020. 400 p.</p> <p>Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2020.</p> <p>1. Literatura comparada. 2. Romantismo polonês. 3. Romantismo brasileiro. 4. Poesia. 5. Micro-história literária. I. Henryk, SIEWIERSKI, orient. II. Título.</p>
--------	---

Jucelino de Sales

**O romantismo polonês na literatura brasileira:  
micro-história literária da presença romântica na poesia**

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (PÓSLIT/UnB), como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Henryk Siewierski

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Henryk Siewierski  
Universidade de Brasília – UnB (Presidente)

---

Profa. Dra. Natalia Inês Klidzio  
Universidade Maria Curie-Skłodowska – UMCS (membro efetivo)

---

Prof. Dr. Paweł Jerzy Hejmanowski  
Universidade de Brasília – UnB (membro efetivo)

---

Prof. Dr. Sidney Barbosa  
Universidade de Brasília – UnB (membro efetivo)

---

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto  
Universidade de Brasília – UnB (membro suplente)



*Para vovó Marcelina (in memoriam) e vovô Pelágio*

*Para mamãe (e finado papai)*

*Para Jucirene, Rafael, Adriely, Breno e Alef*

# AGRADECIMENTOS

O agradecimento é, além de solidário, o momento mais honesto de celebrar as pessoas e instituições que, de alguma maneira, contribuíram com o meu enriquecimento intelectual. Sempre gostei de agradecer. E se nessa celebração, porventura, esquecer o nome de alguma ou outra pessoa, me perdoe o equívoco, saiba que a gratidão adormece no fundo do meu peito.

Agradeço à Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal – SEE/DF – e seu órgão responsável por acompanhar as licenças de afastamento para estudo – EAPE – que ao conceder-me o afastamento remunerado e acompanhar paulatinamente o processo possibilitaram que eu me dedicasse exclusivamente à pesquisa doutoral.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Literatura – PÓSLIT – da Universidade de Brasília que, por meio do Departamento de Teoria Literária e Literaturas e de sua secretária, em todas as minhas dúvidas institucionais, bem como nas requisições de documentos, nunca abdicaram de devolver em prazo rápido soluções viáveis que sempre me deixaram a contento.

Agradeço a Nadja Kaiser, professora da graduação, posteriormente colega de profissão, e amiga entusiasta.

Agradeço a Thayza Matos, pela amizade e a generosa empatia acadêmica, sempre me auxiliando em minhas falhas idiomáticas.

Agradeço a Juliano Pirajá, por nossa relação filial de mestre e aprendiz, o brilho de suas aulas lá na graduação ainda ressoam muito em mim.

Agradeço a Emile Cardoso Andrade, professora e amiga de longa data, sua verve troante me ensinou o brio de enfrentar com postura e finesse os desafios intelectuais.

Agradeço a Lilian Monteiro de Castro, amiga ímpar e singular, de fina inteligência e surpreendentes conhecimentos históricos, literários e idiomáticos e, além de tudo, sofre do mal de Montano assim como eu; generosamente me ajudou nas traduções de trechos em línguas estrangeiras.

Agradeço ao meu amigo-irmão Joaquim Teles de Faria, o poeta Kiko di Faria, que desde minha tenra adolescência, logo depois que papai faleceu, encontrei-o na teia do destino, e de lá para cá suas opiniões, conselhos, lições e hombridade fraterna me acompanham como sinais de perseverança contra as desesperanças da vida.

Agradeço a Jhenifer Emanuely, minha doce namorada, por sua generosa paciência, o afeto e a compreensão ante o longo percurso da fase final da pesquisa, cuja natureza demandou demasiada imersão, mas que soubemos amparar com flexibilidade e imaginação.

Agradeço ao professor João Vianney Cavalcante Nuto; em suas aulas muito aprendi sobre o dialogismo e a generosidade da palavra literária.

Agradeço ao professor Pawel Jerzy Hejmanowski; sua leitura acurada no exame de qualificação me apontou vários caminhos para os desdobramentos da pesquisa, entre eles, o trabalho teórico de Czesław Miłosz com que pude avançar e aprofundar na investigação.

Agradeço à professora Natalia Klidzio, que semelhantemente como eu descende de uma linhagem polonesa; me recebeu no estágio doutoral como professor-visitante na Universidade Maria Curie-Skłodowska e me mostrou o âmago de uma Polônia que ela apreendeu nos anos de suas vivências na terra de Chopin; sua amizade é um encontro raro no jardim dos destinos.

Agradeço ao professor Sidney Barbosa, gentil-homem repleto de uma humildade invejável com que manuseia o amplo conhecimento literário de que é depositário; nossa amizade é para mim um apreço imenso e um contentamento espontâneo em razão de sua presença que se faz reconfortante desde a pesquisa do mestrado. De lá para cá as razões generosamente se fortaleceram.

Agradeço especialmente e com imenso carinho ao professor Henryk Siewierski. Sua erudição é de uma natureza tão singela que entre o crítico literário, o tradutor e o poeta que nele habita, há um cordato acúmulo de beleza. Nossos destinos se cruzaram inusitadamente na arguição da defesa de mestrado, em que estive na plateia escutando o ressoar da história mítica do meu ancestral primeiro, e de lá para cá floresceu entre a gente uma profunda amizade com saborosas tardes no Café das Letras. Mestre-amigo que acordou poeticamente a Polônia adormecida no meu peito.

*A poesia é a linguagem original da sociedade – paixão e sensibilidade – e por isso mesmo é a verdadeira linguagem de todas as revelações e revoluções.*

*[...]*

*Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens – ou se a linguagem é, em sua essência, uma operação poética que consiste em ver o mundo como uma malha de símbolos e de relações entre esses símbolos –, toda sociedade está edificada sobre um poema; se a revolução da idade moderna consiste no movimento de volta da sociedade à sua origem, ao pacto primitivo dos iguais, essa revolução se confunde com a poesia.*

*Octavio Paz – Os filhos do barro*



**RESUMO:** Essa tese propôs investigar, descrever, compreender e interpretar as ligações, ecos, discursos e impactos da presença do romantismo polonês na literatura romântica brasileira no período que compreende principalmente a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. A investigação visou evidenciar as relações de intertextualidade literária e trânsito cultural pouco conhecidos, no que tange o espírito artístico e literário que, em considerável medida, uniu, através da sensibilidade romântica, os anseios, os questionamentos e o desejo de liberdade evocado por ambas as culturas. Como objetivo, apontamos e interpretamos, numa máxima amplitude, o conjunto de símbolos e referências literárias provenientes da relação intertextual que organizou o trânsito cultural da Polônia para o Brasil, deixando marcas na literatura brasileira, e potencializou uma poética da relação entre as duas nações. A abordagem primou, por um lado, uma micro-história literária desse relacionamento e, por outro, uma análise comparada do *corpus* poético recolhido, considerando as especificidades e os modelos estruturais de cada polissistema literário em correlação que, no século das revoluções colocou as duas culturas – polonesa e brasileira – na trama da civilização. Condição que assumiu-se como um cenário relevante que, instrumentalizado pelo comparatista e crítico em literatura e associado às ferramentas conceituais dos estudos comparados literários, abriu um caminho de releitura do trânsito poético que, em sua condição de possibilidade, atuou como elo vinculante entre ambas as literaturas nacionais em questão. A hipótese desbordada foi: *ecos intertextuais que recobrem a expressão romântica na materialidade da poesia amarraram ambas as literaturas nacionais – polonesa e brasileira – numa condição histórica que, para além de suas singularidades (filosóficas, históricas, políticas e sociais), inscreveram as duas culturas num similar destino, humano e profundo, de gritos de liberdade e solidariedades compartilhadas, inspirados e traduzidos na estética romântica, destino enfrentado no trabalho do poeta.*

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia; intertextualidade; romantismo polonês; romantismo brasileiro; solidariedade.

**ABSTRACT:** This dissertation proposed to investigate, describe, understand and interpret the connections, echoes, discourses and impacts of the presence of Polish romanticism in Brazilian romantic literature in the period that mainly comprises the second half of the 19th century and the first half of the 20th century. The investigation aimed to highlight the relations of literary intertextuality and cultural transit little known, with regard to the artistic and literary spirit that, to a considerable extent, united, through romantic sensitivity, the yearnings, questions, and desire for freedom evoked by both cultures. As a goal, we aim and interpret, in a maximum amplitude, the set of symbols and literary references from the intertextual relationship that organized the cultural transit from Poland to Brazil, leaving marks in Brazilian literature, and enhanced a poetics of the relationship between the two nations. The approach gave priority, on the one hand, to a literary microhistory of this relationship and, on the other, to a comparative analysis of the collected poetic corpus, considering the specificities and structural models of each literary polysystem in correlation that, in the century of revolutions, placed the two cultures - Polish and Brazilian - in the fabric of civilization. A condition that assumed itself as a relevant scenario that, instrumentalized by the comparator and critic in literature and associated with the conceptual tools of literary comparative studies, opened a path for reinterpreting the poetic transit that, in its condition of possibility acted as a binding link between both national literature in question. The overflowing hypothesis was: *intertextual echoes that cover romantic expression in the materiality of poetry tied both national literature - Polish and Brazilian - in a historical condition that, in addition to their singularities (philosophical, historical, political, and social), inscribed the two cultures in a similar, human and profound destiny, of cries of freedom and shared solidarity, inspired and translated into romantic aesthetics, a destiny faced in the work of the poet.*

**KEYWORDS:** poetry; intertextuality; Polish romanticism; Brazilian romanticism; solidarity.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO:</b> O romantismo em trânsito, uma história de travessias.....	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1:</b> Micro-história literária da presença romântica polonesa na poesia do romantismo brasileiro .....	<b>32</b>
1.1 Micro-história dos fragmentos de uma presença literária.....	<b>33</b>
1.2 Vestígios textualizados e microelementos: as fontes disponíveis.....	<b>42</b>
1.3 O período romântico .....	<b>48</b>
1.4 A Polônia no século XIX: aspectos históricos, estéticos, culturais e emigratórios .....	<b>53</b>
1.5 O romantismo polonês .....	<b>60</b>
1.6 O Brasil no século XIX: aspectos históricos, estéticos e culturais .....	<b>65</b>
1.7 Duas literaturas românticas em presença .....	<b>75</b>
1.8 <i>Sete de setembro</i> : um clamor pela liberdade na independência entoada .....	<b>77</b>
<b>CAPÍTULO 2:</b> A Polônia na poesia romântica brasileira: texto, contexto, intertexto.....	<b>84</b>
2.1 A literatura comparada como uma poética da relação .....	<b>85</b>
2.2 Polônia: do paratexto ao texto.....	<b>89</b>
2.3 Polônia: do texto, ao contexto, ao intertexto.....	<b>91</b>
2.3.1 <i>Socorrei a Polônia</i> .....	<b>92</b>
2.3.2 <i>A Polónia</i> .....	<b>97</b>
2.3.3 <i>Á Polónia</i> .....	<b>111</b>
2.3.4 <i>O Gigante da Polónia</i> .....	<b>120</b>
2.3.5 <i>Os Voluntários da Morte</i> .....	<b>133</b>
2.3.6 <i>Surge Polónia</i> .....	<b>143</b>
2.4 A Polónia em contexto: uma relação poética da presença da solidariedade no romantismo brasileiro .....	<b>146</b>
<b>CAPÍTULO 3:</b> O trabalho da citação: Adam Mickiewicz e a Polónia em poesias de Machado de Assis e de Castro Alves .....	<b>150</b>
3.1 Adam Mickiewicz e sua poética da [fabric]ação .....	<b>152</b>

3.2 Machado de Assis, o poeta.....	162
3.2.1 Tomo III do poema <i>Versos a Corina</i> .....	163
3.2.2 <i>Polônia</i> .....	171
3.3 Castro Alves, o poeta peregrino brasileiro.....	185
3.3.1 <i>O século e Deusa incruenta</i> .....	187
3.3.2 <i>Sub tegmine fagi</i> .....	194
3.3.3 <i>A mãe do cativo</i> .....	198
3.4 A intertextualidade e a espiral literária .....	210
<b>CAPÍTULO 4:</b> A poética dos rastros: presenças pontuais da expressão romântica polonesa no Brasil de ontem e de hoje .....	212
4.1 A Polônia como tema romântico em poemas da primeira metade do século XX.....	214
4.2 Presença romântica, cultural-literária, de Chopin no Brasil .....	228
4.3 Pequena história da tradução de poemas românticos poloneses no Brasil .	256
4.4 O fundo da presença cultural e literária .....	269
<b>CONCLUSÃO:</b> A Polônia que o romantismo brasileiro imaginou.....	272
<b>REFERÊNCIAS:</b> .....	280
<b>ANEXOS:</b> O romantismo polonês no Brasil: antologia poética.....	295

# NOTA PRELIMINAR

Essa tese de doutoramento é composta por duas partes: 1) O texto da tese 2) Os Anexos relacionados à tese.

Esclareço que em relação a uma parte do corpus literário principal a respeito do qual detalha-se melhor no Capítulo 1, por se tratar de poemas recolhidos de duas obras raras e, além disso, edições antigas, em todos os trechos referentes ao corpo de citações extraído desses dois arquivos documentais, respeitou-se a grafia original dos poemas e trechos citados, não alterando quaisquer aspectos da forma gráfica da palavra concernente ao estágio histórico de sua publicação.

Decidiu-se não modificar nem a grafia da palavra em termos morfossintáticos, nem a sintaxe do poema em detrimento do estágio da língua portuguesa na modulação de sua sincronia histórica, configurada tanto na obra *A Polônia na Literatura Brasileira: uma anthologia*, publicada em 1927, quanto na obra *Páginas brasileiras sobre a Polônia*, publicada em 1942, uma vez que esse acervo documental selecionado para tratamento da evidência literária se refere a publicações de sua primeira edição.

Assim, na transcrição não atualizou-se o signo linguístico, atualização que pareceu desnecessária, considerando que não há alteração na plasticidade de sua significação, pois o que as palavras consubstanciam são marcas de um grafismo que caiu em desuso, como a forma [ph] de determinados vocábulos. Não existe uma modificação potencial na escala semântica entre esse texto primitivo e o que seria linguisticamente a sua forma atualizada.

Esclareço ainda que o montante das peças poéticas selecionadas para investigação e análise foi compilado e disposto no corpo dos anexos, com a finalidade de facilitar o trabalho de verificação e cotejamento.

# PRELÚDIO

A Polônia inicia sua história com o batismo de Mieszko I em 966, surgindo durante a regência da dinastia Piast a ideia polonesa de liberdade, compreendida na soberania da nação e no direito das unidades. A passagem do trono à dinastia dos Jaguelões ocasionou a união do território polonês com o reino da Lituânia, unificada na República das Duas Nações.

A potência foi mantida no século XVII, durante a época dos reis eletivos, mas o governo envolvido com guerras destrutivas e também as epidemias constantes causaram significativo enfraquecimento do reino e a crise da democracia da nobreza despontou no século seguinte, a partir da ascendência dos Estados vizinhos, tendo a Rússia na vanguarda.

A queda e a servidão polonesa ocorreram no reinado de Stanisław August Poniatowski e em 1772 aconteceu a primeira partilha da Polônia. A segunda teve a vez em 1793, ocorrendo no ano seguinte o Levante nacional liderado pelo já conhecido à época herói na Guerra de Independência dos Estados Unidos, o general Tadeusz Kościuszko. A engajada insurreição obteve vitórias iniciais, mas foi obrigada a recuar ante a desvantagem em relação aos exércitos russos e prussianos. Com a derrota, foi acordada a terceira e definitiva partilha, com o Estado polonês riscado do mapa da Europa por longos 123 anos. Intervalo que os poloneses empreenderam inúmeras vezes lutas em prol da sua independência.

A Polônia, sob os esforços de seus patriotas, entre os quais o comandante Józef Piłsudski, renasce em 1918, recuperando a independência no final da Primeira Grande Guerra. No entreguerras vive um período de reorganização, mas entra em combate quando sofre a invasão alemã em 1939, se opondo em armas à Hitler, resistindo à agressão transformada num conflito internacional que culminou com a derrota do Terceiro Reich.

(Informações compiladas do livro *Guia pela história da Polônia* de autorias de *Lukasz Kamiński* e *Maciej Korkuć*, 2017).

O contexto histórico dessa tese cobre principalmente o período entre o evento das partilhas e o evento da Segunda Grande Guerra, com o foco em torno da questão polonesa sobre o desaparecimento do seu Estado, examinando como os poetas brasileiros do período romântico lidaram em seus poemas com uma imagem da Polônia em diálogo com essa dimensão contextual.

# INTRODUÇÃO

## O romantismo em trânsito, uma história de travessias

Uma literatura é uma língua, mas não isolada, e sim em perpétua relação com outras línguas, outras literaturas.

[...]

A literatura do Ocidente é um tecido de relações. Esse tecido é feito das figuras que desenham, ao se enlaçar e se desenlaçar, os movimentos, as personalidades – e o acaso.

*Octavio Paz – Os filhos do barro*

...

Pobre nação! – é longo o teu martírio;  
A tua dor pede vingança e termo;  
Muito hás vertido em lágrimas e sangue;  
É propícia esta hora. O sol dos livres  
Como que surge no dourado Oriente.

    Não ama a liberdade  
Quem não chora contigo as dores tuas;  
E não pede, e não ama e não deseja  
Tua ressurreição, finada heroica!

*Machado de Assis – Polônia, 1864*

Estética do sentimento ou poética da relação, ou melhor, de relações sensíveis ou sentidas, o romantismo, no transcurso do século XIX, se efervesceu na atmosfera de um período de trânsitos e transições. O espírito revolucionário com o qual se esbraseia, advindo de um desejo de transformações, desde a mudança evocada no modelo de pensamento até as conflagrações políticas e culturais que desperta, substancia um período que se transborda com o frêmito da transição.

Condição que localiza o romantismo numa geografia transitória entre um antes e um depois. Marcado pelo paradoxo da transição, cuja natureza ambígua ao mesmo tempo em que conserva traços do passado, delega certas marcas revolucionárias para o porvir, o romantismo atravessa o século XIX sob o cálculo de uma história borrada de trânsitos. Entre os quais, os trânsitos migratórios que levam muitos de seus viventes a se expatriarem de seu chão natalício, sob as lides profundas do exílio e da diáspora com o desejo homérico de retorno, pois que se escapam de sua terra violentada pela opressão de governos invasores, assumem o risco da errância, isto é, de partirem e se lançarem numa travessia que em seu *telos*, ou melhor, em seu fim, possam escrever uma história do retorno e, sobretudo, uma história do trânsito. Trânsito cultural, numa poética da relação, uma poética da intertextualidade.

O estudo que vicejo como investigação literária visa, em alguma medida, reconstruir uma micro-história literária desse trânsito, especificamente uma poética da relação entre a expressão do romantismo polonês e a poesia romântica brasileira. Abordagem que em parte me alcança como uma continuidade da dissertação de mestrado que defendi há alguns anos atrás, intitulada: *Tessituras de memórias no interior de Goiás: a saga do polonês Antonio Rebendoleng Szervinsk [des]fiada no tear do imaginário*<sup>1</sup>.

Nesse texto, investiguei a natureza mitopoética do personagem histórico Antoni Dołęga Czerwiński, alcunhado pelos seus descendentes de *O polonês*, que segundo Jan Magalinski, seria em território goiano “o primeiro imigrante que se tem notícias mais concretas [...] de nacionalidade polonesa e pertencente ao exército napoleônico” (MAGALINSKI, 1984, p. 129). Na investigação, discutiu-se os mitos e as narrativas orais ao redor desse ancestral, fundador de uma linhagem de origem polonesa, da qual pessoalmente faço parte. Pôde-se constatar no cotejamento histórico que Antoni Dołęga Czerwiński se estabeleceu na outrora Província de Goyaz, numa microrregião atualmente conhecida como Chapada dos Veadeiros, localizada no nordeste goiano, região do Entorno do Distrito Federal.

---

<sup>1</sup>A dissertação, sob orientação do professor Sidney Barbosa, foi defendida em maio de 2014 e encontra-se disponível para consulta no seguinte link: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/16634>>.



O personagem histórico perdurou e perdura na voz oral e na memória coletiva de seus descendentes sob o antropônimo, Antonio Rebendoleng Szervinsk, variante abasileirada do nome polonês original, sob a condição de um pertencimento identitário e de uma herança cultural evocadores de uma origem que solidariza com a mítica travessia do polonês, uma história, em muitos pontos, expressivamente romântica e romantizada no repertório de lembranças de seus pertencentes.

Se a nação polonesa singrou no decorrer de vários anos o desaparecimento de seu Estado em que sobreviveu e atravessou o século do romantismo nesse espaço suspenso da impossibilidade de estatalmente existir, *O Polonês*, subvertendo essa impossibilidade, e sob a clivagem simbólica do pertencimento identitário e os riscos da ausência e do vazio geopolítico, jamais deixou morrer o seu pertencimento à sua nação. Não obstante, a Polônia transitou com ele, e *O Polonês* a refundou, transportando consigo esse sentimento de solidariedade, que à época, agrega e congrega todos os poloneses num espírito análogo de luta pela liberdade.

Assim, a análise histórica desse personagem fundador revelou que fora ele soldado do exército napoleônico que, após a queda do Imperador Napoleão Bonaparte refugiou-se no Brasil, onde tornou-se, por sua vez, oficial da Guarda do Imperador Dom Pedro. Por mérito de seus serviços, recebeu uma carta de sesmaria para desbravar os rincões longínquos do sertão da Província de Goyaz e, nesse território, em 1848, registrou suas posses, fundando a Fazenda Polônia.

O fato de que participara das guerras napoleônicas leva a crer que seu trânsito de partida ocorreu logo depois da derrota do sonho polonês de independência, sugestionado por Bonaparte em sua política de expansão, por volta de 1815. Nesse sentido, o resgate do personagem histórico para abrir as considerações iniciais dessa investigação transita como um ponto de partida em termos histórico e literário, tanto como referencial quanto como signo de uma estética com a qual o homem do século XIX se edulcorou, marcado pelo expoente da visão romântica. Conforme Jacó Guinsburg sinaliza, essa cosmovisão investida no homem romântico se deflagra

no indivíduo, fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é o herói romântico, encarnação de uma vontade antes social do que pessoal, apesar da forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões e, de outro lado, num ser de organismo coletivo dotado de corpo e alma, de alma mais do que de corpo, cujo espírito é o centro nevrálgico e alimentador de uma existência conjunta (GUINSBURG, 2011, p. 15).

Um pouco de tudo isso, o personagem histórico Antoni Dołęga Czerwiński assinala no imaginário dos seus descendentes as marcas do herói romântico. Sua imaginação, sua sensibilidade e seu gênio intuitivo atravessou sua condição histórica se conservando na memória familiar que o desenha com tais traços, alimentando uma existência conjunta advinda de um espírito agregador. Nesse viés, acredito que minha condição de descendente, isto é, pertencente a essa linhagem genealógica, abre não somente um leque investigativo, mas também um leque histórico, cultural e uma perspectiva de reflexão poética em torno do trânsito entre as literaturas românticas, polonesa e brasileira.

Condição de um trânsito – migratório, histórico, literário – que no século XIX a estética romântica engendrou como um de seus fundos na forma de seu relevo modular. Uma condição inerente ao lastro histórico da poesia, em que os poetas, ameaçados por esse fundo formular – fantasioso, imprevisível, imaginativo, sensível e intuitivo – se entregam aos grilhões da sua *poiésis* para fornecer à palavra a potência significativa do desenho poético.

Os fios dessa relação que tanto amarra meu lugar de fala contemporâneo, eivado por uma experiência pós-moderna, à história mitopoética do meu ancestral que, por sua vez, se enreda à experiência histórico-estética da nação polonesa ao longo do doloroso século XIX, acomete o traslado de suas conjugações com que a poesia atravessou e ainda atravessa os séculos de sua existência como experiência antropológica fundamental.

A condição da poesia naufraga-se na condição do seu próprio tempo de aparecimento. Essa poética (*poiésis*), essa arte da fabricação, voz imorredoura, canção que ecoa no infinito temporal e se estende ao eterno espacial vigora como uma palavra profética, uma pitonisa que conhece a chave para todos os segredos. Tanto para os segredos de nosso tempo hodierno, quanto para os segredos da tônica abalroada na concepção romântica em torno da tragédia pela liberdade.

Liberdade solapada que no palco do século XIX levou o inexistente Estado polonês, em termos de território geopolítico estatalmente registrado, a permanecer existindo através da dimensão textual, isto é, dos vestígios textualizados, no coração peregrino de seus poetas, bem como no desejo de uma memória do pertencimento à sua nação, a exemplo do polonês Antonio Rebendoleng Szervinsk. Liberdade solapada que pela condição escravocrata vivida no Brasil impulsionou a conflagração de uma escrita de denúncia por parte de uma gama de poetas brasileiros, em prol da amarga condição polonesa ao mesmo tempo em que, por essa manifestação solidária, denunciavam, pelo artifício da poesia, a dolorosa tragédia dos negros escravizados no Brasil.

O debate teórico-literário em torno do trabalho, ou melhor, da *poiésis* do poeta, propriamente do poeta romântico, toma uma posição nuclear e fundamental na política dessa tese, uma vez que a natureza singular em torno da *questão polonesa* se perlustra de uma metáfora lacunar sobre um vazio político-estatal que o ideário romântico enfrentou em sua política de luta solidária pela liberdade. Forma-força de uma condição que tanto a nação inteira quanto o poeta dessa nação peregrinou sob os estertores da servidão.

Forma-força que foi apropriada pela escritura de um punhado de poetas brasileiros, os quais tanto refletiram no texto literário sobre a desagradável condição histórica da nação polonesa, quanto, por meio do trabalho da citação, recorrendo a uma sensibilidade do gênio poético, evocaram monumentos poloneses como é o caso por meio de trechos da escrita poética do bardo romântico Adam Mickiewicz.

O percurso investigativo apoia-se numa trama delineada entrementes os aportes teóricos dos estudos literários comparados, dos estudos culturais e da historiografia literária. Uma relação de convergência entre esses campos epistemológicos, considerando suas divergências e especificidades, carrega-se de sentido no âmbito da teoria e crítica literária, no que concerne ao tipo de trabalho intelectual, por um lado, melindroso, por outro, desafiador, relativo a experiência de contato intertextual entre uma poética romântica polonesa e uma poética romântica brasileira, na medida em que essa relação infinitesimal se estabelece sob os auspícios de uma experiência do rastro.

A proposição que se acomete por intermédio dos recursos da literatura comparada é, com o apoio no método da micro-história substancializado na proposta do paradigma indiciário, investigar, descrever, compreender e interpretar as ligações, ecos, discursos e impactos da literatura polonesa na literatura brasileira na segunda metade do século XIX e no século XX, evidenciando as relações de intertextualidades pouco conhecidas, no que tange o espírito literário que, em considerável medida, une, através da sensibilidade romântica, os anseios, os questionamentos e o desejo de liberdade, evocados por ambas as culturas naquela “era das revoluções” para citar Eric Hobsbawm (2005).

Um estudo dessa natureza possui como uma de suas motivações a condição histórica de que na época referida ocorreu uma relação intertextual no que se refere às trocas culturais e literárias entre as duas culturas, no espaço literário brasileiro. Intercâmbio favorecido pela diáspora polonesa, principalmente para a França – entroncamento cultural e literário das nações do Ocidente na época romântica – de onde chegavam ao Brasil as notícias e os vestígios textualizados da expressão romântica polonesa, e também pela imigração de

poloneses para terras brasileiras, acentuando uma relação de solidariedade própria do espírito romântico.

As relações de cunho histórico e literário entre a literatura polonesa e a literatura brasileira, bem como os seus impactos resultantes são pouco conhecidas. São raros os trabalhos que articulam uma visão aproximativa de ambas as esferas e, especificamente, no âmbito dos estudos literários, a fortuna crítica que se debruça sobre a discussão ainda não recebeu estudos mais aprofundados conforme o tema merece, sendo, portanto, experiência interpretativa de rarefação dispersada.

O enfrentamento teórico-reflexivo da abordagem concerne tanto a uma micro-história literária, quanto à crítica de um discurso político e social que se revela na política da palavra poética, que no século XIX, considerando suas especificidades e seus modelos estruturais, colocaram, através do discurso literário, as duas culturas – polonesa e brasileira – na trama da civilização com interesses poéticos compartilhados.

Consideração de cunho heurístico que assume-se como um cenário relevante, pois instrumentalizado pelo crítico literário e associado às ferramentas conceituais dos estudos comparados literários e da historiografia da literatura, abre um caminho de releitura da expressão romântica na *poesia*, gênero que em ampla medida, atua como elo vinculante entre ambas as literaturas nacionais em questão.

Assim, tomamos como modo operatório a percepção de René Etiemble de que a literatura comparada é o humanismo, na medida em que absorve a confluência das relações para além do território nacional e visa como alcance o espírito e as razões que perpassam a literatura enquanto mundo (ETIEMBLE, 2011, p. 212).

Trata-se de uma diretriz que, além dos aspectos inerentes ao sistema literário, norteia o estudo da literatura a partir de um diálogo teórico posto em relação com outros campos do saber. Esse conjunto amalgamado compreende o campo literário sob o patamar da interligação, isto é, o entrelaçamento e a teia de relações que fermentam o próprio espaço literário, uma vez que o relacionamento entre textos numa espiral infinita se firmou como uma das razões da literatura no enfrentamento contemporâneo cujo tecido elementar gira em torno do movimento intertextual.

Movimento que se perde não somente no terreno labiríntico do texto literário para o texto literário, mas também como horizonte de uma intertextualidade crítica no terreno da própria teoria.

Cunhada por Julia Kristeva que se apoiou nas ideias de Mikhail Bakhtin, a noção de *intertexto* ou *intertextualidade* designa “o diálogo entre os textos” (COMPAGNON, 2010, p.

108), que por sua vez, se liga ao conceito de *dialogismo* “a relação que todo enunciado tem com outros enunciados” (COMPAGNON, 2010, p. 109).

Kristeva em estudo seminal, *Introdução a semálice*, ao tratar da poesia e de sua relação com a negatividade enuncia o horizonte intertextual do discurso poético: “cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de *intertextual*” (KRISTEVA, 1969, p. 174, grifo da autora). A designativa operacionalidade da noção advinda do entrecruzamento de múltiplos discursos alimenta a força da poeticidade amalgamada de heteróclitas camadas discursivas: “considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos” (KRISTEVA, 1969, p. 174).

Sandra Nitrini ao apontar que “a linguagem poética surge como um diálogo de textos” (1997, p. 162), historiciza a noção de intertextualidade nos seguintes termos: “a linguagem poética é a única infinidade do código. O texto literário é um duplo: escritura-leitura. O texto literário é uma rede de conexões” (NITRINI, 1997, p. 162). Nesse liame, interpretando Cláudio Guillén, diz Nitrini que “o conceito de intertexto leva em consideração a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias” (NITRINI, 1997, p. 165).

Ao discutir a historicidade do termo e destrinchar sua história rumo a uma memória de literatura, Tiphany Samoyault aponta a bipartição do sentido de intertextualidade como um dos fatores de sua instabilidade nocional, visto que

uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.) (2008, p. 13).

O conceito, que surgiu no seio do estruturalismo, migrou e inflou suas definições espantosamente, contudo tais relações não devem reduzir a ideia central que liga o termo à literatura “[...] o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal” (SAMOYAULT, 2008, p. 14).

Nesse incessante movimento, a intertextualidade se transpõe “como desvio cultural, como reativação do sentido ou como memória dos sujeitos –, permit[indo] trabalhar com precisão os fenômenos de convergência e divergência, de unidade e fragmentação, de integração e desintegração” (SAMOYAULT, 2008, p. 41). Numa síntese de suas ideias, Samoyault pondera que “em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a

intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos de comunicação literária” (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

A rede de conexões construída por esse conceito, tangencial nos estudos literários atuais, fornece, além de uma instrumentação para o estudioso de literatura, também uma visada teórica na medida de uma intertextualidade crítica. Se no seio do conceito sublinha a relação espiralada cujo âmago literário é o movimento labiríntico convergindo de texto para texto, no terreno da teoria aponta para uma condução transdisciplinar do mecanismo teórico-metodológico. Assim, a análise comparativa dos estudos literários se fermenta de um caráter fundamental no cerne das abordagens em torno dos fenômenos estético-literários.

Para olhar detidamente o caso do Brasil, cuja literatura nacional no esteio do sistema de pensamento ocidental, canônico e tradicional, vigora sob o horizonte de um sistema literário periférico quando tomados o cânone ocidental e a visão eurocêntrica como precedentes analíticos, a hipótese de um trânsito literário e cultural articulando as relações literárias sob o cálculo de uma rede mundial de conexões intertextuais transitando de texto para texto, se acresce de consignada pertinência na medida em que uma visão anticolonialista e anti-imperialista da visada teórica mais recente abre um leque de compreensões no que tange aos relacionamentos interculturais.

No caso específico aqui estudado, a relação Brasil-Polônia, duas literaturas nacionais distantes uma da outra em termos não apenas territoriais, como também de suas histórias e relacionamentos sócio-políticos que se movimentam por caminhos específicos, a hipótese de um trânsito literário e cultural articulando ambas as nações sob o cálculo da visão romântica se acresce de consignada pertinência na medida em que propõe uma visada que se opõe ao colonialismo literário e à ideia de meramente cópia dos artefatos poéticos, busca comprovar um contato intercultural e literário entre ambas as nações, ainda que sob a intersecção do sistema literário francês, franqueando essa correlação em seu posicionamento de confluência de tais convergências enquanto “encruzilhada” cultural do século XIX.

Os apontamentos do teórico israelense Itamar Even-Zohar (2013) sustentam uma dimensão de pertinência basilar para o crivo da questão.

Ao apresentar, *en passant*, as postulações desse estudioso, denominadas pelo próprio Even-Zohar de “teoria dos polissistemas”, Sandra Nitrini discerne que sua proposta se vincula ao que o intelectual denomina de *funcionalismo dinâmico* e, nesse terreno, a teoria dos polissistemas se dá enquanto ciência literária, cuja razão é “[...] formular leis adequadas,

como hipóteses temporárias e não como verdades eternas, para compreensão do fenômeno literário num determinado tempo e espaço” (NITRINI, 1997, p. 105).

No ensaio em que descreve sua proposta teórico-metodológica, Even-Zohar (2013, p. 2), traz um conjunto de problematizações e refutações que parte da contestação da própria noção usual de *sistema* operada pela ciência moderna sob o halo de uma análise positivista nos últimos dois séculos, que leva a um enfoque estático e homogeneizante em seu compromisso teórico, que procura explicar princípios gerais que regem o sistema fora do tempo.

Numa perspectiva distinta e inovadora, o estudioso propõe um tipo de teórica arazoada por ele de *funcionalismo dinâmico* em que estruturação e sistematicidade concebem um sistema semiótico como uma estrutura heterogênea e aberta denominada de polissistema, ou seja: “um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas com intersecções e sobreposições mútuas, que usa diferentes opções concorrentes, mas que funciona como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 3). Tal ideia projeta a reorientação do próprio cânone literário em detrimento do conjunto de uma diversidade de textualidades com potencial literário em inúmeros países, textos os quais costumam participar de fora ou à margem do cânone estabelecido por não gozarem da homogeneidade sistemática refutada pelo teórico.

Assim, para Even-Zohar, “a hipótese do polissistema implica uma rejeição dos juízos de valor como critérios para uma seleção *a priori* dos objetos de estudos” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 5), o que gera a superação da classificação literária tradicional e canônica pela relação de vários sistemas entrelaçados dentro de uma mesma comunidade, ou se entrelaçando com comunidades diferentes, quebrando aquela noção de cânone literário subjacente a uma certa imanência estética associada a uma ideia de singularidade do artefato literário que marginaliza a polivalência das formas estéticas, visto que a eleição dessa imanência historicamente se plenifica na escolha do sistema literário dominante.

A visada teórica do intelectual israelense se posiciona na vertente oposta, na medida em que ele refuta no sistema literário a orientação para a análise a partir das obras-primas, porque “esse tipo de elitismo não é compatível com uma historiografia literária, do mesmo modo que a história geral não pode mais apenas ser a narração das vidas de reis e generais” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 5).

A teoria subjaz um ideário de relações dinâmicas e heterogêneas com ênfase numa concepção de multiplicidade em que, nas palavras de Nitrini, “o polissistema como ‘sistema

de sistemas', é visto como um todo multiplamente estratificado em que as relações entre o centro e a periferia constituem uma série de oposições" (1997, p. 105).

Essa proposta metodológica tanto relativiza a noção de valor e gosto como volatiliza o enfoque geralmente concentrado em obras-primas, e dá vazão à compreensão cultural, pois na percepção de Even-Zohar "o estudo de normas culturais jaz no verdadeiro centro de qualquer teoria de estratificação funcional" (2013, p. 106). No polissistema não se pode mais pensar em termos binários como centro/periferia, pois há um constante deslocamento em que mesmo um determinado polissistema concebido como periférico pode se tornar central em relação a outro e assim sucessivamente.

Even-Zohar esclarece que essa exclusão de seleção de objetos não significa a exclusão total dos valores particulares ou da valorização, os quais fazem parte do humano "não é possível compreender o comportamento de nenhum sistema humano sem estudar tais normas de valorização" (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 5). Destarte, o que prescinde dos apontamentos do estudioso diz respeito a uma mirada teórica que problematiza o teor do espectro de valorização profundamente enraizado num sistema homogêneo canônico e propõe uma maneira menos estática e mais dinâmica na visada crítica do artefato estético para a configuração do valor literário.

Nesse certame, é pertinente firmar que o empreendimento teórico dos estudos comparados literários sob o viés transdisciplinar visa uma poética da relação. Poética que se apoia na própria proposta teórico-metodológica da teoria dos polissistemas sob a razão da guinada de um funcionalismo dinâmico fermentado pela heterogeneidade, diversidade e multiplicidade dos prospectos teóricos em convergência.

A noção de uma poética da diversidade – ou poética da relação – foi cunhada pelo filósofo francês nascido na Martinica, Edouard Glissant. Opondo-se ao pensamento de sistema ou sistema de pensamento, Glissant propõe um tipo de abordagem enraizada no que denomina de *pensamento rastro/resíduo*, uma forma de pensamento que "é aquele que se aplica, em nossos dias, de forma mais válida, à falsa universalidade de pensamentos de sistemas" (2005, p. 20). Para o filósofo, como proposta efetiva do pensamento que se dá em relação, trata-se de partir de um foco que não seja o dominante e nem sistemático para melhor observar a extraordinária complexidade e multiplicidade do mundo:

atravessada e sustentada pelo rastro/resíduo, a paisagem deixa de ser um cenário conveniente e torna-se um personagem do *drama* da Relação. A paisagem não é mais o invólucro passivo da toda-poderosa Narrativa, mas a dimensão mutante e perdurável de toda mudança e de toda troca. Esse imaginário do pensamento do



rastro/resíduo nos é consubstancial quando vivemos uma poética da Relação no mundo atual (GLISSANT, 2005, p. 30, grifo do autor).

É nesses termos que o filósofo pensa em uma poética da relação cujo drama é observar o mundo pelas lentes do pensamento rastro/resíduo frágil, intuitivo, ambíguo (GLISSANT, 2005, p. 30). Para Glissant, a literatura sempre defendeu uma concepção de mundo. O polissistema literário ordena esse pensamento através do caos-mundo, “sob o poema aparentemente mais claro, pulsa em surdina uma visão do mundo” (GLISSANT, 2005, p. 42), capaz de desentranhar a realidade difratada no discurso histórico.

Glissant, em suas postulações, não preconiza uma ideia totalmente abstrata para a relação caótica com a literatura: “praticar uma poética da totalidade-mundo, é unir de maneira remissível o lugar, de onde uma poética ou uma literatura é emitida, à totalidade-mundo, e inversamente” (2005, p. 42), o que significa estabelecer os trânsitos em relação não somente partindo de um dos polos, mas de ambos, sob a convergência de um ir e vir simultâneo e contínuo.

Em suas considerações sobre uma poética cuja visada se detém na relação, esse intelectual apresenta os termos “o Mesmo e o Diverso” dispondo como ambos se conjugam na relação entre o discurso ocidental de caráter universalizante e seu confronto e suas oposições com os outros povos na dinâmica imperialista: “o Mesmo requer o Ser, o Diverso estabelece a Relação. Como o Mesmo começou pela rapina expansionista no Ocidente, O Diverso nasceu através da violência política armada dos povos” (GLISSANT, s/d, p. 1)<sup>2</sup>.

Glissant contabiliza no embate entre um e outro, aspectos fundamentais como a luta política, a sobrevivência econômica, o esmagamento dos povos, as emigrações, as deportações e a assimilação, pontuando que as lutas políticas e todas as suas conflagrações históricas e geográficas fizeram com que os povos, por meio de suas expressões político-culturais, entre as quais, a literatura (ou o polissistema literário) se engrandessem e alcançassem um lugar de fato na urgência de consumir sua identidade relacional frente à diversidade.

Ao tratar da dinâmica geopolítica dos povos, o que Glissant chama de literatura nacional é “esta urgência para cada um nomear-se diante do mundo, isto é, esta necessidade de não desaparecer da cena do mundo e de contribuir, ao contrário, à sua ampliação” (GLISSANT, s/d, p. 2). Um dos modos de irrupção na cena do mundo se dá pela expressão literária dos povos do mundo no mundo.

---

<sup>2</sup> O trecho foi extraído de um documento disponível na WEB que não apresenta a data da indexação do arquivo, por isso a notação s/d. Não obstante, o arquivo virtual apresenta os dados bibliográficos do livro original de onde o documento foi traduzido. Os dados referenciais estão dispostos nas Referências.

Nesse certame, a obra literária, na visão de Glissant, satisfaz convencionalmente a dois usos, uma *função de dessacralização* “de heresia, de análise intelectual, que consiste em desmontar as engrenagens de um sistema dado, em por a nu os elementos escondidos, em desmitificar” (GLISSANT, s/d, p. 2), e outra de *sacralização*, “[...] função de agrupamento da comunidade em torno de seus mitos, de suas crenças, de seu imaginário ou de sua ideologia” (GLISSANT, s/d, p. 2). Para Glissant, no caso das literaturas nacionais, trata-se de um movimento coordenado entre ambas as funções, aliando o mito à sua desmitificação, como consciência de um discurso que visa superar os distúrbios e violências impostos pelo sistema de pensamento ocidental.

A ideia plangente em torno dessas duas funções, em termos da teoria dos polissistemas é tratada por Even-Zohar a partir da relação entre estratos canonizados frente a estratos não canonizados. Ele distingue os termos “canônico” e “canonizado” no intuito de dissipar a percepção sistematizada, estática e errática imposta pela ideologia de uma cultura oficial como única e aceitável:

enquanto que ‘canônico’ pode sugerir [...] a ideia de que certas características são intrinsecamente ‘canônicas’ [...], ‘canonizado’ [...] sublinha claramente que tal estado é resultado de um ato (atividade) exercido sobre um certo material, não uma característica da natureza primordial desse material ‘em si’ (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8).

A regulação do sistema cultural se manifesta nas oposições de estratos e, nesse sentido, na relação de conflito entre o canonizado e o não-canonizado “pela pressão que sofrem, os repertórios canonizados não podem permanecer inalterados” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8). Geralmente, o centro do polissistema se identifica com o repertório canonizado mais prestigiado; contudo esse repertório pode se modificar na medida em que as forças contrastantes se organizam para refutar e estabelecer outro centro, numa movência entre centro e periferia, dispersando o controle que pode fechar-se por um tempo e posteriormente ruir-se em nova estratificação.

Como conclusão de suas considerações, o teórico postula que

sucintamente: para a teoria dos polissistemas, é um objetivo principal, e uma possibilidade a seu alcance, enfrentar as particulares condições nas quais uma literatura pode interferir em outra, como resultado do qual certas propriedades se transferem de um polissistema a outro (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 18).

O polissistema literário entrevisto a partir desse redesenho goza de uma dinamicidade a qual além de problematizar o caráter estático da cultura oficial, aponta para uma rede de inter-relações que privilegia o trânsito entre as diversas literaturas nacionais do mundo, na

medida em que esse *caos-mundo* instalado, para retomarmos essa expressão de Glissant, propicia a efervescência de uma intertextualidade crítica tanto para se repensar a literatura nos seus paradigmas internos, quanto para se repensar o desenho da própria teoria dos estudos comparados literários.

A urgência de visadas teóricas que apresentem modelos substitutivos de análise, baseados em conceitos como diversidade, multiplicidade, heterogeneidade, para abarcar o desenho multifacetado e heteróclito da cultura, ou melhor, das culturas do mundo, se assume como compromisso da ordem do dia para se repensar a amplitude metodológica da literatura comparada.

Assim, tais considerações são elementos metodológicos para o exercício de exegese, na medida em que se estabeleceu um trânsito literário entre Polônia e Brasil no período romântico sob a dinâmica de polissistemas literários postos em relação.

A hipótese aqui colocada é que: *ecos intertextuais que recobrem a expressão romântica na materialidade da poesia amarraram ambas as literaturas nacionais – polonesa e brasileira – numa condição histórica que, para além de suas singularidades (filosóficas, políticas e sociais), inscreveram ambas as culturas num mesmo destino, humano e profundo, de gritos de liberdade e solidariedade compartilhadas, inspirado e traduzido na estética romântica, destino enfrentado no trabalho do poeta.*

Essa inter-relação de um destino humano e profundo comum se dá, esteticamente, entre ambas as literaturas, de maneira mais alusiva no transcurso poético e numa medida mais atenuada no trânsito cultural.

Octavio Paz, ao falar da fabricação do poema salienta que “como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa num tempo anterior a toda história, no princípio do princípio” (PAZ, 2012, p. 193). Para Paz, o conflito inerente a cada época de aparecimento de um poema não está no histórico, pois é próprio do poema: “e consiste no duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação de um arquetipo num agora determinado e histórico” (PAZ, 2012, p. 195).

O que permite dizer que uma configuração arquetípica ou paradigmática, produto da estética romântica, garantiu a aproximação entre ambas as literaturas nacionais por intermédio do conhecimento, salvação, poder e abandono engendrado pela solidária atividade poética disponível na memória de literatura, ou melhor, nas relações intertextuais e interculturais. George Steiner, estabelecendo um elo com a *Weltliteratur* de Goethe fala da *Weltpoesie*, termo em que no seu fulcro ordenha:

A faculdade de criar palavras, o impulso no sentido da inovação verbal, da organização léxica e sintática em modelos formais de métrica e musicalidade [que] é um fenômeno universal. A *poiesis* é ubíqua: é ela o *ingenium* organizador que dá ao mundo sua aparência de narrativa, que concentra e dramatiza a matéria-prima da experiência, que traduz a tristeza e o encantamento em prazeres estéticos (STEINER, 2001, p. 155).

O momento histórico produziu a condição necessária de uma política da palavra através de uma poética da relação, com a qual os poetas do século XIX, a partir da criação literária, manifestaram um grito de horror e insatisfação contra os regimes estabelecidos, ecoado por meio da poesia, pois

a poesia é uma álgebra mística. Ou seja: é uma disposição de signos que permite ao eu penetrar as relações básicas das coisas e contemplá-las em suas significações essenciais; mais ainda, é uma operação ‘mágica’ que, pela alquimia verbopoética, converte um contexto caótico, entrópico no dizer de hoje, num objeto significativo, sendo portanto uma forma de criar o mundo como sentido e de captá-lo, para ‘além’ dos limites do intelecto, na amplitude e profundidade de suas ideias geradoras (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 287).

Nos momentos revolucionários e de luta pela libertação, os poetas possuem a indômita sensibilidade para a transfiguração da poesia que ecoa através do mundo, captando os seus sentidos e expondo em sua semântica profunda a condição daqueles que sofrem a dor dos traumas históricos. Entre esses traumas, é válido retomar aquele que no século XIX perdurou na Polônia uma sólida opressão por parte de seus invasores na medida em que essa nação dormia na condição de inexistência governamental enquanto território político: “[...] nação sofredora, que, durante mais de um século, foi, para muitos, definitivamente riscada do mapa da Europa, porém jamais apagada dos corações brasileiros” (SKOWRONSKI, 1942, p. 5).

E no Brasil, último país a abolir a escravidão, fazia perdurar, nesse mesmo tempo, uma lógica escravocrata que é a da negação universal da liberdade humana. O espaço de investigação empenha-se justamente na compreensão e interpretação de rastros literários no intervalo da lacuna histórica que conjuga ambas as literaturas nacionais num mesmo espaço de experiência estética, descontando as especificidades próprias de seus paradigmas históricos vividos, a serem considerados na política dessa tese em momento oportuno.

Como arco de importância da investigação teórico-literária se dispõe o dar a conhecer, por um lado, as relações de intertexto, contraste, analogia, proveniência ou interferência entre o romantismo polonês e a literatura brasileira e, por outro, interpretar o impacto da história, cultura e literatura polonesas nas letras brasileiras. A reflexão possibilita o conhecimento do contexto polonês, na medida em que se fez e se faz presente no Brasil, na proporção de que o

passado recuperado torna-se ficção na mitologia ativa de um presente que passa a ser melhor conhecido.

Trata-se de pesquisa inédita, uma vez que poucos são os textos que se debruçam sobre o tema e somente de forma circunstancial, os quais já constataram a relevância da inter-relação, mas ainda não surgiu um estudo de teor aprofundado esmiuçando a pertinência que o tema merece.

O comedido conjunto de textos, no qual aparece o *corpus* poético que toma a Polônia como referência, será tratado no capítulo inicial, a partir de uma breve revisão bibliográfica e um cotejamento dos rastros poéticos, discriminando o concentrado montante disponível para a operação de análise da evidência literária. Assim, o estudo visualiza ampliar e fortalecer a fortuna crítica a respeito da relação entre ambas as literaturas nacionais no período correspondente.

Para ordenamento da hipótese vislumbra-se, *a priori*, um primeiro capítulo intitulado, *Micro-história literária da presença romântica polonesa na poesia do romantismo brasileiro*, que discute, através do método do paradigma indiciário, venatório ou conjectural da micro-história, o romantismo na Polônia e no Brasil com a repercussão histórica e literária no polissistema literário brasileiro, estabelecendo uma *micro-história literária* oriunda do contido rastro poético que liga ambas as literaturas nacionais.

O termo *micro-história literária*, além de circunstancial, é preponderante, pois toma os princípios do método historiográfico da micro-história, que consiste na redução da escala para a análise histórica de grandes proporções sob o crivo detido nos vestígios textualizados e os funde com o exercício da história literária e o método transdisciplinar dos estudos literários comparados. Assim, o termo se projeta como uma inovação conceitual, como proposta de um modelo investigativo a ser praticado em torno da evidência literária disposta num acervo documental reduzido.

O segundo capítulo, *A Polônia na poesia romântica brasileira: texto, contexto, intertexto*, se investe da análise geral dos textos poético-literários que explicitamente se referem à condição político-territorial da Polônia da época, os quais tangenciam uma relação intertextual com a estética romântica polonesa.

O método interpretativo parte de um rastreio, nas poesias em análise, dos elementos que evocam esse contato, como antropônimos, topônimos ou expressões poéticas que traçam uma referencialidade; citações, epígrafes, metáforas, alusões, desvios, imitações, apropriações ou re-apropriações, entre outros subsídios, os quais possibilitam uma aproximação do trabalho

literário com o qual o poeta esculpiu sua composição, e também uma interpretação possível do material poético analisado.

O terceiro capítulo, *O trabalho da citação: Adam Mickiewicz e a Polônia em poesias de Machado de Assis e de Castro Alves*, centra-se na relação entre o poeta polonês Adam Mickiewicz e os escritores brasileiros Machado de Assis e Castro Alves, uma vez que estes dois possuem escrituras que citam diretamente aquele. Parte-se da reflexão sobre o significado dessa relação e a dimensão de sua importância, ressaltando que na poesia se aspira a uma *verdade de desvelamento*, em que o juízo de beleza não é nem totalmente objetivo, nem totalmente subjetivo, uma vez que a poesia “[...] é intersubjetiva, pertencente, portanto, à comunidade humana” (TODOROV, 2009, p. 65).

A relação entre Adam Mickiewicz, o poeta peregrino polonês, e Castro Alves, o poeta dos escravos, cujas almas foram respectivamente lavradas com os crimes da servidão e da escravidão que tanto denunciaram nas suas experiências poéticas, já vem sendo apontada há algum tempo pela crítica, nos trabalhos de Henryk Siewierski. Não obstante, vale frisar que constituem escritores aterrorizados com a condição humana de suas épocas que gestaram palavras de angústia, mal-estar e pertinência. No trabalho de suas palavras devolveram ao homem a condição de sua natureza cindida e exprimiriam o desejo de libertação.

O quarto e último capítulo, *A poética dos rastros: presenças pontuais da expressão romântica polonesa no Brasil de ontem e de hoje*, se dedica, num primeiro estágio, à análise e reflexão dos poemas surgidos na primeira metade do século XX, os quais tematizam a Polônia.

No estágio seguinte, traçamos apontamentos sobre a presença de Frédéric Chopin e de sua musicalidade na esfera cultural-literária brasileira, bem como um exame crítico sobre a crítica que se dedicou à experiência estética do compositor polonês.

No estágio final, nos concentramos na narração/descrição de uma micro-história literária das traduções de poemas românticos poloneses realizadas por escritores brasileiros, críticos e tradutores entre o século XIX e o tempo hodierno.

Tais aspectos trabalhados em cada capítulo tomarão como parte de sua busca os traços elementares do romantismo, na medida em que, como apontam Michael Lowy e Robert Sayre “o romantismo representa *uma* modalidade, uma tonalidade particular de crítica ao mundo moderno” (2015, p. 43, grifo dos autores). Os teóricos argumentam que a estética romântica representa uma *autocrítica da modernidade* e, essa crítica *moderna* da modernidade que tal visão ostenta, se dá na escritura do poeta “ao reagir afetivamente, ao refletir, ao escrever

contra a modernidade [pois] eles reagem, refletem e escrevem em termos modernos” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 43).

Nesse paradoxo, o trabalho dos poetas funda o espírito da poesia daquele tempo tardio. Poesia eclipsada pela pungente e poderosa tradição da memória literária.

O filósofo Isaiah Berlin pontua como valores que os românticos atribuíam a maior importância a “integridade, sinceridade, disponibilidade para sacrificar a vida para alguma chama interior, dedicação a algum ideal pelo qual valia a pena sacrificar tudo aquilo que a pessoa é, pelo qual valia a pena viver e também morrer” (2015, p. 32-33).

O personagem histórico, *O Polonês*, filho da Polônia, como bem lembrado pelos seus, sacrificou. E sacrificou muito, dedicado ao ideal e à edificação de sua pátria. Personagem que tanto quanto Ulisses, o Odisseu, errou por esse vasto mundo até assentar-se nos rincões de terras goianas. Impossibilitado do retorno à sua pátria eclipsada, no centro do Brasil fundou a Polônia, (outra Polônia? a mesma Polônia?).

Numa fazenda, fundou e edificou a Polônia e imaginariamente retornou para onde jamais pôde retornar. Tornou-se, portanto, mito fundador, o pai de uma horda, a razão de uma comunidade. E é nessa geografia imaginária que seus descendentes, os quais desconhecem tanto sua voz quanto sua inscrição, mas conjugados pelo fantástico fio da memória, e ao que me parece, o próprio fio de Ariadne de uma fabulosa memória de literatura, guardam num entrecruzar de cacos de lembranças, recuperadas intertextualmente pela boca e pelo ouvido, a mágica de se reconhecerem conectados a uma máscara, quase apagada, que evocam como *O Polonês*, numa imagem graciosa de identitário pertencimento. Por isso, *mythus*, lenda, poesia.

Essa investigação, assim como o ancestral cujo fio e os rastros resistem na memória de literatura, fala de uma poética da relação entre o Brasil e a Polônia, a partir da evocação de lastros intertextuais, através de citações, alusões, referências, procedimentos estéticos que testemunham um contato literário mais detidamente na poesia entre ambas as nações.

A presença do romantismo polonês em nosso polissistema literário representa um fato pouco conhecido, mas relevante, na medida em que corresponde, mesmo que numa dimensão micro, isto é, numa dimensão dos vestígios textualizados e dos rastros, à presença da sensibilidade, de uma sensibilidade romântica, sensibilidade que às voltas de sua revolta se revolta, isto é, volta recuperada agora nas páginas que ora, paulatinamente, recubro.

É sobre a presença dessa poesia intertextualmente evocada e engendrada em textos poéticos, textos surgidos na experiência romântica brasileira para dimensionar uma política da palavra poética em trânsito, que se desenham os próximos capítulos, certos de que o oblívio da questão polonesa, o sentimento de solidariedade, as epígrafes, as citações e as traduções

são elementos de uma poderosa memória de literatura que lança luz sobre as relações histórico-literárias e culturais entre os dois romantismos.



# CAPÍTULO 1

## **Micro-história literária da presença romântica polonesa na poesia do romantismo brasileiro**

alguma coisa se afirma comumente, alguma coisa que não pertence a tal ou tal indivíduo, mas à reflexão do tempo, à constatação final da grande reviravolta revolucionária que obriga a restauração triunfante: uma ideia da igualdade que é, inicialmente, a dos fragmentos, das sensações ou dos sinais, igualmente animados pelo poder do todo; uma prática da teia traçada, passo a passo, para estender ao infinito o poder de uma organização singular dessas sensações ou desses sinais; uma fé na capacidade presente em todos os homens de tecer por si próprios tal teia, se apoiando nas pontas de todas as folhas que uma infinidade que outros puseram a sua disposição; uma visão da comunidade que se esboça assim: uma comunidade de homens gozando de uma igualdade sensível sentida na singularidade dos encontros e das comunicações e não na universalidade das leis.

*Jacques Rancière – A República dos poetas*

## 1.1 Micro-história dos fragmentos de uma presença literária

Antoine Compagnon (2010), no livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, discute o conceito de *história*, noção que considera metaliterária por localizar-se num posicionamento externo a obra em si, mas que não deixa de remeter a ela no que tange ao espaço literário. Considerar esse conceito e sua relação com a partícula “micro”, além de cotejá-la com a instituição literária, prima-se como tarefa de ordem teórica fundamental para, posteriormente a esse estágio, adentrar no cerne desse capítulo, o qual propõe uma micro-história literária da relação entre a expressão romântica polonesa e o romantismo brasileiro.

Ao traçar a história das disciplinas *história literária* e *história da literatura* confrontando o que as distinguem, bem como suas remissões ao campo literário, Compagnon, no capítulo 7, intitulado *A história*, problematiza o *discurso histórico*, na medida em que esse conceito, em detrimento de sua historicidade, assumia no século XIX uma postura rígida em torno do fato histórico, derivante da crença de que o relato histórico conseguia absorver o real na narrativa de forma totalizante, posição advinda do espírito romântico e da ciência positivista e racionalista.

Conforme pontuado por Compagnon, no tempo hodierno, diferentemente, transvasa uma outra relação na medida em que se enxerga a operação historiográfica quase justaposta à natureza do discurso literário. Ele coloca a questão de que não se crê mais na distinção entre literatura e história, uma vez que o passado para

toda uma série de teóricos da história, não nos é acessível senão em forma de textos – não fatos, mas sempre arquivos, documentos, discursos, escrituras – eles próprios inseparáveis, acrescentam esses teóricos, dos textos que constituem nosso presente (COMPAGNON, 2010, p. 219).

Algo de residual liga, em termos de procedimento, ambos os discursos, uma vez que tanto o historiador quanto o teórico de literatura lidam com textos. E no relato de suas considerações, isto é, na urdidura compreensiva e interpretativa, constroem ficções: “a história é uma construção, um relato que, como tal, põe em cena tanto o presente como o passado; seu texto faz parte da literatura” (COMPAGNON, 2010, p. 219).

Nessa instância, em que a história se compreende como literatura tende-se “a abolir a barreira do dentro e do fora que estava na origem de toda crítica e da história literária, e os contextos não são eles mesmos senão construções narrativas, ou representações, ainda e sempre, textos” (COMPAGNON, 2010, p. 220). Textos que são espalhados na mesa de trabalho para serem, numa primeira etapa, manipulados, observados, interrogados,

comparados e, num estágio posterior, costurados na operação narrativa, cujo tecido que liga essa costura se abastece de ficção.

No livro, *A escrita da história*, o historiador Michel de Certeau (1982) aponta o elemento da *ficção*, que é próprio ao discurso literário, nos relatos históricos e como funciona essa operação historiográfica: “o passado é, também, ficção do presente. O mesmo ocorre em todo trabalho historiográfico. A explicação do passado não deixa de marcar a distinção entre o aparelho explicativo, que está presente, e o material explicado” (DE CERTEAU, 1982, p. 21).

No limite dessa distinção, isto é, nesse espaço lacunar, a operação explicativa é então exercida pelo rigor de uma apropriação fictícia que por parte da escrita do historiador acomete-se o exercício de preenchimento da lacuna.

A própria reflexão de Paul Veyne em, *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*, anterior aos apontamentos feitos por de Certeau sobre o método historiográfico, não liquidou sua cientificidade conforme pensaram os mais pessimistas, mas evidenciou o lugar de onde parte a operação historiográfica e o exercício de interpretação e de compreensão. Veyne afirma que:

a história é uma narrativa de eventos [...]. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto à da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos que vivemos (VEYNE, 2008, p. 18).

A questão para Veyne está no *como* se borda a trama, no enredamento dos fios e no entrelaçamento dos nós. A trama será sempre um conteúdo antropológico e diz respeito ao encadeamento da narrativa, mas a partir do modo como os nós se ligam e se religam. De fato, a consciência de Veyne se aproxima dos dispositivos literários, no sentido de que a escrituração do fato histórico se apresenta dotada de ficção, advinda principalmente das figuras de linguagem ou da consciência irônica de quem se revela por trás da escrita.

Trata-se de exercitar um estilo, impulsionado na escrita enquanto arte da palavra, do qual o historiador se apropria e exerce como elemento de tessitura da trama histórica, noção esta que Hayden White (1994) considera substancial no discurso historiográfico. Diz ele que de todas as derivações significativas, o conceito de *estilo* no inglês moderno condensado no termo *style*, é “um conceito particularmente apropriado para o exame daquela forma de composição verbal que, a fim de diferenciá-la, de um lado, da demonstração lógica e, de outro, da pura ficção, chamamos pelo nome de *discurso*” (WHITE, 1994, p. 14, grifo do autor).

Sem deixar o teor de cientificidade do texto histórico de lado, White sugere que a história seja um tipo de arte e assevera que:

o resultado dessa atitude não é o relativismo, mas o reconhecimento de que o estilo escolhido pelo artista para representar uma experiência interior ou uma exterior traz consigo, de um lado, critérios específicos para determinar quando uma dada representação é internamente consistente e, de outro, fornece um sistema de tradução que permite ao observador ligar a imagem à coisa representada em níveis específicos de objetivação (WHITE, 1994, p. 59).

Ele não nega a consistência do texto histórico uma vez que o mesmo, arvorado no estilo do historiador, traz consigo a ligação com a realidade fatural por meio dos níveis específicos de objetivação, os quais permitem um estatuto de veridicidade à narração do fato historiografado enquanto ficção de um passado.

Conforme White preconiza em concordância com Michel de Certeau, o texto histórico enquanto artefato literário encerra-se entre a ficção e a reflexão epistemológica e, diante disso, a história como escrita ocupa esse limite: “com efeito, a ciência histórica não pode desligar, inteiramente, a sua prática daquilo que escolheu como objeto, e tem como tarefa indefinida tornar precisos os modos sucessivos dessa articulação” (DE CERTEAU, op. cit., p. 55).

De Certeau chega a apontar a presença do tão comentado *efeito de real*, conceito cunhado por Roland Barthes, como modo de articulação da operação historiadora. Como Barthes alude, o que se constrói no texto é uma representação, um encontro do referente com o significante, “o significado é expulso do signo, e com ele, é claro, a possibilidade de desenvolver uma *forma de significado*, isto, é de facto, a própria estrutura narrativa” (BARTHES, 1984, p. 136, grifos do autor). Trata-se, com efeito, de uma ilusão referencial em que, o próprio discurso narrativo toma a forma do significante, para tanto traçar uma discussão sobre a representação, quanto discutir sobre o estatuto formal da obra, dignificando-a como o significante que apreende e conjuga em si a plataforma do “real”.

Assim, “o *significado* do discurso historiográfico são estruturas ideológicas ou imaginárias; mas elas são afetadas por um referente exterior ao discurso, por si mesmo inacessível” (DE CERTEAU, op. cit., p. 52, grifo do autor). Esse inacessível seria então preenchido por meio da tessitura fictícia ao narrar o fato acontecido e por isso já inalcançável na sua matriz primeira.

Tessitura potencializada no estilo, isto é, no discurso historiográfico, revelando, portanto, a natureza de um discurso literário na escrita da história e, assim, um movimento de ir e vir entre ambos os discursos, atrelando-os num mesmo destino de elementaridades senão concomitantes, enfim, muito aproximadas.

O próprio Hayden White (1994, p. 16) aúfer que o termo *discurso* provém do latim *discurrere* e sugere um movimento “para frente e para trás” ou um “deslocamento para lá e para cá”, o que se corrobora nos apontamentos da linguista brasileira Eni Puccinelli Orlandi, que salienta “a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de correr por, por em movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem” (ORLANDI, 2003, p. 15).

Assim, a articulação da linguagem encerrada entre a realidade e a imaginação, por parte do historiador ou do escritor, apropria-se do efeito de real para subsidiar o espaço lacunar no caso do texto histórico, ou engendrar na realidade histórica o espaço imaginado, no caso do texto literário.

Considero os métodos da história literária e da teoria da literatura conjugados entre si como aportes teóricos para o meu investimento nesse trabalho, uma vez que ambos os campos estão em diálogo frequente com os estudos comparados literários e, como coloca Roberto Acízelo de Souza (2014), a convergência entre tais domínios pode levar a enfrentamento o cenário atual de relativismo teórico provocado pelos estudos culturais. Conforme o teórico acentua, o regime de discursividade entre ambos os campos é válido para o tipo de abordagem que circunda a evidência literária, uma vez que:

por um lado, um saber de natureza predominantemente narrativa e concretizante, a história literária [é] produtora de imagens das literaturas nacionais segundo suas realizações no espaço e no curso do tempo; por outro, a teoria da literatura [é] um conhecimento de índole universalista e abstratizante, em que, por consequência, em vez da exposição narrativa própria da história literária, predomina o puro manejo dos conceitos (SOUZA, 2014, p. 105).

Para Souza, nessa relação entre história literária e teoria da literatura “não há como construir um entendimento do objeto cultural chamado literatura pelo caminho exclusivo da teoria, sem uma constante remissão à contínua reconfiguração desse objeto segundo o decurso do tempo, isto é, conforme o ritmo da história” (SOUZA, 2014, p. 109).

A conjugação de ambos os domínios se torna preponderante na medida em que a primeira possibilita uma abordagem sob o crivo da periodização a partir do enfrentamento da historicidade, enquanto a segunda permite um processo de compreensão da evidência literária por meio da instrumentalização dos conceitos.

A natureza de um estudo concentrado em mínimos traços vestigiais, como é o nosso caso, exige uma disposição teórica que parte da leitura, cotejamento e interpretação do dado documental reduzido, contido. Como material para análise dispomos de um reduzido conjunto de poemas, compostos por poetas brasileiros cujas temáticas circulam em torno da Polônia

enquanto referencial, bem como uma pequena soma de traduções de poemas românticos poloneses, traduções feitas por poetas e tradutores envolvidos com a temática polonesa. A junção desse acervo poético equivale a um condensado montante em torno de quatro dezenas.

Para efeito de método interpretativo, nos valem do tipo de prática investigativa que na historiografia da história surgiu com o nome de micro-história, lançando suas bases metodológicas no segundo quartel do século XX, fundada pelos historiadores italianos Giovanni Levi e Carlo Ginzburg.

O método, em detrimento de seu caráter condensado, exige um trabalho heurístico minucioso na exumação do manuscrito, conforme Giovanni Levi pontua: “a micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala de observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental” (1992, p. 36).

O estudo intensivo trata-se da descrição densa praticada pelo historiador na exploração dessa espécie de fonte. Em *A interpretação das culturas*, o antropólogo Clifford Geertz abordando o método antropológico, propõe como dispositivo metodológico de análise cultural o que denomina de *descrição densa*, que nas palavras do estudioso deve fazer parte do trabalho do antropólogo cultural, pois “é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar” (1972, p. 20).

Geertz propõe as culturas como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis que podem ser descritos com densidade. Levi apropria-se dessa noção para estabelecer que na prática da micro-história o estudo intensivo do material reduzido leva à elucidação desse acervo, imputando a ele uma descrição com densidade.

Essa redução e a exigência de uma descrição densa diz respeito ao rompimento com a construção interpretativa da narrativa histórica tradicional crente na apresentação do fato como realidade objetiva. Essa posição tradicional vem sendo refutada pela historiografia mais recente e também pelos estudos literários (COMPAGNON, 2010). Como Levi aponta,

na micro-história, ao contrário, o ponto de vista do pesquisador torna-se uma parte intrínseca do relato. O processo de pesquisa é explicitamente descrito e as limitações da evidência documental, a formulação de hipóteses e as linhas de pensamento seguidas não estão mais escondidas dos olhos do não-iniciado. O leitor é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico (LEVI, 1992, p. 153).

O caráter subjetivo, ainda que demarcado, é controlado na operação historiográfica, valendo-se da construção de um relato que no processo relaciona tanto o sistema de

pensamento do qual o pesquisador se vale, quanto o diálogo com o leitor, sob o crivo do caráter interpretante da evidência documental.

Levi pontua que no processo de manipulação da evidência, “a abordagem da micro-história dedica-se ao problema de como obtemos acesso ao conhecimento do passado, através de vários indícios, sinais e sintomas” (LEVI, 1992, p. 154).

O historiador Carlo Ginzburg deteve-se nesse aspecto relacionado aos rastros indiciais no famoso ensaio *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, publicado no livro de sua autoria *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Uma versão mais estendida do mesmo texto, mas com uma intitulação diferente, *Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes*, saiu numa coletânea de ensaios sobre semiótica do texto literário, organizada por Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, no livro *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. Ambos os textos tratam da mesma questão de fundo, referente a uma prática de análise de caráter científico, através do cotejamento de rastros, vestígios, dados considerados irrelevantes, que ganhou maior latitude e entrou em evidência no final do século XIX.

Ginzburg articula as bases desse modelo historiográfico de compreensão e interpretação da realidade no método indiciário do italiano Giovanni Morelli, que foi um historiador da arte que elaborou um método de investigação baseado na observação de elementos pictóricos ínfimos das pinturas que não apresentavam assinatura. Tais elementos permitiam apontar e determinar a identidade do pintor da obra de autoria desconhecida.

O método proposto por Morelli se assemelhava aos aspectos de um museu criminal analogamente parecido com o método investigativo de Sherlock Holmes, o personagem de Arthur Conan Doyle. Ginzburg descreve que Morelli considerava que não se deve basear nas características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, “pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos, das mãos e dos pés” (GINZBURG, 1989, p. 144).

Ginzburg revela que Sigmund Freud acessou e aplicou na sintomática médica tal proposta investigativa, baseada nos pormenores irrelevantes, elaborando o método da ciência psicanalítica.

O método analítico que Ginzburg denomina de paradigma indiciário, conjectural ou venatório e para o qual delinea suas bases como fundamento da micro-história, centra-se sobre os resíduos, sobre os dados marginais, sobre um traço geralmente ínfimo e específico em que “minúsculos detalhes proporcionam a chave para uma realidade mais profunda, inacessível por outros métodos” (GINZBURG, 1983, p. 98). Assim, partindo desse tipo de

análise, Ginzburg assevera que é possível enredar na ficção da forma narrativa os aspectos gerais em torno dos vestígios textualizados, até mesmo estabelecer na natureza desse espaço pontualmente detalhado o universo mental<sup>3</sup> de toda uma época.

Tomando esse princípio dos dados residuais, do detalhe, da minúcia, observamos uma aproximação muito acentuada com a emergência das narrativas literárias de cunho poético, que temos à disposição sobre a mesa de trabalho. Narrativas esparsas que juntamente com alguns textos de natureza não-literária, os quais também dispomos, fazem referência explícita sobre o trânsito cultural e literário entre a Polônia e o Brasil na época do romantismo. Além disso, dispomos de um contido estoque de traduções de poesias românticas polonesas, que também testemunham o relacionamento cultural entre a Polônia e o Brasil.

Evocamos pontualmente esse acervo documental no próximo tópico. Antes, mais algumas palavras sobre o método da micro-história a respeito de como pretendemos trabalhar a evidência literária, extraindo dela uma pequena história literária da presença romântica polonesa no romantismo brasileiro.

Diferentemente da terminologia micro-história de uso detido na historiografia da história, mais especificamente desde as décadas de 1960-70 do século passado, é desconhecida a divulgação do uso da expressão *micro-história literária* nos meios científicos afins ou propriamente nos estudos literários, como proposta de investigação histórico-literária.

O que Antoine Compagnon (2010) explica é o contexto de aparecimento e dissolução tanto da *história literária* quanto da *história da literatura*. Inicialmente ele sublinha a diferença entre ambas, advinda do século XIX, sendo a primeira uma síntese, uma soma, um panorama geral, a exemplo dos manuais compostos por uma cronologia literária, e a segunda, uma disciplina erudita, com método e pesquisas, ainda que acabe por cair na explicação genética baseada no estudo de fontes (p. 197-198).

Em seguida, relata a evolução dos termos, bem como a problematização do método no decurso do século XX no trajeto de uma compreensão do texto histórico como fictício: “ora, hoje em dia, a própria história é lida cada vez com mais frequência como se fosse literatura, como se o contexto fosse necessariamente texto” (COMPAGNON, 2010, p. 219). E

---

<sup>3</sup>O historiador Robert Darnton na apresentação do livro de sua autoria, *O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, revela como trabalha a evidência histórica na manipulação de um tipo de fonte não convencional ao historiador tradicional, que são as lendas ou os contos de natureza fabulada, e diz que “analisando o documento onde ele é mais opaco, talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranhos. O fio pode até conduzir a uma pitoresca e maravilhosa visão de mundo” (DARNTON, 1986, p. XV). Em nosso caso, o trabalho com a evidência literária assume-se como apoteose para recuperarmos no reduzido contato literário e cultural entre o romantismo polonês e o romantismo brasileiro, uma visão de mundo cujo universo mental conduz para a comunhão e a solidariedade de uma política da palavra poética entre ambas as nações.



complementa sublinhando que para os historiadores, a história agora se compõe “de uma multiplicidade de histórias parciais, de cronologias heterogêneas e de relatos contraditórios” (COMPAGNON, 2010, p. 219).

Roberto Acízelo de Souza em estudo sobre a trajetória, os fundamentos e a teoria aplicada à história da literatura ou história literária, diverge dos apontamentos de Compagnon ao considerar ambos os termos como ajustados a um mesmo fim, sem gradação de seus sentidos, pois, para ele, se referem a uma mesma perspectiva que relaciona a literatura ao contexto histórico (2014, p. 14).

Não obstante, tanto Compagnon quanto Souza não fazem quaisquer referências ao método da micro-história. Nessa esteira, se torna um *achado* importante dessa proposta investigativa a visada teórica a partir dos procedimentos desse método historiográfico como disciplina auxiliar aos apontamentos histórico-literários.

A defesa desse aporte teórico se fundamenta nos seguintes termos: 1) originária do século XX, a micro-história não carrega o peso da história literária ou da história da literatura, maculadas por uma posição determinista, objetivista, cronológica e biografizante que herdaram do século XIX; 2) também não carrega em sua denominação o caráter de oposição entre os termos história literária e história da literatura que se distende no lastro de uma história de posicionamentos favoráveis ou contrários ao seu aporte conceitual; 3) o seu modelo de cotejamento das fontes possui validade historiográfica reconhecida, além de ser uma proposta de vigor em certa medida recente, já que surge, em meados da década de 1960, com a crise dos paradigmas explicativos da realidade (PESAVENTO, 2012); 4) sua proposta não refuta a natureza fictícia da fonte, mas propõe a costura historiográfica a partir do elemento construtivo<sup>4</sup>, extraíndo a história possível do acervo documental; 5) e por último, o termo *micro-história literária* se projeta como uma inovação na formulação de seu conceito que, no horizonte do nosso pensamento, se assume enquanto um modelo a ser praticado em torno da evidência literária disposta na fonte documental de dimensão estreitamente reduzida.

Assim, no que tange à micro-história evocada como procedimento de uma história literária, ou melhor, de uma *micro-história literária*, e no que tange à literatura propriamente reconhecida em seu posicionamento de instituição literária como esfera ocupada por uma estética do “saber relativo à arte do escrever e ler” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 22), não se

---

<sup>4</sup>Como assevera o próprio Carlo Ginzburg no livro *Os fios e o rastro: verdadeiro, falso fictício*: “Contra a tendência do ceticismo pós-moderno de eliminar os limites entre narrativas ficcionais e narrativas históricas, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas, eu proponho considerar a relação entre umas e outras como uma contenda pela representação da realidade” (GINZBURG, 2007, p. 9). Contenda que tanto alimenta o debate histórico quanto o literário em torno do elemento construtivo ou substância fictícia.

trata de eliminar os limites entre um domínio do saber e o outro a partir da conjugação de ambos no elemento da ficção (COMPAGNON, 2010).

Por outro lado, trata-se de salientar o elo que liga o caráter reduzido das fontes, isto é, dos documentos literários em mãos com o exercício de interpretação literária na exegese do texto com a finalidade de extrair desse pequeno acervo um universo mental que relaciona ambas as literaturas românticas nacionais num mesmo destino profundo e humano, por isso, uma micro-história literária da presença romântica polonesa na poesia do romantismo brasileiro.

Como o próprio Ginzburg ressalta o procedimento com o elemento construtivo, “o texto é uma entidade, profunda e invisível, a ser reconstituída através e para além dos dados sensíveis à disposição” (GINZBURG, 1983, p. 106). É no interstício dessa contenda pela representação que depositaremos nossa palavra, nosso relato, extraindo dos dados sensíveis, isto é, da evidência literária, do texto poético e dos dados marginais o sulco significativo de uma experiência histórico-literária que colocou os romantismos polonês e brasileiro em trânsito e contato através do polissistema literário, em que uma das formas de contato se estabeleceu sob o jugo da clivagem do desaparecimento estatal daquela e a alusiva solidariedade dessa, em torno desse evento cataclísmico.

Nesses termos, considerando a multiplicação das histórias parciais e a heterogeneidade das cronologias que geram contradições nos relatos históricos, o uso do paradigma indiciário como elemento construtivo para a narração e a explicação de uma história da literatura cujas fontes possuem um caráter micro e localizado em torno da expressão romântica e da questão polonesa, se imbuí de procedimento válido para a absorção das pretensões.

Essas fontes, carregadas de microelementos, os quais expressam a visão romântica, se minuciosamente cotejados revelam o relacionamento das culturas polonesa e brasileira à época do romantismo, no século XIX, e posteriormente, ao longo do século XX, nos terrenos da poesia e da tradução. Nesse sentido, levam a conhecimento os desdobramentos desse trânsito entre as duas literaturas nacionais.

Além disso, demonstram que a intelectualidade brasileira, isto é, a elite letrada, não somente conhecia a história polonesa e a história de sua partilha, como também tomou partido em prol de sua liberdade, confirmando assim um imaginário interligando ambas as nações.

Logo no prefácio de sua obra *A instituição imaginária da sociedade*, Cornelius Castoriadis (1982) reflete sobre o *imaginário social* e afirma que este não é uma reflexão especular sobre um objeto ou um fato dado e consumado, mas a própria matéria que conforma a realidade em que estamos imersos. Ele coloca nesses termos:

O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de ‘alguma coisa’. Aquilo que denominamos de ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são seus produtos (CASTORIADIS, 1982, p. 13).

Trata-se de força criadora de onde emergem figuras, formas e imagens dispersas no imaginário da humanidade e que constrói e configura a realidade que vivemos. Nesse sentido, os vestígios textualizados que testemunham um relacionamento histórico-literário entre o Brasil e a Polônia são formas-força de um imaginário disponível que estreitam ambas as literaturas nacionais.

Assim, na análise desses resíduos, vestígios e indícios literários é possível rastrear um imaginário que criou-se no espaço literário e cultural brasileiro, o qual possui como pano de fundo à expressão romântica polonesa: uma micro-história literária da literatura e cultura espiritual polonesa que chegou até nós nas alvuras do século XIX, delegadas pelo espírito romântico.

## **1.2 Vestígios textualizados e microelementos: as fontes disponíveis**

Sob o ponto de vista histórico que nos culmina, e segundo o viés de uma micro-história literária, no mapeamento de fontes documentais cujas pegadas foram refeitas até onde se pôde chegar e que, ora, nos ameaça sobre o gabinete de trabalho, o objetivo foi cotejar rastros, marcas, apontamentos e detalhes em obras de autores tanto renomados quanto desconhecidos que, em seus escritos, assumiram referências, intertextos e diálogos com a Polônia na época do romantismo.

O montante mapeado das poesias produzidas por poetas brasileiros, sem contabilizar as traduções posteriores de poemas românticos poloneses que também foram coletadas, delimita-se, em termos propriamente de evidência literária, num conjunto em torno de trinta poemas. São vinte e quatro composições completas somadas a outros dois fragmentos e, além disso, a tradução de um poema polonês, feita por Machado de Assis, e outras quatro traduções, duas realizadas por José Serra e outras duas por Luiz Guimarães Júnior. Compilamos tanto os poemas de autoria brasileira quanto às traduções de poemas poloneses e dispomos nos anexos dessa investigação, organizando assim uma pequena antologia de tais produtos literários.

Esse acervo textual, em que seu tecido conduz a uma referência explícita evocadora de uma consciência romântica sobre a cultura polonesa nas letras literárias brasileiras se condensa disposto nos livros arrolados discriminadamente a seguir. Em algumas dessas

fontes, o poema apareceu transcrito em sua forma integral, ou então teve somente um trecho referido, como noutros casos o título da peça poética foi apenas citado.

Como a intenção é dimensionar a conscrição de uma micro-história literária em que mínimos elementos de teor literário podem revelar a densidade de um trânsito cultural tanto histórico quanto literariamente pouco salientado, torna-se prudente pontuar e comentar detidamente cada um dos tomos e, nessa medida, apresentá-lo ao leitor, para oferecê-lo, nesse primeiro momento, em seus aspectos mais gerais a dimensão do *corpus* documental em que se ampara o diagrama da tese.

O primeiro trabalho conhecido de maior monta e complexidade que remonta pontualmente em termos literários, (mas não somente), uma relação entre a Polônia e o Brasil apareceu com o nome *A Polônia na literatura brasileira: uma anthologia*, título por si só evocador de um diálogo, ou mesmo, um dialogismo, entre as duas literaturas nacionais.

Tiphaine Samoyault no livro, *A intertextualidade*, comenta o dialogismo, termo cunhado pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, numa proposta teórica mediada na relação com o outro. Nessa conjugação, o conceito de alteridade é fundamental para a compreensão do dialogismo, que nessa seara toma o diálogo entre vozes a partir da relação com a outridade: “a consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela, ingredientes trazidos por outrem e necessários à sua realização” (SAMOYAULT, 2008, p. 20).

A relação entre as duas literaturas nacionais, polonesa e brasileira, parece estabelecer essas condições, na medida em que os documentos poéticos tomados para análise, os quais foram produzidos no espaço literário brasileiro, assumem relação referencial com o universo mental polonês, traçando um dialogismo entre ambos cuja alteridade acontece na tomada desse universo cultural pelas letras românticas de nosso país.

A edição do livro, *A Polônia na literatura brasileira: uma anthologia*, é de 1927 e foi publicada em Curitiba pela editora Placido e Silva & Cia. LTDA, cujos autores são elididos, isto é, suggestionados sob o nome de Fredecencis. Não obstante, o prefácio do livro, escrito por H. E. Humphreys pontua: “por sob o nome de Fredecencis occulta-se o auctor da presente Anthologia, mas os seus verdadeiros organizadores e patrocinadores são os finos e rigorosos pensadores polacos que vivem no seio da sociedade curytibana” (FREDECENSIS, 1927, p. IX).

À maneira de um pseudônimo que se esquivava nessa forma antroponímica, inventada na medida literária suficiente para galardoar a empreitada na qual se arrisca, recolher e conservar vestígios textualizados nos quais o nome da Polônia reside arquivado na memória escrita brasileira, diz o prefaciador que Fredecencis colecionou “gritos de admiração, gritos de

revolta, de dôr, de piedade, de amôr, de alegria e de triumpho. Gritos que não nos são extanhos porque são os nossos proprios gritos, que o martyrio ou o triumpho do povo polaco arrancará de nossos corações” (FREDECENSIS, 1927, p. VI).

Num aspecto geral, a coletânea soma a recolha de uma gama de material, percorrendo o período entre 1860 e o final dos anos 1920, década de publicação do livro, posteriormente à Primeira Grande Guerra, um tributo à Polônia que em 1918 recuperou a independência. Juntada documental composta por excertos, fragmentos de textos, poemas, fragmentos de poemas, fotografias, desenhos pictóricos, comentários políticos, filosóficos e literários que ora, cotejam a relação cultural entre Polônia e Brasil, sob o viés histórico-estético e político-cultural, ora se aferem à memória cultural polonesa sob o ponto de vista imigratório.

Assim, dimensionam como a Polônia participa e se presentifica no coração dos polono-brasileiros tanto sob a ameaça da ausência, referente à partilha do Estado polonês, a chamada *questão polonesa*, isto é, a tripartição de suas terras entre os impérios russo, austríaco e prussiano, quanto sob o lastro da presença de uma forte e vigorosa consciência nacional no coração dos poetas e cidadãos expatriados.

Dessa juntada documental, na perspectiva em que possamos nos valer de considerações dispersas em várias partes do livro para esclarecimento de algum ponto que levantarmos na medida do avanço da abordagem, nos imbuiremos com maior zelo e amplitude do seu *corpus* poético arrolado. São textos em que nos deteremos sob o crivo de uma crítica literária e de uma análise comparada nos segundo e terceiro capítulos, onde disporemos uma compreensão da estética romântica imbricada na poesia de tais poetas.

O conjunto poético que Fredencensis arrola nessa coletânea na medida do seu rastreio sob o artifício histórico aqui empregado reaparece citado, com pouca diferença nos textos e com uma redução do material referido em outras abordagens histórico-literárias cujo fundamento de pesquisa emprega a relação entre as literaturas polonesa e brasileira.

Fredencensis recolhe em sua coletânea onze poemas, dispondo integralmente o texto de nove peças poéticas, e apresentando somente o fragmento de outras duas, ambas do poeta Castro Alves, ordenadas numericamente no cotejamento que perfizemos do livro na posição sexta: *O século*, e na posição sétima: *Deusa incruenta*. Das outras nove, incorporadas na íntegra, a primeira intitulada *Polônia*, datada de 1864, é da fase romântica do escritor Machado de Assis. Seguem-se, datados do mesmo ano (1864): o segundo poema da coletânea, *Os voluntários da morte*, de Pedro Luiz Pereira de Souza; o terceiro poema, *À Polônia*, de Tobias Barreto, romântico contemporâneo de Castro Alves, com quem se envolveu em

contendas literárias; o quarto, *À Polônia*, de Manoel José Gonçalves Junior e o quinto, *Surge Polônia*, do desembargador João Antonio de Barros Junior.

Além desses cinco textos poéticos, juntamente com os dois poemas de Castro Alves, que em termos cronológicos das escolas literárias foram propriamente escritos na época do romantismo brasileiro durante a década de 1860, os quatro outros arranjos aparecem no primeiro triênio do século XX.

Contudo, numa consideração a ser retomada, a de que a experiência romântica extravasa o seu tempo histórico de aparecimento, esses textos carregam ainda em si o âmago dessa experiência. São eles respectivamente em seu oitavo, nono, décimo e décimo primeiro posicionamentos: *À Polônia (Ontem e Hoje)*, de Alberto de Aragão, datado de 2 de maio de 1920; *À Polônia*, de Leoncio Correa, sem data e *Chopin*, de Silveira Neto, datado de setembro de 1920.

Do conjunto retirado desse livro, subtraindo o poema de Machado de Assis e os dois fragmentos poéticos de Castro Alves, todos os outros encontram-se em anexo disponíveis para consulta integral.

Já o poema de Machado de Assis, os anexos trazem a versão publicada em *Chrysalidas*, pois além desse texto, recolheu-se dessa obra dois outros, a peça intitulada *Alpujarra* que é, na verdade, a tradução de um poema de Adam Mickiewicz e o terceiro tomo da peça intitulada *Versos a Corina*, que se principia com uma epígrafe do vate polonês supracitado. Esse grupo de poemas referenda o diálogo desse escritor brasileiro com o romantismo polonês.

Os textos de Castro Alves, tanto os dois fragmentos citados por Fredecencis, quanto um terceiro poema, *A mãe do cativo*, que traçam referência com a situação polonesa, optamos por fazer a recolha desse material no compêndio *Castro Alves: obras completas*, organizado por Eugênio Gomes.

Outra obra a tratar deliberadamente da ligação entre as literaturas polonesa e brasileira surgiu quinze anos depois, foi publicada em 1942, momento em que a Polônia se encontra completamente ocupada pela Alemanha nazista. Intitulada *Páginas brasileiras sobre a Polônia*, trata-se de um compêndio contendo 22 poemas, além de um conjunto substancial de textos e fragmentos de textos de ordem diplomática, histórica, literária e cultural, conjugando a relação entre Polônia e Brasil à época. Nas palavras de seu organizador, Tadeu Skowronski, “o Brasil sempre esteve a o lado da Polônia na prosperidade e na desgraça, sempre reprovou seus inimigos, os de ontem e os de hoje” (1942, p. 5).

Skowronski retoma alguns dos poemas supracitados e traz várias novidades poéticas que contemplam a relação entre as duas nacionalidades. Nesse certame, das peças escritas no século XIX pelo menos três são novas. E das outras, publicadas a partir da década de 1920, no período entreguerras, posterior à independência polonesa até o estouro da 2ª Guerra Mundial, subtraindo duas repetições, as novidades somam onze poemas.

Entre as peças textuais retomadas e conforme já nos referimos, cita os poemas: *Polônia* escrito por Machado de Assis, *Os voluntários da morte* de Pedro Luís Pereira Souza, *A Polônia* de Tobias Barreto, *O século* de Castro Alves, *Surge Polônia*, do desembargador Antonio de Barros Junior, estas do século XIX; e as composições, *À Polônia Hontem e hoje* de Alberto de Aragão e *À Polônia* de Leoncio Correa, ambas do século XX.

Nesse rol de algumas repetições, em contrapartida as novidades são inúmeras e, inclusive, o livro registra a publicação poética mais antiga que viceja a relação entre as duas literaturas: o poema intitulado *Sete de setembro*, de Félix da Cunha, datado de 1854. Ainda do século XIX, o poema *O gigante de Polônia*, de Joaquim Nabuco e o poema de autoria desconhecida, *Em favor da Polônia “pensamentos de um homem em mangas de camisa”*, ambos datados de 1864.

A partir da terceira década do século XX aparecem os poemas: *Concerto chopiniano de Brailowsky*, de Filinto de Almeida (maio de 1932); *Fenix*, de Lucio Varzea (7 de setembro de 1939); *Ode à Polônia*, de Romulo Jucá (8 de fevereiro de 1940); *Polônia*, de Filgueiras Lima (8 de junho de 1940); *Polônia Amada*, de Alceste de Castro (3 de outubro de 1940); *Ode à Polônia*, de Clovis Nogueira de Sá (1940); *A grande Polônia (Chopin)*, de Martins Fontes (31 de maio de 1941); *Imortal*, de Laudionor A. Brasil (1941); *Menino valente no hospital de sangue*, de Ribeiro Couto (1941); *Uma voz vem da Polônia...*, de Camilo de Jesus Lima (1941); e o fragmento de poema, *Salve Varsovia!*, de F. Fernandes Sobral (18 de maio de 1942).

Depois dessas duas obras historicamente separadas quinze anos uma da outra, às quais resguardam marcas plangentes de um olhar crítico sobre o contato entre as duas literaturas nacionais sob o endosso da sensibilidade romântica, somente décadas depois surgirão olhares histórico-críticos que se deterão em torno dessa clivagem.

Henryk Siewierski (2000) retoma essa ligação romântica, abandonada ao limbo de certo esquecimento histórico. Siewierski trabalha tais conexões do trânsito literário entre as duas sensibilidades nacionais no ensaio, *Os poloneses nos 500 anos do Brasil* (2000), em que remonta vários dos encontros poéticos supraditos anteriormente, circunscrevendo a ligação cultural e a revigora, ainda que *en passant*, no livro *História da literatura polonesa*.

Nesse livro, atenta-se às relações de tradução cultural e dimensiona principalmente o contato de fértil recorrência intertextual entre as poesias de Adam Mickiewicz, introdutor do romantismo na Polônia em 1822, e Castro Alves, que abre a poesia *A mãe do cativo* citando como epígrafe duas estrofes do poema *A mãe polaca*, do poeta polonês, “um contato em tão alto nível” (SIEWIERSKI, 2000, p. 86) a ser retomado, confrontado e analisado no terceiro capítulo, com um olhar detido no intertexto entre esses dois autores em conjunto com a dimensão textual do Machado de Assis poeta, que também se refere em intertexto à Mickiewicz.

Outro estudo, de pequena monta, e que é mais de caráter jornalístico, o qual traz rápidos apontamentos conforme subjaz a economia estrutural desse tipo de texto mais suprimido e informativo, apareceu no jornal da ANE – Associação Nacional de Escritores – datado do início de 2012, em artigo redigido pelo jornalista Fontes de Alencar sob o título de *O romantismo brasileiro e a Polônia*. O jornalista cita nesse artigo com trechos respectivos de suas narrativas poéticas, os escritores Pedro Luís, Tobias Barreto e Castro Alves, tomando como razão teórica Afrânio Coutinho que acentuou em suas análises sobre o período romântico a deferência de um “romantismo liberal e social: intensa impregnação político-social, nacionalista, ligadas à luta pelo abolicionismo” (COUTINHO *apud* ALENCAR, 2012, p. 12).

Em seu montante, a somatória totaliza um conjunto ao redor de trinta poemas, entre texto integral e fragmentos, além das traduções até agora recolhidas, que comportam dezesseis poemas, e sobre as quais investiremos uma compreensão histórico-literária no quarto e último capítulo.

Todos os poemas açudados de uma melancolia própria ao esponsal brilho romântico, desfiados pela imaginação provinda das subjetividades e sensibilidades dos poetas. Uma parte considerável dessas peças poéticas se imbui de um lastro sensível em torno da questão polonesa, montante que testemunha o endosso poético de uma experiência cultural com a Polônia que a poesia brasileira estabeleceu, numa espécie de trânsito transcultural.

Do acervo de traduções, além da tradução do poema *Alpujarra* realizada por Machado de Assis, recolhido do livro *Chrysalidas*, nos deparamos, em nossa pesquisa, com quatro outras traduções também do século XIX. Joaquim Serra, no livro *Mosaico: poesias traduzidas*, publicado em 1865, traduziu os poemas de Mickiewicz: *O Wilia*, balada que assim como a tradução de Machado faz parte do longo poema *Konrad Wallenrod*, e *A´ uma matrona polaca*. Quatro anos depois, em 1869, sai a publicação de *Corymbos*, livro de Luiz Guimarães Júnior, com duas traduções de poemas de Mickiewicz: *Ao Niemen* e *Dia e Noite*.



Das traduções realizadas no século XX, sete peças poéticas foram extraídas do livro *Adam Mickiewicz: um poeta peregrino*, organizado por Henryk Siewierski, na seguinte sequência: *Senhor Tadeu (invocação)* (tradução de Mariano Kawka); *Bom dia, Boa noite, As estepes de Aquermã, Ayudah* (traduções de Marcelo Paiva de Souza); *A mãe polaca* (tradução de Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro); e *Por sobre a água clara e imensa* (tradução de José Santiago Naud).

No livro *História da literatura polonesa*, nos deparamos com duas traduções, os poemas do poeta romântico polonês Cyprian Norwid: *VII. Addio* e *O piano de Chopin*, o primeiro na tradução individual de Marcelo Paiva de Souza e o segundo, uma parceria tradutória com Henryk Siewierski. A versão original do último poema citado foi recolhida do livreto *O piano de Chopin*, publicado em 1994.

Também coletamos no livro *Toda poesia*, uma compilação das poesias completas do escritor Paulo Leminski, a tradução de um quinteto poético, *Choveram-me lágrimas...*, de autoria de Adam Mickiewicz, realizada por esse autor curitibano.

A última tradução coletada saiu recentemente publicada na *Polonicus: Revista de reflexão Brasil-Polônia*, de autoria do poeta polonês Juliusz Słowacki, *Um papa eslavo*, com tradução de Henryk Siewierski.

Este é o principal corpus documental à disposição para o procedimento de análise da evidência literária, em termos comparativos. Mesmo detentor de um caráter parcialmente reduzido, afinal compõe um arranjo de um pouco mais de quarenta poemas, que poderia ser um empecilho na conjugação do método, todavia sob a razão de uma micro-história literária, é bastante suficiente para uma descrição densa do seu dado residual na interpelação compreensivo-explicativa de seus rastros e que, historicamente, os dados documentais arrolados acima, testemunham e validam a suspeição de um elo vinculante entre as expressões românticas polonesa e brasileira.

Estabelecer relações como esta incide como um percurso investigatório que evidencia, no que concerne aos estudos literários comparados, à teoria da literatura e à micro-história literária, a presença e o impacto do romantismo polonês no Brasil, tanto no âmbito da literatura, quanto no da cultura e da história.

### 1.3 O período romântico

A partida do general Antoni Dołęga Czerwiński (Antonio Rebendoleng Szervinsk) de sua terra natal advém de um dos fatos mais terríveis do período marcado como a era das

revoluções: o século XIX trouxe cingido em si a semântica de uma época de levantes e os ecos vigorosos e dolorosos da luta pela liberdade.

Conforme o historiador Eric Hobsbawm aponta “nunca na história da Europa e poucas vezes em qualquer outro lugar, o revolucionarismo foi tão endêmico, tão geral, tão capaz de se espalhar por propaganda deliberada como por contágio espontâneo” (HOBSBAWM, 2005, p. 159).

Otto Maria Carpeaux ao tratar das origens do romantismo, acentua a latitude dessa condição histórica em torno do espírito revolucionário ao destacar o acontecimento da Revolução Francesa e o que ele produziu: *uma profunda emoção*, que se constituiu como motor de uma literatura de expressão emocional e que se justapõe à consideração de Hobsbawm sobre a era das revoluções:

a história desse movimento literário pode ser escrita em termo da história das revoluções: foi produzido pelas revoluções de 1789 e 1793; foi desviado pelo acontecimento contra-revolucionário da queda de Napoleão, em 1815; reencontrou o *élan* inicial pela revolução de 1830; e acabou com a revolução de 1848. É literatura política, mesmo e justamente quando pretende ser apolítica (CARPEAUX, 1987, p. 1107).

Condição histórica profundamente arraigada nas fímbrias desse século, o revolucionarismo incendiou-se no espírito da geração romântica, à maneira de uma “doença” ou *hybris*, principalmente nas ilusões dos jovens românticos arrebatados pelo evento histórico da Revolução Francesa.

A “visão de um paraíso perdido” para os poetas, os quais estabeleceram os seus programas literários, entre o fim do século XVIII, sua década seguinte e o primeiro triênio do século XIX, diz Charles Rosen (2004) que os artistas românticos se não morreram cedo, como muitos, naufragados na energia criativa dessa literatura de oposição aos estertores opressivos da política do período, de outro modo, afundaram no pântano da insanidade, na renúncia a uma carreira brilhante ou na ruína de suas próprias desilusões.

Rosen pontua que “documentos e livros registram o efeito dos acontecimentos revolucionários na política e o cambiante movimento do gosto: a agitação em torno do tráfico de escravos, as revoluções francesa e americana” (2004, p. 33), entre outras imagens da ebulição político-cultural. Imagens de um sistema simbólico, as quais “não se limitam a ilustrar os manuscritos, nem a poesia atua apenas como legenda para a arte: elas interagem para revelar a efervescência e a energia do período” (ROSEN, 2004, p. 33).

São estas as imagens de um lastro simbólico complexo, dinâmico e profundo, provenientes de sua força coletiva, de sua condição cultural e de sua maturação estética,

consideradas para substancializar o romantismo e a própria apoteose do período como “visão do mundo, isto é, como estrutura mental coletiva” (LOWY, SAYRE, 2015, p. 34). Já por outro lado, como Jacó Guinsburg exprime, o romantismo “é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente” (2011, p. 14).

Cosmovisão ou sistema de pensamento cujo conjunto de suas elementaridades formam uma *estrutura significativa*, conceito em que Michel Lowy e Robert Sayre condensam o romantismo como “uma totalidade coerente organizada em torno de um eixo, de uma viga” (2015, p. 39), que reflete e se reflete no período de sua consciência histórica, alastrando os seus efeitos, pensando politicamente a si mesmo e a sua época.

Essa forma de visão ou concepção de mundo adquiriu em sua historicidade uma dimensão universal cujo modo de sensibilidade possui como moto o sentimento e o desejo, considerando o que Benedito Nunes, em suas colocações de natureza tanto psicológica quanto histórica, postula:

Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo ‘amor da irresolução de ambivalência’, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram (NUNES, 2011, p. 52).

Em detrimento dessa aguda experiência conflitiva, acentuada na ambivalência de seu caráter, Nunes assevera que, pela variedade de aspectos que se estendem a uma abrangência de campos e a diversidade de contrastes, o romantismo foi “uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais” (2011, p. 52). Tradições nacionais que em condições específicas, mas, sobretudo, enjambradas pelo espírito revolucionário que como fio condutor de um desejo coletivo de aclimatação da efervescência, dimensionaram as clivagens de um capital simbólico em dispersão na experiência romântica.

Michel Lowy e Robert Sayre apontam que, em termos nacionais, o núcleo do romantismo eclode ao mesmo tempo em território germânico, britânico e francês, e auferem que “portanto, havia na França, ao mesmo tempo que na Alemanha e na Inglaterra, *um denso tecido cultural romântico*, e não apenas algumas obras de referência” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 75, grifos dos autores).

Como consubstanciação do tecido cultural com o qual o movimento romântico se configura no modelo de um múltiplo sistema de pensamento, Octavio Paz assinala que “o

romantismo foi um movimento literário, mas também uma moral, uma erótica e uma política” (2013, p. 67). Encerrado entre imaginação e ironia, continua o crítico, o romantismo buscava a fusão entre vida e poesia “e mais: socializar a poesia. O pensamento romântico se desenvolve em duas direções que acabam por se fundir: a busca desse princípio anterior que faz da poesia o fundamento da linguagem e, portanto, da sociedade; e a união desse princípio com a vida histórica” (PAZ, 2013, p. 67).

Essa latitude da estética romântica acendeu no homem do século XIX a necessária chama de extravasamento de suas angústias por intermédio da poética literária, estabelecendo o tom de um espírito individual e ao mesmo tempo político, com os quais a modernidade instaura o seu centro de coerência.

O certo é, segundo as palavras do crítico, mais do que uma experiência estética, o romantismo diz respeito a uma insatisfação com a visão política e a experiência social em vigor:

A concepção da poesia como magia implica uma estética ativa; quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: também é intervenção na realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda o mundo” (PAZ, 2013, p. 69).

Paz aponta ainda que “o romantismo foi, antes de mais nada, uma interiorização da visão poética. [...] o romantismo foi a ruptura da estética objetiva e quase impessoal da tradição latina e o surgimento do eu do poeta como realidade primordial” (2013, p. 69).

A individualidade desponta na cena, o homem começa a aparecer na história; o homem começa a experimentar a sua própria história, e ao historicizar-se, esse homem, o poeta, consolida sua voz na política discursiva do tecido literário. E nessa dimensão antropológica, a poesia torna-se foro privilegiado para desvelar os desastres humanos e as mazelas sociais.

Ao destacarem o engajamento político na estética romântica, Anatol Rosenfeld e Jacó Guinsburg salientam que

há uma verdadeira explosão libertadora, mas de uma libertação anárquica e, como todos os estouros desse gênero, o Romantismo mostrou-se, ao menos em seu primeiro momento, também liberticida como forma de pensamento político. É sem dúvida, libertário, mas liberticida, ao mesmo tempo, por ser uma busca desenfreada de liberdade (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 279-280).

O desejo de liberdade estabeleceu-se como uma experiência tanto humana quanto política que atravessou oceanos e continentes, deixando seus rastros na história, na cultura e

nas literaturas nacionais que, no século XIX, sob os pródomos da estética romântica viram-se transformadas por essa força poética que se dispôs a matizar os viços da modernidade.

Nachman Falbel (2011) considera mesmo, e de certa maneira confirma os apontamentos anteriores, que os fundamentos históricos do romantismo provêm dos processos da Revolução Francesa e da Revolução Industrial cuja adventícia histórica em torno de tais eventos se configura como matriz do ideário moderno.

Uma das contingências que destaca é o *nacionalismo* como elemento que se aflora nas camadas desse denso tecido cultural, pontuando que “o nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais” (FALBEL, 2011, p. 24). Lastro político-social que imputa na era das revoluções o exacerbado desejo de independência nacional que as revoluções americana e francesa, incendiadas pelos ideários da Ilustração e da consciência iluminista, acenderam o pavio no final do século XVIII.

O crítico literário Jorge de Souza Araujo, expõe que “o nacionalismo então praticado assumirá os símbolos das causas pétreas da independência, redimensionando-os como formadores de uma identidade plasmada em signos de alteridades e substâncias do nacionalismo” (ARAUJO, 2011, p. 15). Tais signos e tais substâncias levaram aos estertores da insurgência, da revolta e da rebelião dos povos dominados, o desejo de uma identidade configurada nas lutas por independência que assolaram o século, como apoteose de inflamação nacionalista.

Eric Hobsbawm (1990) em seus estudos sobre as nações e o nacionalismo, entende o termo nacionalismo como unidade política e nacional congruente; não considera a nação como entidade social originária ou imutável, pois, segundo ele, o nacionalismo vem antes; e pontua que a questão nacional encerra-se entre a política, a tecnologia e a transformação social. Do ponto de vista histórico, diz Hobsbawm que as nações são

fenômenos duais, construídos essencialmente pelo alto, mas que, no entanto, não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, ou seja, em termo das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns, as quais não são necessariamente nacionais e menos ainda nacionalistas (1990, p. 20).

O historiador Norman Davies (1981) no livro *God's playground: a history of Poland*, enfrentando a questão do nacionalismo, pontua que nos últimos dois séculos desde que se cunhou e se estabeleceu conceitos como *nacionalidade*, *soberania nacional* e *libertação nacional*, cujo campo semântico plasma seu ideário no conceito de nacionalismo, esse complexo conceitual raramente alcançou nas democracias ocidentais muito respeito ou

simpatia. Não obstante, aponta que essa gama conceptual primeiramente encontrou sua coerência na Revolução Francesa, espalhando em seguida por toda a Europa e todos os cantos do globo<sup>5</sup>.

A validade para esse cotejo de posicionamentos histórico-literários é que a Revolução Francesa se localiza como evento central de carga semântica tanto simbólica quanto histórica para a compreensão do espírito romântico revolucionário que insuflou uma geração de poetas com inquietações de cunho político-social exploradas em detrimento ou não de um programa literário específico e engajado. E também na matéria solitária de uma ou outra poesia escrita com o fervor dessa verve mesmo enquanto temática esporádica, que levaram os poetas a experimentarem o tão inquietante desejo libertário na solidão de suas poesias.

Vale ainda pontuar que o século XIX é o berço da modernidade. O espírito romântico fundou sua ontogênese. Como George Steiner coloca: “nossa experiência do presente e o julgamento, tantas vezes negativo, que fazemos de nosso lugar na história são continuamente postos contra o pano de fundo do que desejo chamar ‘mito do século XIX’ ou ‘jardim imaginado da cultural liberal’” (STEINER, 1991, p. 15).

É no centro desse jardim imaginado que se sustentou sob a tênue sensação de uma frágil coerência humana que, a princípio, durante o longo século XIX, pareceu que não derruiria, que Steiner propõe a tese de que “certas origens específicas do inumano [...] que obrigam a uma redefinição da cultura” (STEINER, 1991, p. 19), devem ser encontradas no coração da trama histórico-política que moldou a civilização do século XIX. Afinal, uma série de levantes, insurreições, rebeliões, escreve, em muitas páginas, não somente em solo polonês, como também em solo brasileiro, a trama do século do romantismo.

#### **1.4 A Polônia no século XIX: aspectos históricos, estéticos, culturais e emigratórios**

Entre as diversas agitações e mudanças que arrastam o coração da complexa trama do período, Nachman Falbel pontua que além do evento revolucionário central, um conjunto de revoluções, advindas de um “revolucionarismo endêmico” para retomarmos a expressão de Eric Hobsbawm, se deflagra pela Europa e outras partes do globo, conforme Carpeaux acima

---

<sup>5</sup>Trecho original do qual a alusão foi cotejada: “In the western democracies, Nationalism has rarely commanded much respect or sympathy. In the two centuries since the concepts of nationlaity, of national sovereignty, and of national liberation first found coherent expression in the French Revolution, they have spread to all parts of Europe and thence to all corners of the globe [...]” (DAVIES, 1981, p. 3)

sintetizou. Dentre elas, Falbel cita que “de 1788 a 1794, a Polônia trava uma luta revolucionária em prol de sua liberdade nacional” (FALBEL, 2011, p. 24).

Esse fato advém da primeira partilha do Estado polonês, entre à Prússia, à Áustria e à Rússia no dia 5 de agosto de 1772, como relata o historiador Adam Zamoyski (2010), no livro *História da Polônia*: “a partilha causou alarme em muitos quadrantes e chocou a opinião pública em toda a Europa” (2010, p. 184). Em detrimento dessa repercussão e das insurgências que deflagrou, o historiador explica que

Este processo foi acompanhado por um notável ressurgimento da actividade literária, na sua maioria didáctica. A inspiração chegou do estrangeiro e as luminárias eram Voltaire, Rousseau, Diderot, D’Alembert e os Enciclopedistas, cujos comentários políticos e sociais pareciam particularmente relevantes para a difícil situação da Polónia (ZAMOYSKI, 2010, p. 186).

Zamoyski comenta que no devotado olhar literário de solidariedade advindo de tais escritores da ilustração, carregado de iluminismo em suas razões em torno do evento lastimoso de partilha, “o fio condutor que perpassa pela obra dos escritores da época é a urgência que sentem quanto à restauração do Estado polaco” (2010, p. 187). Desejo que não se concretizou mesmo com o esforço político e as investidas insurgentes, e no dia 3 de janeiro de 1793, a segunda partilha foi acordada.

Mas o ímpeto dessa urgência circunscrita pelos escritores se seguiu tanto a primeira quanto à segunda partilha com ações político-revolucionárias como a empenhada pelo líder revolucionário e monumento heroico polonês, Tadeusz Kościuszko, que prontamente se insurgiu ao desterro geopolítico. Após algumas investidas em que obteve sucesso, foi capturado, o que causou instabilidade política.

Nesse momento crucial da história polonesa, como Zamoyski relata “as três potências tinham decidido dividir entre si o que restava da Polónia [...]. Em 1795, foi assinado um novo tratado de partilha, que eliminou por completo a Polónia do mapa” (ZAMOYSKI, 2010, p. 204), dando início a uma infensa e ignominiosa política discursiva de subtração e apagamento do Estado polonês, tanto no plano político quanto no institucional.

Política opressiva intensamente levada a cabo durante o tempo de seu ocaso histórico, os longos 123 anos de cativo: “ao mesmo tempo, a Polónia, dividida entre as três potências, selava a cooperação entre elas com um elo duradouro de cumplicidade e interesse mútuo que constituía o maior impedimento a qualquer tipo de mudança” (ZAMOYSKI, 2010, p. 232).

Como discurso manifesto que permanece latente em sua história, já dois anos depois da terceira partilha, com o objetivo fulcral de arrematar a eliminação, as três potências em 1797 assinam um melindroso protocolo de apagamento em que se comprometeram “a não

incluir o nome da Polónia em nenhum documento futuro, e eliminar toda e qualquer referência à Polónia em todos os assuntos diplomáticos e a lutar com todos os meios por seu obívio” (ZAMOYSKI, 2010, p. 204).

Zamoyski (2010) explica a terrível condição político-diplomática que a tripartição transbordou em torno da *questão polonesa*: uma consciência pesada e desconfortável que na diplomacia do século XIX assombrou tanto os amigos quanto os inimigos da Polónia, entre o desejo de uma Polónia livre conclamada em declarações solenes e um punhado de frases sem efeito quando a questão surgia como ameaça à estabilidade europeia.

O historiador questiona em que medida a Polónia sobreviveu à imperiosa e industriosa política de seu desaparecimento, ou melhor, o que sobreviveu – que rastros, ecos, vestígios – escaparam de seu sepultamento secular adormecido na ameaça da extinção? Zamoyski considera que por jazer espalhada nos territórios tripartidos:

Esta dispersão tão vasta dos recursos humanos da nação ameaçava-a de extinção, principalmente porque a Polónia nunca se baseara em afinidades étnicas, territoriais, religiosas ou políticas. Quando o Estado deixou de existir, poder-se-ia supor que os diversos elementos que o compunham iriam dispersar como satélites destituídos do centro de sua órbita (2010, p. 233)

E por que não se dispersaram completamente? Antes de considerar essa questão, vale tomar os apontamentos do historiador Norman Davies em torno do mesmo imbróglio.

Segundo Davies, durante o tempo de seu desaparecimento “‘Polónia’ não era mais que um nome. [...] geralmente sem significância prática fora das áreas cultural, linguística ou administrativa que permanecem no território dos três estados separados”<sup>6</sup> (1981, p. 6, tradução minha). O historiador aponta a falta de um Estado polonês como sendo uma condição que foi naturalizada nesse período e a independência genuína foi raramente mais que um delírio.

Davies salienta que, na medida em que o século XIX significou a revolução industrial e o progresso para o mundo inglês, a expansão econômica para a América, a declaração dos direitos universais como resposta da Revolução Francesa para o mundo francês, o imperialismo para os mundos russo e prussiano, bem como a independência para os alemães e os italianos, ele “foi, para os poloneses, uma era de derrota, isolamento e humilhação. Ele foi ‘o cativo babilônico’, ‘a estada no deserto’, ‘a descida ao túmulo’, a ‘jornada pelo inferno’,

---

<sup>6</sup> Trecho original: “‘Poland’ was little more than a name. Like Armenia or Macedonia today, names redolent of ancient kings and empires, it often had no practical significance beyond that of a cultural, linguist or administrative area lying in the territories of three separate states”.



‘o tempo na cruz’”<sup>7</sup> (1981, p. 18, tradução minha). Essa série de metáforas religiosas ligadas aos mártires cristãos, dispostas na explicação do historiador, além de destacar o amargor histórico da tripartição, sintetiza a dimensão significativa da condição sociopolítica vivida pelo povo polonês.

O resultado dessa dispersão, segundo Davies, é que devido ao fim abrupto trazido pela partição, com a incorporação dos descendentes lituano-poloneses ao agora território das três potências, os aspectos materiais de suas vidas tornaram-se objetos para a história russa, austríaca e prussiana (DAVIES, 1981, p. 9). Davies ainda considera que

Nos domínios da política e das ações internacionais, a Polônia surge, no máximo, esporadicamente. Mas nos domínios das ideias políticas, ela ocupou uma posição de importância ininterrupta. *A Polônia agora era uma Ideia*. Ela existia na mente dos homens, mesmo que ela não pudesse sempre ser observada sobre o solo ou no mundo material<sup>8</sup> (1981, p. 9, tradução minha, grifos nosso) .

Zamoyski ao avaliar a dispersão, em certa medida corrobora os apontamentos de Davies, já que a carência de uma integrada consciência étnica, territorial, religiosa ou política que poderia invalidar para todo o sempre e irresolutamente eclipsar a experiência cultural de uma nação enquanto comunidade identitária, de outro modo, ao reter uma significância cultural, linguística ou administrativa dentro do seu território repartido sob a experiência de *uma ideia conservada na mente*, essa pregnância, de alguma maneira, configura uma resistência revolucionária, pois “em vez de se desintegrar nas suas partes componentes, a nação polaca sobreviveu, ainda que numa forma algo modificada e em constante mutação. A <<polonidade>> torna-se uma condição que se definia a si própria” (ZAMOYSKI, 2010, p. 233).

A carga semântica substancializada no conceito de polonidade traz cingida intrinsecamente em si o conceito moderno de *nação* considerado por Davies, que diz respeito aos membros de um grupo compartilhando correta ou erroneamente entre si suas moralidades e seus destinos comuns (1981, p. 10), sedimentando o caráter de uma *consciência nacional*, isto é, o pertencimento consciente a uma ideia de nação, em que o *nacionalismo* emerge como “doutrina partilhada por todos os movimentos políticos que buscam criar uma nação

---

<sup>7</sup> Trecho original: “[...] it was, for the Poles, an era of defeat, isolation, and humiliation. It was the “Babylonian Captivity’, ‘the Sojourn in the Wilderness’, the ‘Descent into the Tomb’, the ‘Journey through Hell’, ‘the Time on the Cross’”.

<sup>8</sup> Trecho original: “In the realm of political and international action, Poland emerge at the most in sporadic fits. But in the realm of the political ideas, it occupied a position of uninterrupted importance. For Poland was now an *Idea*. It existed in men’s minds, even if it could not always be observed on the ground or in the material world.”

despertando na consciência das pessoas sua nacionalidade, e mobilizando seus sentimentos como veículo de ação política”<sup>9</sup> (DAVIES, 1981, p. 10, tradução minha).

Para Davies, por comportarem uma consciência nacional carregada de um intenso nacionalismo político, mesmo suportando e por suportar o jugo do desaparecimento de seu Estado, os poloneses

pertencem a uma comunidade que adquiriu seu senso moderno de nacionalidade numa oposição ativa às políticas dos estados em que viviam. A nacionalidade polonesa é uma crença que em muitos momentos os poderes de partição oficiais se esforçaram em suprimir. A nação polonesa foi recrutada por povos que, do mesmo modo que admitiam que eles eram indivíduos russos, prussianos ou austríacos, firmemente se recusavam em admiti-los como ‘russos’, ‘prussianos’, ou ‘austríacos’”<sup>10</sup> (1981, p. 11, tradução minha).

É essa recusa que de tão sólida no coração do homem polonês, possui ela algo de revolucionária, que vigora a conservação de uma crença consolidada na ideia de polonidade. Como Davies salienta, a fim de subsidiar e fortalecer o orgulho nacional “Grandes esforços foram feitos para provar e exagerar a “polonidade” de homens e mulheres cujas conquistas eram pensadas para inflar a autoestima da nação emergente”<sup>11</sup> (1981, p. 25, tradução minha).

Assim, uma ideia de polonidade conservada na mente de seus pares como condição de uma identidade em trânsito, prodigaliza a apoteose de um sentimento cuja razão deve ser buscada na experiência estético-política e literária do século das revoluções, pois como Zamoyski interpreta, se por um lado, a afirmação de que a nova nação forjou-se na luta traz certo exagero, por outro, “não deixa de ser verdade que as sucessivas insurreições marcaram um processo de pensamento e auto-descoberta que de outro modo poderia não ter passado de um falatório inconsequente” (2010, p. 234).

Processo que aflora na dispersão de atividades literárias que movimentam o pensamento e as ações em torno do destino polonês, em que nas palavras de Zamoyski, “cada uma dessas lutas realçou várias implicações da difícil situação polaca, e a sua implacável repressão atirou mais pessoas para a participação em actividades que noutras circunstâncias poderiam ter visto como fúteis ou até irresponsáveis” (2010, p. 234).

---

<sup>9</sup> Trecho original: “[...] doctrine shared by all political movements which seek to create a nation by arousing people’s awareness of their nationality, and to mobilize their feelings into a vehicle for political action”.

<sup>10</sup>Trecho original: “The Poles [...] belong to a community which has acquired its modern sense of nationality in active opposition to the policies of the states in which they lived. Polish nationality is a belief which at various times officialdom of the partitioning powers strove to suppress. The Polish nation was recruited from the people who, whilst conceding that they were Russian, Prussian, or Austrian subjects, steadfastly refused to admit that they were ‘Russians’, ‘Prussians’, or ‘Austrians’”.

<sup>11</sup> Trecho original: “Great efforts were made to prove and exaggerate the ‘Polishness’ of men and women whose achievements were thought to bolster the self-esteem of the emergent nation”.

Norman Davies articula as circunstâncias históricas e dimensiona o ativismo levado a cabo para a construção da nação polonesa: “Em tais circunstâncias, o nacionalismo polonês foi largamente propagado por ativistas que buscavam usar a consciência nacional para propósitos políticos inteiramente contrários àqueles dos estados autoritários”<sup>12</sup> (DAVIES, 1981, p. 11, tradução minha).

São estas atividades, não apenas no plano político e diplomático, mas também, e até de maneira prolífica no plano literário, recorrente a uma imaginação criativa sempre efervescente, sistematizada no ideário romântico, que subscrevem uma polonidade no imaginário polonês, cuja imaginação romântica, num alto grau de consciência, acentuou num trabalho poético que trouxe sobrevida e garantiu a sobrevivência, mesmo com “a descida ao túmulo”, de uma ideia de polonidade.

Michel Lowy e Robert Sayre, no que se refere à formação do ideário romântico, defendem que nos países do Leste Europeu, em que se inclui o território polonês, “o impulso inicial é essencialmente nacionalista – contra ocupantes estrangeiros ou a favor da unificação da nação – e frequentemente, por falta de uma camada burguesa significativa, dirige-se também, à primeira vista, contra uma aristocracia local em decadência” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 77).

Esse momento histórico testemunhou o assolamento da Polônia decorrente da opressão das forças invasoras que provocou levantes, insurreições e intensas ondas migratórias – que entre 1830-1831, como Davies relata, resultou no que foi chamado de “Grande imigração”, “*Wielka Emigracja* (Great Emigration)” (DAVIES, 1981, p 276).

O historiador destaca o teor desse acontecimento ao descrever que na primeira metade do século XIX ocorre uma rebelião, liderada por jovens oficiais da Escola dos Tenentes, conhecida como o Levante de Novembro, contra os russos em busca da independência (DAVIES, 1981, p. 336). Conforme descreve Tadeu Skowronski, “em 29 de Novembro de 1830, as arbitrariedades czaristas enchendo as medidas, a juventude do exército polonês e os estudantes das escolas superiores soltaram o grito de revolta” (SKOWRONSKI, 1942, p. 13).

Nas palavras de Davies “Violência e confusão irromperam na noite de 29 de novembro”<sup>13</sup> (1981, p. 318, tradução minha). Noite que permanece terrível na memória do

---

<sup>12</sup> Trecho original: “In such circumstances, Polish Nationalism was largely propagated by activists who sought to use national consciousness for political purposes entirely contrary to those of the state authorities”.

<sup>13</sup>Trecho original: “Violence and confusion erupted on the night of 29 November”.

povo polonês na medida em que “esta 'Noite de Novembro' foi um drama que a maioria de seus atores gostaria de esquecer”<sup>14</sup> (DAVIES, 1981, p. 319).

A Grande Imigração polonesa marca outra das condições históricas da Polônia durante o longo século XIX. Além da pobreza, do superpovoamento, e do insuficiente desenvolvimento industrial que assolaram várias nações da Europa estimulando a emigração maciça, Jerzy Mazurek aponta que no caso específico da Polônia, a esses elementos “ainda se somavam motivações políticas, religiosas e culturais” (2016, p. 8). Até à reconquista, em 1918, com a independência, a história da nação no período “foi antecedida por uma série de levantes malsucedidos, e seus combatentes, com receio das inevitáveis represálias por parte dos invasores, optavam pela emigração” (MAZUREK, 2016, p. 18).

No período já posterior às guerras napoleônicas e o levante de 1830, muitos poloneses, além de exilarem-se em nações vizinhas, partem também para o outro hemisfério, chegando à América. É uma parte da história do Brasil que no seio de seu território recebeu e abraçou, ao longo do período romântico, principalmente na última metade do século, dezenas de imigrantes poloneses. Não obstante, vale também considerar as entradas circunstanciais, como a do ancestral Antonio Rebendoleng Szervinsk no final do período napoleônico, como manifestação de um movimento diaspórico frequente durante todo o século XIX.

Mazurek sublinha um elemento sociopolítico da opressão polonesa detentor de traços análogos com a estrutura política e social brasileira do período: “a servidão dos camponeses assemelhava-se à escravidão, o que em casos extremos manifestava-se no tratamento deles como se fossem objetos de valor somente mercantil e, portanto, como mercadoria sujeita à transação de compra e venda” (MAZUREK, 2016, p. 32).

Assim, desconsiderando particularidades específicas em relação à coesão social de cada território geopolítico regionalmente distante um do outro, os paralelismos entre a servidão de gleba polonesa e a escravatura brasileira se correspondem mutuamente: “a escravidão no Caribe, no Brasil colonial e no sul da América do Norte era um equivalente mais jovem da servidão dos camponeses poloneses (bem como húngaros e russos)” (MAZUREK, 2016, p. 32).

Mazurek claramente desafia as equivalências entre um sistema e outro. No caso do Brasil colonial que à época possuía o mercado voltado para a monocultura agrícola, em algumas áreas ainda perdurava a cultura do açúcar implantada aqui na região nordeste lá nos primeiros

---

<sup>14</sup>Trecho roiginal: “This ‘November Night’ was a drama which most of its actors would have liked to forget”.

séculos da colonização, e especialmente no século XIX brasileiro o predomínio das fazendas de café, nas zonas centrais do país. Ele destaca essa equivalência:

A monocultura agrícola na Polônia podia funcionar somente com base numa mão de obra gratuita e ilimitada. Sem a servidão dos camponeses, o sistema agrícola então praticado não seria absolutamente rentável e seria difícil compreender a cultura política polonesa, as suas divisões específicas e as formas dominantes de consciência coletiva (MAZUREK, 2016, p. 33).

Como o historiador assinala, as analogias são impressionantes. Afinal, o tipo de economia que no século XIX geria as duas culturas nacionais, dispunha sua base sociopolítica assentada numa estrutura de pesada dominação, a qual empurrava uma imensa maioria de suas populações à mazela da servidão, garantido deliberadamente uma sobrevivência mínima para a manutenção do modelo aristocrático.

No caso polonês, no período das partilhas, aproximadamente 2/3 da população constituía-se de camponeses em estado de servidão: “diante disso, a emigração, tanto sazonal como permanente, tornou-se uma forma de resistência a miséria e a marginalização social” (MAZUREK, 2016, p. 37). Somando-se ao movimento emigratório o apagamento do mapa político do mundo, tais elementos históricos conjugados entre si, explicam os levantes e outras formas de luta pela liberdade, que no período o mundo polonês vivenciou.

Assim, o levante de Kościusko em 1794 (MAZUREK, 2016, p. 34), a insurreição “na noite de 29 de novembro de 1830” (ZAMOYSKI, 2010, p. 217) e a sublevação proclamada pelo Comitê Nacional “no dia 22 de janeiro de 1863” (ZAMOYSKI, 2010, p. 227) elencados a todos os seus desdobramentos políticos e culturais são marcos cronológicos importantes não somente em torno da questão polonesa, como também no exercício da atividade literária que se deflagrou no período.

### **1.5 O romantismo polonês**

Henryk Siewierski em *História da literatura polonesa* destaca 1822 como o marco histórico do início do romantismo polonês. Movimento literário que se principia com a publicação do volume das *Poesias* do poeta Adam Mickiewicz. A data é expressiva para o contexto histórico brasileiro, uma vez que às margens do Rio Ipiranga, no dia 7 de setembro de 1822, o estadista e primeiro imperador, Dom Pedro, soltou o grito pela independência de nosso país, conforme as crônicas, os textos didáticos e os relatos históricos testemunham: “Independência ou morte!”. Siewierski destaca que para os jovens românticos poloneses, “a literatura tornou-se um instrumento de luta pela independência e, ao mesmo tempo, uma

forma de viver a liberdade, da qual a língua, a cultura polonesa nunca abdicaram” (2000, p. 72).

Adam Zamoyski relata que já na última década do século XVIII aparecem os indícios do romantismo na literatura polonesa:

o coração começou a mandar na cabeça precisamente quando a pátria violentada estava a ser escravizada; o coração romântico polaco não podia bater nenhum outro objecto de amor inatingível. Os poetas da época escreveram sobre a Comunidade moribunda como amantes. Os seus sucessores cantaram loas aos seus feitos desaparecidos e dariam significado espiritual às suas próprias vidas (2010, p. 236).

Em certa medida, a atividade literária se relaciona com os levantes, pois no que se refere à sublevação de novembro de 1830 e seu desdobramento até setembro de 1831, “a derrota do levante provocou graves repressões, a Constituição do Reino foi suspensa, o seu exército liquidado, as Universidades de Varsóvia e de Vilna fechadas” (SIEWIERSKI, 2000, p. 72). Como consequência, ocorreram deportações, confisco de bens e uma cerrada emigração levando ao exílio os participantes do levante. Nesses termos, “a jovem literatura travava uma guerra não só pela liberdade poética, pois o levante de 1831 também era sua obra” (SIEWIERSKI, 2000, p. 75).

Depois de 1831, a cultura polonesa se transfere para o exílio. É pontual sublinhar que a insurreição leva a emigração principalmente para a França, que, nesse sentido, sendo Paris “capital do século XIX” (BENJAMIN, 1985), se torna “[...] o ponto focal da vida política e cultural polaca” (ZAMOYSKI, 2010, p. 221). A respeito dessa dimensão circunstancial, Czesław Miłosz, numa de suas conferências na Charles Eliot Norton na Universidade de Harvard, comenta que nasce “o mito de Paris” como capital do mundo nas capitais centro-orientais da Europa, pois “a França vai exportando em série seus filósofos, sua revolução, a guerra de Napoleão, depois seu romance e finalmente a revolta na poesia e na pintura” (MIŁOSZ, 2012, p. 39).

Essa é outra relação a ser posteriormente mais bem detalhada, relação que diz respeito à posição da França no sistema literário no período romântico. Isso deve ser relevantemente considerado, pois sob a perspectiva da história literária e da crítica literária brasileira, o nosso polissistema literário de maneira pungente transplantou muito das formas da literatura e cultura francesa para o universo cultural brasileiro. O próprio trânsito do relacionamento literário entre o universo polonês e o universo brasileiro se procedeu pela via do polissistema literário francês, já que no caso das traduções da poesia romântica polonesa, por exemplo, tratava-se de poesias publicadas no idioma francês pelo poeta polonês e que nossos escritores,

como consumidores prolíficos da literatura francesa, não se escusaram de entrar em contato por meio da leitura, isto é, do consumo literário, e mesmo de proceder na tradução. Trataremos desse aspecto no próximo tópico.

De toda maneira, sublinhamos o apontamento de Pereira da Silva e Theo Filho citado por Fredecensis na antologia, *A Polónia na literatura brasileira*, em que elencam o estreito relacionamento entre o mundo francês e o mundo polonês: “romperam-se porém, ha muito, os diques que separavam a Polónia da França; todo o seculo XIX – a grande epoca da literatura polaca – está impregnado da literatura franceza” (SILVA; FILHO apud FREDENCENSIS, 1927, p. 80).

No período romântico, os principais autores poloneses vivendo no exílio e, tomando principalmente Paris como capital cultural de sua atividade literária, “ajustaram as usuais obsessões românticas como agonia, horror, separação e morte aos temas especificamente nacionais”<sup>15</sup> (DAVIES, 1981, p. 21, tradução minha). Nessa medida, autores como o poeta Adam Mickiewicz e o compositor Frédéric Chopin, entre outros, vivendo “como exilados, seus sentimentos eram genuínos o suficiente; o conhecimento de sua recepção era exato; e sua maestria com as palavras, suprema”<sup>16</sup> (DAVIES, 1981, p. 21-22, tradução minha).

Detentores de uma fértil imaginação romântica potencializada pela condição diaspórica do exílio, esses intelectuais,

os pioneiros das letras polonesas modernas, asseguraram que aquela literatura polonesa do século XIX adquirisse rapidamente tradições muito fortes, e um tesouro tão vasto quanto variado, sendo a mais conhecida das culturas da Alemanha e da Rússia, para não dizer da Europa Ocidental. Portanto, a literatura polonesa pôde sempre suprir as necessidades da nação onde as políticas polonesas foram insuficientes<sup>17</sup> (DAVIES, 1981, p. 22).

Na medida em que essa literatura se fortalece, contrapondo-se à tripartição, ao invés de separar, ela torna-se ferramenta que ajuda a unir os poloneses numa mesma consciência de pertencimento (DAVIES, 1981, p. 21). Assim, a consciência de pertencimento, ou polonidade, é uma soma na qual se devem considerar os eventos históricos das três partições,

---

<sup>15</sup> Trecho original: “[...] applied the usual Romantic obsessions with agony, horror, separation, and death to specifically national subjects”.

<sup>16</sup> Trecho original: “[...] as exiles their feelings were genuine enough; their knowledge of their audience was exact; and their mastery of words supreme”.

<sup>17</sup> “[...] the pioneers of modern Polish letters, ensured that nineteenth-century Polish literature rapidly acquired traditions as strong, and a treasure-house as vast and varied, as the better-known cultures of Germany and Russia, not to say of Western Europe. Henceforth, Polish literature could always supply the nation’s needs whenever Polish politics was found wanting”.

os inúmeros levantes contra a dominação estrangeira, a grande emigração e o exílio em Paris como capital cultural e literária da diáspora polonesa que, entrelaçados numa intrincada rede de relações, dimensionam a visão romântica polonesa formulada a partir da convergência de todos esses elementos citados, entre outros traços da história polonesa, os quais não compõem nossa mirada.

Nesse sentido, o conjunto de revoltas e a imaginação literária são subsídios consideráveis na perspectiva de formação de uma identidade imaginada, isto é, uma polonidade, pontuando que, como Davies relaciona:

Durante as cinco ou seis gerações nas quais não teve uma existência concreta, “Polônia”, como uma abstração, poderia ser lembrada do passado, ou aspirada para o futuro, mas apenas imaginada no presente. Ela não foi meramente quebrada em três partes; ela foi vaporizada, transposta em ar rarefeito, fragmentada em milhões de partículas invisíveis<sup>18</sup> (DAVIES, 1981, p. 6-8, tradução minha).

Vaporizada, rarefeita, fragmentada. Condições exangues de uma dolorosa subtração. Sob o hemisfério de uma abstração decorrente da perda do halo de sua concretude, para os contemporâneos dessa condição, imersos na abstração desse presente, resta-lhes a imaginação.

Itamar Even-Zohar, ao investigar a função da literatura na criação das nações europeias, aponta a sua indispensabilidade ao considerar que “‘escritores’, ‘poetas’, ‘pensadores’, ‘críticos’, ‘filósofos’ e similares, produziram um enorme corpus de textos com os quais pretendiam justificar, sancionar e sustentar a existência ou o desejo da mesma”<sup>19</sup> (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 67), enquanto instituição que por meio de suas produções legitimam a nação. Tal gama de intelectuais “ao mesmo tempo, também põem em ordem o conjunto de textos e nomes que em princípio poderiam ser úteis no momento de justificar sua causa” (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 67)<sup>20</sup>.

O teórico assevera que o século XIX é o berço de uma experiência profusa em torno de tais condições, pois “a ideia de nação que aspirava integrar os habitantes de um território politicamente fragmentado criou raízes com grande êxito”<sup>21</sup> (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 67).

---

<sup>18</sup>Trecho original: “During the five or six generations when it had no concrete existence, ‘Poland’, as na abstraction, could be remembered from the past, or aspired to for the future, but only imagined in the present. It had not merely been broken into three parts; it had been vaporized, transposed into thin air, fragmented into millions of invisible particles”.

<sup>19</sup> Trecho original: “[...] ‘escritores’, ‘poetas’, ‘pensadores’, ‘críticos’, ‘filósofos’ y similares, produjeron un enorme corpus de textos con o los pretendían justificar, sancionar y sustentar la existencia o lo deseable de ella [...]”.

<sup>20</sup> Trecho original: “al mismo tiempo, también ponen en ordene el conjunto de textos y nombres que en principio podrían ser útiles a la hora de justificar su causa”.

<sup>21</sup> Trecho original: “La idea de nación, que aspiraba a integrar los habitantes de un territorio políticamente fragmentado, tomó raíces con gran éxito”.



Assim, a imaginação romântica polonesa se apregoa de um ideário que tem a polonidade como razão da consciência de sua nação. Uma imaginação dotada de emoções e sentimentalismos. Uma imaginação que urge das insídias do ocaso. Uma imaginação literária que circunscreve uma polonidade fictícia, tão capaz de ascender à verdade por meio de uma porosidade que não se elide, uma vez que a ficção é o elemento textual que enreda tanto o que ocorreu quanto o que poderia ter ocorrido (ARISTÓTELES, 2017, p. 95-96). Dessa imaginação revolucionária inscrita na política do seu tempo se desfralda o romantismo polonês. E sua sedição é ser estética na medida em que é política.

Vale ressaltar que o espírito romântico fundou a lógica da gramática de uma sensibilidade humana. E o engajamento pela liberdade tornou-se um dos seus axiomas mais notórios. Siewierski discrimina que entre os elementos valorizados pela cosmovisão polonesa centram-se a visão de mundo do povo, o fantástico, o sentimento, a espiritualidade, mas destaca o confronto no plano das ideias tanto estéticas quanto políticas, em que “depois da derrota do levante de 1831, os românticos exilados na França mobilizam-se em torno das ideias que visam à preservação da substância da cultura nacional e recuperação da independência” (SEWIERSKI, 2000, p. 75-76).

Assim, no que se refere à causa revolucionária enquanto síntese do ideário literário,

Em certo sentido, no entanto – e alguns diriam, no mais importante sentido – os insurgentes foram claramente bem sucedidos. Seus sacrifícios criaram o sentimento de superioridade moral contra o qual as forças estatais de partição não poderiam atuar. Se eles sofreram na carne, eles elevaram ‘a Palavra’ a uma posição de supremo respeito na tradição polonesa. Eles inspiraram os mitos e a poesia das quais futuras gerações poderiam se nutrir. Eles geraram emoções ardentes de admiração, e de revulsão, que perpetuaram as memórias de seus feitos, mesmo naqueles que prefeririam esquecer. Eles mostraram que aquela “Polônia”, seja lá o que ela fosse, ainda estava viva (DAVIES, 1981, p. 36, tradução minha).<sup>22</sup>

A “longa paz” liberal no “jardim imaginado” do século XIX se traduziu como um trauma para os poloneses, pois vivendo sob o jugo da tripartição, seus poetas compõem uma poética de busca por uma verdade mais profunda tanto vaporizada na questão polonesa por condição do desaparecimento do seu Estado, quanto dispersa na lastimosa servidão de gleba, como também espiritualizada na alma revolucionária de seus poetas. Poética que instigou o

---

<sup>22</sup> Trecho original: “In one sense, however – and some would say the most important sense – the insurrectionists were eminently successful. Their sacrifices created the sentiment of moral superiority against which the forces of the partitioning states would not be brought to bear. If they suffered in the flesh, they raised ‘the Word’ to a position of supreme respect in the Polish tradition. They inspired the myths and poetry on which future generations could feed. They generated fierce emotions, both of admiration and of revulsion, which perpetuated memories of their deeds, even among those who would have preferred to forget. They showed that ‘Poland’, whatever it was, was still alive”.

rompimento dessa condição através da voz, muitas vezes solitária, do bardo, mas que não omitiu a força recriminadora da servidão, ou da escravização que nesse século compôs uma pernicioso gramática de destruição, subtração e desaparecimento de pessoas, qual tal ocorreu no Brasil imperial.

### **1.6 O Brasil no século XIX: aspectos históricos, estéticos e culturais**

No mesmo período considerado, no Brasil, há também o clima contíguo de insatisfação social, uma vez que a lógica escravagista imposta por uma elite oligárquica dirigia os negócios e interesses políticos, econômicos e sociais. Trata-se de uma aproximação e compreensão dos sentidos que os poetas atribuíram à luta pela liberdade dos negros escravizados, conforme aponta o historiador Sidney Chalhoub “uma realidade social extremamente violenta [...] com cativos que são ludibriados em seus constantes esforços para a obtenção da liberdade” (CHALHOUB, 2011, p. 40).

Há pontos de convergências que precisamos franquear sob o crivo do relacionamento literário, na medida em que enquanto Paris se torna a capital da vida cultural e política polonesa, ao mesmo tempo, a França se estabelece como um enorme cabedal para a vida literária da recente nação brasileira. Nas palavras de Leyla Perrone-Moisés, Paris, enquanto fonte europeia (real ou imaginária) eleita como o ideário de uma busca de identidade, era na virada do século XIX para o XX, “sem contestação, a capital cultural da América Latina” (1997, p. 251).

Lilia Moritz Schwarcz, ao tomar a rua do Ouvidor como representação de práticas sociais do período, compõe um retrato bastante radiografado da vida de corte da época, isto é, da “boa sociedade” brasileira que direcionava seu cotidiano a expensas do mundo europeu, principalmente do mundo francês. A boa sociedade importava hábitos e costumes de Paris, como o consumo do comércio fino, da moda, o lazer em confeitarias, cafés, e o glamour das livrarias, tais quais a Garnier e Irmãos Laemmert, reproduzindo práticas culturais que configuram uma sociedade com modos afrancesados: “nesse contexto, a rua do Ouvidor transformava-se no símbolo dileto dessa nova forma de vida em que se pretendia, nos trópicos, imitar a mesma sociabilidade das cortes ou dos mais recentes bulevares europeus” (SCHWARCZ, 1998, p. 107).

Em sua discussão sobre *Os paradoxos do nacionalismo literário na América Latina*, Leyla Perrone-Moisés claramente afirma que “nenhuma cultura, nenhuma literatura – a começar pela das nações hegemônicas – se constitui ou vive sem contaminações” (1997, p.

252), isto é, o trânsito literário entre as nações (consolidadas e emergentes), decorrente de confrontos, aniquilações e assimilações é próprio dos intercâmbios culturais e, nesse sentido, a diversidade desponta como uma riqueza na constituição dos povos latinos, uma vez que “como a América Latina é complexa em sua constituição étnica, ela é diversa em seu desenvolvimento, e a literatura demonstra tal aspecto” (1997, p. 252).

Perrone-Moisés aponta os motivos pelos quais a França ocupa, em relação ao Brasil, um posicionamento singular como ponte dos trânsitos literários que efervesceram o século XIX: 1) ela não foi nossa colonizadora histórica, permitindo, desse modo, todas as idealizações a seu respeito; 2) e ela representava a pátria da Revolução e da Liberdade em oposição às metrópoles ibéricas.

Bernardo Ricupero confirma esse dado apondo que “o romantismo francês será principalmente uma resposta ao novo mundo que surge com a Revolução” (RICUPERO, 2004, p. 46).

O historiador americano Leslie Bethell, discutindo o relacionamento do Brasil com o mundo no período, corrobora os apontamentos acima ao relatar que

sobre a elite do Império [...] *a influência externa dominante, em termos sociais, culturais e intelectuais, era francesa*. Desde a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, a arte e a arquitetura no Brasil passaram a receber uma maciça influência francesa. A literatura francesa era a mais lida. (Os romances ingleses eram lidos *principalmente em traduções francesas*) (BETHELL, 2012, p. 153, grifos nosso).

Assim, o nacionalismo romântico, surgido na Europa, impregnou a literatura brasileira via França, tomando a temática indígena como elemento inicial e se esquivando até o limite de sua possibilidade da “questão espinhosa da escravidão, cuja abolição só se tornou tema literário quando iminente, por consenso e pressão internacional” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 250).

Nesse prisma, a historiadora Márcia Regina Capelari Naxara destaca dois mitos fundamentais como estabelecimento das origens e da identidade no século XIX para pensar o povo brasileiro:

o das três raças formadoras da nacionalidade (o mestiçamento entre brancos, negros e índios); e o de um passado ancestral mítico, idealizado na figura do índio, que se misturado ao português teria formado a nova nacionalidade, com a exclusão do negro no plano ideal, e que caracterizou o pensamento indianista romântico (NAXARA, 2004, p. 116).

Desse modo, se engendra uma relação filial no seio da identidade nacional, pois “por mais violento que seja o desejo de libertação, permanece uma relação indissolúvel entre essas culturas, essas literaturas, com as metropolitanas” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 246).

É no lastro dessa ligação que opera o trânsito entre literaturas nacionais distantes umas das outras, possibilitando um contato, ainda que muitas vezes, mínimo, entre seus polissistemas literários que, talvez, dificilmente entrariam em relação, se não fosse pela remissão a um polissistema literário forte e consolidado que, devido a seu alcance internacional, funciona como uma ponte, isto é, um mega polissistema, para a frequência de sistemas periféricos em emergência.

Considerando que “a nação é um conjunto de imagens, e que ela se constitui graças a metáforas” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 247) e que “a literatura teve um papel efetivo na constituição de uma consciência nacional” (PERRONE-MOISÉS, 1997, p. 247), na mesma medida em que o romantismo polonês foi fundamental para a constituição de uma consciência polonesa, o emergente romantismo brasileiro também operou em sentido análogo para o projeto de construção nacional, pois “o romantismo no Brasil não foi apenas um projeto estético, mas também um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo” (SCHWARCZ, 1998, p. 139). Assim, um lastro de ligação entre as duas literaturas românticas, polonesa e brasileira, pode ser entrevisto também sob o crivo do nacionalismo.

Sem adentrarmos seus vezos específicos, é certo que, sob as plagas da literatura francesa – ora como modelo, ora como sombra – que funcionou como um dos centros dessa irradiação em torno da questão nacional, tanto uma literatura como a outra cruzaram seus caminhos nessa dispersão: escritores, tanto poloneses quanto brasileiros, frequentavam a França na época. Os autores poloneses (exilados) viviam e produziam suas obras em território francês; os autores brasileiros viajavam a França a passeio ou a estudos e de lá traziam as últimas novidades, importando para o Brasil a literatura francesa, vorazmente consumida pela corte brasileira, tanto pelos intelectuais, quanto pelas senhoras esposas dos aristocratas e ainda por aqueles que minimamente possuíam algum acesso à instrução formal.

Antonio Candido, ao tratar do nacionalismo literário, estabelece que a experiência brasileira se estreita em detrimento de uma relação de “dependência”, segundo o desejo dos nossos intelectuais em dotar uma literatura equivalente às europeias que exprimisse os nossos valores, destacando que como mola do patriotismo brasileiro, “com efeito, a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação” (CANDIDO, 1964, p. 10).

Candido pontua ainda que “manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso” (1964, p. 10).

Como contraponto, o historiador José Murilo de Carvalho, especialista no período entre a abdicação de d. Pedro I e a Proclamação da República, considera que é equivocado ver na influência europeia somente uma cópia, pois se os padrões eram europeus, as temáticas, por sua vez, eram brasileiras e, nesse sentido “as obras não só tratavam do Brasil como tinham propostas de criação de uma identidade e de uma memória brasileiras, por mais restritas que fossem” (CARVALHO, 2012, p. 34).

Lilia Schwarcz corrobora a posição de Carvalho, pontuando que

modelos não faltavam, mas havia originalidade na cópia. O romantismo aparecia como o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia as concepções que permitiam afirmar a universalidade mas também o particularismo, e portanto a identidade, em contraste com a metrópole, mais associada nesse contexto com a tradição clássica (1998, p. 128).

Na esteira das contribuições de Antonio Candido, o historiador literário Jorge de Souza Araujo, sublinhando a filiação europeia, afirma que o romantismo, no redil das preocupações tanto estéticas quanto históricas, se estabelece nas letras brasileiras “como um legítimo divisor de águas da percepção identitária brasileira, cujos emblemas – queiramos ou não – representam o marco da formação de nosso pensamento” (ARAUJO, 2011, p. 9).

Araujo virtualiza um amplo quadro do que seria o ideário romântico, entre conciliação e adaptação, atenuação e ruptura, duplicidades de influxos, mitos dinamizados, temas e ideologias, identidades e heroicidade, miscigenação étnica e cultural, configurações estéticas e estilísticas, apontando que

as matrizes ideológicas do lirismo europeu transfundiram-se no Brasil em estágios de um Romantismo adaptado, com ecos e influxos determinados por condicionamentos históricos e sociais, e características formais, substâncias temáticas e conteudísticas que alcançaram desde as notações peculiares a cada geração romântica, absorvendo ainda o romance social, a poesia libertária e condoreira, as progressões reativas que desaguariam na Abolição e na República (ARAUJO, 2011, p. 10).

Entre os condicionamentos históricos e sociais, José Murilo de Carvalho, ao discutir as marcas do período, assevera que no intervalo entre 1830-1889, foi a continuação do longo e doloroso parto dos Estados-nação, com a forjadura de seus traços marcantes em cada país, em que os temas chaves para a interpretação do Brasil são “[...] a unidade política, a continuidade econômica e social, a monarquia presidencial e uma cultura partida” (CARVALHO, 2012, p. 19).

Carvalho situa a independência em setembro de 1822 sob a pressão das lideranças políticas e que contou com forte apoio popular na capital, como ponto de ruptura concernente a uma tomada de posição em prol da unidade nacional. 1822 é também o ano de marco inicial

do romantismo polonês, superpondo um paralelismo flagrante entre os dois territórios, visto que se, de um lado, a independência subjaz como um ato político que simboliza a liberdade, do outro, é uma atividade que por meio da política da palavra poética permite não somente a mística simbólica como também a ação prática em prol da liberdade no exercício da significação.

Outro intervalo que exerce um paralelismo significativo refere-se aos acontecimentos que se lastraram no período entre a independência e o ano de 1831, ano de abdicação de Dom Pedro I em favor do filho, de 5 anos de idade, que se deu no dia 7 de abril. Contudo, até a abdicação, não foi uma passagem tranquila, pois, segundo Carvalho (2012), após o momento de popularidade decorrente da independência, o imperador foi se indispondo com as correntes liberais e mesmo com a população em geral, fruto da dissolução da Constituinte em 1823, do envolvimento numa guerra impopular no Rio da Prata que saiu perdendo e depois na luta dinástica portuguesa em favor de sua filha, d. Maria II, contra D. Miguel.

O aumento da tensão política em decorrência das práticas despóticas do imperador teve seu estopim no ano de sua abdicação com uma multidão a 6 de abril de 1831 nas ruas fazendo reivindicação.

Quase no mesmo período, na Polônia, entre os anos de 1830-31, como já nos referimos, o Levante de Novembro, maior revolta romântica, provocou no território, entre outras severas medidas, abolição da constituinte, fechamento de universidades, condenações à morte por decapitação e enforcamento, envio de oficiais para campos de trabalhos forçados, degredo de inúmeras famílias com confisco de suas propriedades, bem como o destino ao exílio, em que “cerca de 8000 oficiais superiores, figuras políticas, escritores e artistas viram-se remetidos a uma vida de espera sem esperança” (ZAMOYSKI, 2010, p. 220).

Operando esse lastro das convergências, no período regencial “houve no Brasil instabilidade, revoltas regionais, conflitos urbanos, secessões” (CARVALHO, 2012, p. 87), somando-se mais de 20 levantes somente no período entre 1831-35, em quase todas as províncias. O motivo mais comum era o antilusitanismo, ou seja, assim como na Polônia, em que se vivia sob o jugo de três outros impérios, e que em suas insurreições lhes delegou um sentimento de polonidade, semelhantemente, no Brasil, as inúmeras revoltas possuíam como fundo um sentimento de brasilidade, pois “em vários desses conflitos, exigiam-se a demissão e a expulsão de portugueses e a proibição de sua entrada no país” (CARVALHO, 2012, p. 88).

Como a historiadora Gladys Sabina Ribeiro explica, o movimento popular em prol duma identidade nacional “teve como um dos eixos de constituição os conflitos antilusitanos

– que foram ostensivos até o momento do reconhecimento da Independência e pontilharam o dia a dia da cidade até a eclosão violenta da ‘noite das garrafadas’” (2020, p. 9). O movimento ressurgiu com toda força em 1831, perdurando até 1834 e, nessa medida, “o antilusitanismo constitui-se em uma forma de participação política, de luta pela liberdade e por meios para o seu exercício” (RIBEIRO, 2002, p. 9).

Além d’*As noites das garrafadas*, discutida por Gladys Ribeiro, entre os principais conflitos populares que assolaram as províncias, Carvalho cita: 1) seis revoltas na corte envolvendo tropa e povo entre os anos de 1831-1832; 2) a revolta dos escravos malês, ocorrida em Salvador, em 1835, reprimida com dureza; 3) a *Guerra dos Cabanos*, localizada entre as províncias de Pernambuco e Alagoas, entre os anos de 1831 e 1835, com os rebeldes lutando em guerras de guerrilha, reivindicando a volta de d. Pedro I e defendendo a Igreja Católica; 4) no mesmo período, disputas políticas na capital entre liberais moderados absolutistas, chamados caramurus, e radicais conhecidos como exaltados; 5) *Revolta da Cabanagem* em 1835, no Pará, dando sequência às lutas entre liberais e portugueses; 6) *Revolução Farroupilha*, no Rio Grande do Sul, no mesmo ano, uma guerra dos estancieiros contra o governo central; 7) *Revolta da Sabinada*, em Salvador, deflagrada em 1837, tendo o federalismo como motivação principal; 8) e entre outras inúmeras sublevações que atingiram o período, a *Balaiada*, última grande revolta tipicamente popular, ligada às disputas entre liberais e conservadores após o aumento do poder provincial.

Como Lilia Moritz Schwarcz sintetiza o clima do período, “assim, em meio a esse ambiente político, ainda, conturbado [...], as tentativas de sufocar as rebeliões separatistas acabaram se transformando no grande tema do Império, colocando-se, no final, acima das divisões partidárias” (1998, p. 85). Carvalho comenta, como traço comum, que nenhuma dessas revoltas possuía como programa a abolição da escravatura. Mas não nos escusamos de sublinhar que as contingências do período regencial brasileiro são bastante análogas aos conflitos vivenciados no mundo polonês.

Se na Polônia, a emigração, mesmo que, em muitos casos, forçada, despontava como uma escapatória contra a opressão invasora e contra o degredo, ainda que o exílio machucasse profundamente, no Brasil, o sistema escravocrata silenciou um enorme contingente de pessoas, para não nos remetermos ao genocídio indígena que apagou milhares de povos, ao longo dos séculos coloniais.

Carvalho pontua que a continuidade social do período decorre do profundo impacto da manutenção da escravidão, pois “a continuidade da base econômica não poderia ter sido conseguida sem a manutenção, e mesmo o reforço, do uso de mão de obra escrava”

(CARVALHO, 2012, p. 25). Assim, mesmo com a exigência da Inglaterra para abolir a escravidão em prol de seus interesses capitalistas, por meio de medidas firmadas com d. Pedro I no período posterior ao grito de independência, com o decreto de ilegalidade do tráfico negreiro em 1831: “evidentemente, isso não aconteceu: as leis e os tratados eram ‘para inglês ver’” (CHIAVENATO, 1999, p. 88). O fim do tráfico ilegal de africanos somente ocorreu, de fato, em 1850. E mesmo assim, nos anos posteriores, piratas ainda desembarcavam a “mercadoria humana” nas costas brasileiras.

Sidney Chalhoub, ao tratar do tráfico africano ilegal de escravos e de suas consequências para o período, sinaliza que, numa perspectiva panorâmica, pode até parecer que o século XIX esteve numa marcha em direção à liberdade, com a ideia de civilização ligada ao trabalho livre, com as imagens associadas ao progresso tecnológico e industrial, com a expansão de mercados, com a aquisição de direitos políticos e civis e com o crescimento das cidades, contudo, no que tange à questão escravagista, diz o historiador,

Perspectiva enganosa essa, por motivos vários, a começar pela adoção do viés ideológico que unia liberdade no trabalho a assalariamento, mas em especial porque apaga o fato de que a escravidão se reorientou e aprofundou nas primeiras décadas do século, e o fez de modo a tornar ainda mais dramática e desumana a experiência multissecular da diáspora africana (CHALHOUB, 2012, p. 47)

Chalhoub salienta não ser tarefa fácil compreender como foi possível conduzir instituições, negócios e relações de modo a contornar o assunto da escravidão e se silenciar sobre ele. E assevera que o controle social na escravidão brasileira partia do controle senhorial de acesso à liberdade, com pressão sobre os direitos costumeiros dos negros escravizados, entre os quais, a concessão de alforrias, estabelecida em detrimento de certas especificidades, em que a palavra final era legalmente outorgada ao senhor a respeito da libertação ou não do negro escravizado.

Outras formas de controle exerciam-se por meio de estratégias como violência física direta ou intimidação, torturas e até mortes por mutilação. Assim, na dinâmica escravagista, as experiências vão desde o cansaço ao trauma:

uma alforria poderia permanecer difícil, até inatingível, porém a pessoa suportaria as coisas em meio a familiares e demais parceiros conhecidos no cativeiro; um castigo poderia ser humilhante, dolorido, injusto, mas havia a possibilidade da cura e o conforto dos companheiros. No entanto, a venda para outro senhor, contra a vontade do cativo, para locais distantes, até em outras províncias, seria a pior das experiências, causadora de sofrimentos insuperáveis ou rebeldias homicidas (CHALHOUB, 2012, p. 57)

Esse intrincado conjunto de relações socioeconômicas e políticas através de um ajustado controle em prol de uma classe senhorial que conduzia os negócios, bem como boa



parte dos hábitos culturais para a conservação de seus interesses, em alguma medida, revela como a questão escravagista, num considerável intervalo, passou ao largo da atividade literária, senão completamente apagada, por outras vias, casualmente silenciada, na proporção em que os artefatos literários, provindos principalmente da França e consumidos aqui, se dirigiam a “uma sociedade escravocrata semicolonial, em que a liberdade era só para os brancos proprietários, e a expressão cultural escrita, um privilégio das elites” (CONFORTO, 2012, p. 21).

Como Lilia Schwarcz, ao considerar a cidade do Rio de Janeiro, revela “na ótica da corte, o mundo escravo, o mundo do trabalho, deveria ser transparente e silencioso” (1998, p. 116), o que levava a uma fundamental divisão da sociedade: “de um lado, a rua do Ouvidor, com seus hábitos requintados e europeus; de outro, uma cidade quase negra em suas cores e hábitos africanos” (SCHWARCZ, 1998, p. 116).

Nessa sociedade, era a família senhorial “que vivia do trabalho dos negros [...], que ia aos teatros, que participava de saraus, que lia romances” (CONFORTO, op. cit., p. 21), pois sendo a educação uma marca distintiva tanto de classe como de acesso aos bens culturais, “com efeito, a elite brasileira de até então poderia ser caracterizada como ‘uma ilha de letrados num mar de analfabetos’” (SCHWARCZ, 1998, p. 118).

Com uma educação elitista e reservada a poucos, em que o saber se ligava ao prestígio e a ascensão social, e em que a maioria da população vivia num extremo analfabetismo, os escritores, geralmente provinham das famílias economicamente abastadas, e eram enviados para as universidades europeias, de onde retornavam impregnados de um certo tipo de experiência, com a qual, muitos se distanciavam dos temas genuinamente nacionais, de modo que, principalmente nas duas primeiras gerações românticas brasileira, observa-se “esse alheamento a coisas nacionais pela ocultação do negro na literatura, desconsiderado como elemento formador do passado brasileiro” (CONFORTO, op. cit., p. 22).

Nesse âmbito, “o deslumbramento com o progresso e o verniz de civilização encobrem problemas graves, como a escravidão – tratada quase em surdina” (MACHADO, 2001, p. 19), condição histórica em que a questão escravagista só veio a receber certa atenção no arrebol da 2ª para a 3ª geração romântica, e apenas alcançando caráter mais deliberado no trato da verve poética nessa última. Na atividade literária dessa geração,

Em certa medida, o protesto político degenera em embate literário, ganhando intensa vitalidade e provando a extraordinária força da literatura na sociedade do Segundo Império. Sobretudo quando encontrava o veículo ideal – jornal ou declamação – para atingir em cheio o sentimento popular (MACHADO, 2001, p. 22).

É nesse período que “acendem-se grandes debates e mobilizações em torno do emancipacionismo, do abolicionismo, das leis do Ventre Livre e dos Sexagenários” (CONFORTO, 2012, p. 25), por meio tanto do apelo político, quanto do exercício literário.

Assim, caberia a uma gama de intelectuais, a maioria, originários dessas famílias abastadas ou com uma condição financeira razoável, (ainda que houvesse um ou outro surgido de família pobre), o exercício de uma atividade literária que abarcasse mais que um projeto de construção nacional deliberadamente filiado ao contexto francês.

Poetas principalmente provindos da última lavra do romantismo brasileiro – a 3ª geração romântica – que praticaram pelo menos um exercício literário mais próximo dos anseios sociais do mundo brasileiro, e mesmo que poucos, esses escultores da palavra, em seus trabalhos poéticos vieram a refletir sobre a natureza da liberdade humana, e não tão-somente, produziram trabalhos poéticos engajados com a dor de outros povos, e ao mesmo tempo se curvavam sobre o sofrimento de sua nação para manifestarem, pelo dizer da palavra poética, os sentimentos entranhados em seus corações: sentimentos de afeto, angústia e solidariedade pela dor do outro.

Nessa efervescência em prol do abolicionismo, das liberdades negadas, do direito humano de existência, Ubiratan Machado acentua que não bastava ao poeta somente a publicação de seus versos, pois “o poeta desejava comungar com o povo, sentir-lhe a vibração, estimulá-lo. A única forma de alcançar essa comunhão é o recitativo público nas esquinas, nos saraus domésticos e das associações literárias, nos teatros e das sacadas dos jornais” (2001, p. 19).

Será com esse desígnio que um poeta da dimensão de Castro Alves, no arremate do nosso romantismo, inovando o fazer literário por meio do *épos* libertário, buscará na expressividade da palavra poética a comunhão com o povo através das asas da liberdade, manifestando sua *engagé* em torno de questões sociais. Tanto que, posteriormente, essa geração receberá o designativo de hugoana ou condoreira.

Vale citar aqui outro poeta da mesma geração, Pedro Luís Pereira de Souza, conhecido, entre outros poemas, pelo altissonante “‘Os Voluntários da Morte’, sobre a Polônia, [que] é ainda o nome de condoreiro típico que se pode alinhar junto ao de Castro Alves” (BOSI, 2015, p. 131).

Numa rápida síntese contextual sobre o poeta Castro Alves, abordando a dimensão democrática e a temática social de suas poesias, especificamente o poema *O século*, composição de lastro hugoano recitada no salão nobre da Faculdade de Direito do Recife em 10 de agosto de 1865, diz Alfredo Bosi que “a inspiração vem da luta pela liberdade travada

em tantos países da Europa, como a Polônia, a Grécia e Hungria, e mais recentemente no México e nos Estados Unidos, onde havia quatro meses fora assassinado Abraham Lincoln” (BOSI, 2012, p. 253).

A matéria poética com que poetas dessa envergadura lavram a palavra trata-se de poesia engajada, em que se ausculta no exercício do fazer poético não “a relação do poeta *com* a política, nem a presença da política *no* poema”, mas “a própria política *da* poesia, a maneira pela qual ela configura o espaço em que se inscrevem suas produções” (RANCIÈRE, 2017, p. 81, grifos do autor).

Para Jacques Rancière, essa política se constitui a partir de uma tripla comunidade: 1) a relação entre os elementos do poema, isto é, das palavras com as presenças que suscitam; 2) a relação entre o poema e outros poemas, isto é, a intertextualidade contínua advinda de uma monumental memória de literatura que se dispersa no passado-futuro de suas convergências, entre o que o poeta não escreveu e daquilo que se alimenta; 3) e a sensibilidade com que o poema projeta e comunica a relação entre os homens. Assim, a política do poema se estreita na configuração dessas três relações arvoradas entre si (RANCIÈRE, 2017, p. 81-82).

Rancière, considerando reflexões de outros poetas, os quais anunciam que a poesia existe antes das palavras como capacidade humana de sentir, definida também como um modo de viver, pensar, agir, comunicar, ou melhor, fazer comunhão, diz que “a poesia, em primeiro lugar, não é uma maneira de escrever, mas uma maneira de ler e de transformar o que se leu em maneira de viver, em fazer disso o suporte de uma multiplicidade de atividades: errar e vaguear, refletir, fazer a exegese, sonhar (RANCIÈRE, 2017, p. 83).

Essa releitura se estabelece no próprio movimento da intertextualidade cuja transformação acontece no tecer da atividade poética: “é como um tecido comum, constantemente tecido de novo a partir de tal ou tal pedaço, que a poesia pode pertencer a todos” (RANCIÈRE, 2017, p. 84).

Esse pertencimento igualitário que engendra uma comunidade de poetas na multiplicidade de suas correlações, provinda do tecido intertextual, alimentando dia-a-dia a teia infinita que é a literatura, subjaz como um dos fundamentos de uma política da poesia: “os homens são animais políticos porque eles são animais poéticos, e é se dedicando a verificar, cada um por si próprio, essa capacidade poética compartilhada que eles podem instaurar entre eles uma comunidade de iguais” (RANCIÈRE, 2017, p. 96).

Uma comunidade de iguais: em que os poetas, por uma política da palavra literária, se tocam sem se tocarem, pois se encontram em algum ponto da teia espiralada dispersa no tecido intertextual.

Em tempo tão sombrio, conforme lhes foi o XIX, com os seus mundos imersos em conflitos políticos, sociais, econômicos, é preciso compreender a maneira como Brasil e Polônia, se apropriam do conceito de sensibilidade romântica e são capazes de dialogarem intertextualmente através de uma política da poesia, apesar da distância geográfica.

Nesse sentido, compreender como os procedimentos intertextuais se operam por meio dos apontamentos de Tiphane Samoyault faz com que nos aproximemos dos vestígios textualizados, isto é, dos rastros de uma memória poética, que colocam as duas literaturas românticas em presença, uma vez que a literatura sendo lembrança daquilo que foi e daquilo que é, “ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

### **1.7 Duas literaturas românticas em presença**

À luz dessas considerações, e tomando o fulcro da visão romântica, em que sua natureza é expressiva, pois “ela *significa e revela*” (BOSI, 2015, p. 97, grifos do autor), o espírito solidário com que os poetas românticos comungam em suas atividades leva a um alcance em torno das questões políticas que extravasam o seu próprio local de aparecimento, se espalhando por contato, transferência, trânsito ou inspiração indireta, entre os polissistemas literários em convergência num espaço temporal contíguo, justaposto ou superposto em que temáticas e técnicas aproximadas se interseccionam.

Henryk Siewierski comenta sobre a solidariedade dos brasileiros com a Polônia por força da questão polonesa, no rastro das insurreições: “o insucesso desta e da seguinte tentativa de libertação, a insurreição de 1863, não diminui a simpatia e a solidariedade brasileira. A Polônia transforma-se num símbolo de luta contra o despotismo, é exaltado o seu amor à liberdade e o seu martírio” (SIEWIERSKI, 2000, p. 79).

É nessa condição que o poeta polonês Adam Mickiewicz é parafraseado a partir da tradução francesa do poema *A mãe polaca*, e ajustado como introito no poema *A mãe do cativo* do poeta baiano Castro Alves. Segundo Siewierski, esse foi talvez o primeiro contato e, de alto nível, entre a poesia polonesa e brasileira. Retomaremos essa relação entre ambos os poetas no capítulo 3, que trata especificamente de suas intertextualidades.

Não obstante, frisamos que é este espírito advindo duma profusão intertextual que relaciona ambas as literaturas nacionais, instando como uma de suas pontes de intersecção e transferência o polissistema literário francês, numa transmissão orgânica, na medida em que a

literatura brasileira, no século XIX, alcança com a estética romântica, certa autonomia tanto identitária quanto política e social. E no coração dessa complexa trama da civilização surgem, entre outros poetas, personalidades de renomes como Castro Alves e Machado de Assis que miram o olhar nas experiências sócio-política e filosófica ao redor do mundo para compor seus signos literários com as marcas da intertextualidade.

Pode-se dizer que desde a sua origem “o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e [nas palavras de Nerval] do ‘sol negro da *melancolia*’” (LOWY, SAYRE, 2015, p. 39, grifos dos autores). Isso se deve ao fato dessa visão se estabelecer a partir de uma perda, e nessa experiência “a visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados” (LOWY, SAYRE, 2015, p. 43).

Essa perda do halo se relaciona à nostalgia do retorno, ao desejo da pátria: “há um desejo ardente de reencontrar o lar, retornar à pátria, no sentido espiritual, e é precisamente a nostalgia que está no âmago da atitude romântica. O que falta no presente existia antes, em um passado mais ou menos longínquo” (LOWY, SAYRE, 2015, p. 44).

Perda que o peso melancólico do desaparecimento do Estado polonês configura. Perda que se arrefece como um dos fundamentos da literatura polonesa, uma vez que, como Miłosz dá testemunho, “a poesia romântica é o cerne mesmo da literatura polonesa” (2012, p. 45), poesia imaginada, tecida e deflagrada no tempo em que a Polônia vivenciava o flagelo político do cativo territorial.

Perda que o meu ancestral polonês, levado ao exílio devido ao doloroso processo diaspórico, assim como tantos outros cidadãos dilacerados à época com a mesma perda, não deixou de transportar na alma o fundamento dessa abstração, firmando na melancolia dessa perda e no anátema do desaparecimento a assunção de uma permanência, mesmo que mínima, que a esperança, a incorrigível esperança, a solidariedade, a imaginação e a sensibilidade não deixaram suprimir ao esquecimento total.

Em Pedro Luiz Pereira de Souza, por exemplo, poeta brasileiro pouco conhecido, em que num singelo canto do já citado poema, *Os voluntários da morte*, entoa os versos “De um protocollo infame estudam syllabas,/ E pesam virgulas em balança de ouro.../ Enquanto tudo ri... o bardo chora./ O’ Polonia! Polonia!” (SOUZA, 1927, p. 4), escuta-se, em lágrimas, o clamor por uma Polônia dobrada sobre a melancolia de sua condição. Clamor que no lastro melancólico da palavra, confronta o peso devastador do século XIX e o protocolo infame do desaparecimento, não deixando morrer jamais o nome da Polônia.

Esse destino infausto edulcorado na forma poética não somente extravasou-se no grito solitário desse poeta, mas se compõe dessa poética em torno da questão polonesa para dimensionar, em sua crueza ambivalente, o infortúnio geopolítico e a condição magnífica dessa precedência, que de tão poética em sua industriosa melancolia chega a ser uma judiciosa e indiciosa experiência humana pulsada de ironia: “e desde então a alma da gloriosa e infortunada nacionalidade vinha se derramando na pintura poloneza, vinha gemendo na musica poloneza, vinha suspirando na melancolia da poesia poloneza, vinha mergulhando, rugindo na arte poloneza” (FREDECENSIS, 1927, p. 4).

E a conservação do nome da nação – Polônia – que se preserva na memória de literatura brasileira, disseminada em vários vestígios poéticos, compostos por autores brasileiros como expressão de ler e transformar o mundo, fornece o testemunho de um relacionamento intertextual, uma micro-história literária de presença romântica polonesa no romantismo brasileiro.

### **1.8 *Sete de setembro*: um clamor pela liberdade na independência entoada**

Do corpus poético, inicialmente sublinhamos o primeiro poema que firma o contato intercultural entre ambas as nações. Datado do ano de 1854 e conforme indica o livro *Paginas brasileiras sobre a Polonia*, de onde recolhemos esse poema, foi retirado, por sua vez, do livro *Poesias*, uma publicação póstuma da Livraria Freitas Bastos, impressa em 1933 no Rio de Janeiro.

Por aparecer quase dez anos antes das outras expressões poéticas que substancializam esse contato, é pertinente explorá-lo ainda nesse capítulo, como medida de encerramento do mesmo.

O título do poema de Félix da Cunha<sup>23</sup> já nos é bastante simbólico, pois que intitulado *Sete de setembro*, imanta-se de referência a essa data histórica fundamental da história do Brasil que marca o evento central da Independência quando, segundo as crônicas sobre o

---

<sup>23</sup> **Félix Xavier da Cunha** (1833-1865), nasceu e faleceu em Porto Alegre – RS. Foi um poeta, advogado, jornalista, escritor e político brasileiro. Segundo as fontes consultadas, as informações reunidas sobre si até hoje são esparsas e baseadas em relatos. Dados biográficos extraídos de: FRANCISCO JÚNIOR, Abílio Aparecido; SANTOS, Adilson. “**A fada do misterio**”, de **Felix Xavier da Cunha: um conto fantástico perdido no século XIX**. Dados biográficos extraídos dos sítios eletrônicos: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30256/22922>. Acessado em 12 de fevereiro de 2019. FRANCO, Sergio da Costa. **Gaúchos na academia de direito de São Paulo no século XIX**. Disponível em: [https://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/65406/gauchos\\_academia\\_direito\\_franco.pdf](https://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/65406/gauchos_academia_direito_franco.pdf). Acessado em 12 de fevereiro de 2019.

passado brasileiro, d. Pedro I, às margens do rio Ipiranga, soltou o grito pela liberdade do país, desligando o território brasileiro de sua situação de colônia: “Independência ou morte!”<sup>24</sup>.

Sem, por enquanto, adentrar os méritos ideológicos dessa data hoje comemorativa, isto é, de celebração oficial de nossa nacionalidade patriótica, ressaltemos a sua clivagem simbólica para a época de fabricação do poema. A ideia que ecoa no significante dos signos que compõem essa data, sugestivamente sublinha o ideário em torno do conceito “liberdade”, cuja específica marcação cronológica, na medida em que o passado brasileiro avança para o presente tende a acentuar ainda mais esse eco conceitual.

Olhando da contemporaneidade para esse passado romântico, vale pontualmente afirmar que a intitulação disposta pelo poeta é, além de oportuna, de uma detida inteligência criativa, pois retoma no título o evento histórico brasileiro de grandiosidade celebrativa para evocar os estertores da condição polonesa, subjugada e pendida sobre os sofrimentos da servidão, mas em busca de sua libertação.

Dispomos abaixo o poema na íntegra, com o ensejo de levarmos à observação, nas três estrofes que o compõe, as referências diretas à Polônia, bem como matizarmos a sua força poética de compleição romântica e sentimentalismos em torno da questão polonesa:

#### SETE DE SETEMBRO

Ali na leiva estendida  
Jaz a Polonia sem vida,  
Que o despotismo afogou,  
Entre seus ferreos guantes,  
Os monumentos gigantes  
D’ essa gloria que passou!

Mas seu renome immortal  
Se manifesta a final,  
Mesmo nas traves da lousa;  
Que os laureis de Sobieski,  
Inda florescem ali  
Onde Kosciusko repousa!

Eu te lamento, Polonia,  
Hoje aviltada colônia  
Da moscovita cidade;  
Mas hão de eternos teus feitos  
Perdurar nos livres peitos  
Dos filhos da liberdade.

(Felix da Cunha, 1854)

---

<sup>24</sup> Segundo o jornalista Laurentino Gomes (2010), há várias versões sobre o grito de independência, firmando-se essa como a versão oficial, em detrimento da simbólica e dos ritos para a elaboração imaginária da nação emergente.

Adentrando propriamente a questão semântica de significação, quanto ao aspecto lexical do poema, para além do uso de uma linguagem culta que a leitura da composição pragmaticamente nos oferece, é oportuno ponderar o uso pontual de determinados vocábulos, os quais salientam a referência detida ao solo polonês em termos geográfico, cultural e histórico. São elas, a palavra “Polonia”, repetida duas vezes, no segundo verso da primeira estrofe e no primeiro verso da última estrofe, e os vocábulos “Sobieski” e “Kosciuszko”, que aparecem respectivamente nos quarto e sexto versos da segunda estrofe.

Esses três signos são termos significativos, pois além de explicitar a referência geográfica contida no apontamento do país “Jaz a Polonia sem vida” e “Eu te lamento, Polonia”, e, nesse liame, evidenciar o contato entre os dois polissistemas literários, testemunhando que a intelectualidade brasileira conhecia o drama geográfico vivido pelos poloneses, também evidencia, por parte do trabalho do poeta, um conhecimento histórico-cultural do mundo polonês por meio da citação explícita de dois monumentos históricos, heróis do povo polonês, “Que os laureis de Sobieski” e “Onde Kosciuszko repousa”, em que cada uma dessas personalidades em sua época foi importante para a história da Polônia, João III, Sobieski (1674-1696), “insigne e benemerito heróe do christianismo” (FREDECENSIS, 1927, p. 1), que foi rei da Polônia e duque da Lituânia, e Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko, ou simplesmente Tadeusz Kościuszko, herói nacional, o general que liderou a revolta contra o Império Russo em 1794, “immortal pelos seus feitos gloriosos, paladino da liberdade do povo polonez nos ominosos tempos do esphalecimento da Polonia” (FREDECENSIS, 1927, p. 7).

No plano de significação, no que tange ao nível semântico do poema, as três estrofes se entrelaçam numa gradação que se principia com a consideração da desdita polonesa, vivida naquele momento histórico, decorrente da repartição de suas terras, passando na estrofe seguinte à valorização de sua história de outrora e encerrando o arranjo com o lamento do poeta fundindo-se à esperança por um futuro em louvor aos feitos dos filhos poloneses em prol da liberdade esperada.

Na primeira estrofe, é destacado o despotismo, isto é, a arbitrariedade dos três estados que despedaçaram o território polonês entre si. E a imagem pesada e onerosa que os dois versos iniciais traduzem é a de um corpo afogado, o corpo da nação polonesa, sem o sopro vital, estendido na leiva (gleba), com os grandes monumentos de sua glória passada também agonizando ante a tirania e a opressão. Tanto que o verso que encerra a estrofe termina com



um sinal de marcação exclamativa: “D’essa glória que passou!”, demonstrando na voz do poeta o peso da arbitrariedade.

Por outro lado, a estrofe posterior se inicia com uma conjunção adversativa, o vocábulo “Mas”, contrabalançando a situação destacada na estrofe anterior e, desse modo, pontuando que, se o corpo (territorial) polonês agoniza, no entanto, o seu renome permanece, isto é, o seu espírito, ou melhor, o seu corpo espiritual – aquilo que estreita entre os seus pertencentes um vínculo imortal com a sua história – não falece no jazigo e sim se conserva na consciência nacional.

As referências explícitas a duas personalidades nacionais da memória celebrada, Sobieski e Kościuszko, funcionam não somente enquanto materialidades dessa conservação, como também reforçam uma substancialidade de sacralização como escol de um componente mítico, na medida em que os dois personagens históricos se localizam na posição elevada de heróis da nação.

Frisemos que, conforme expressa a matéria poética, no local de repouso da alma de Kościuszko ainda florescem as glórias de Sobieski, ou seja, para o poeta ambas as personalidades se justapõem numa contiguidade de seus relevos de importâncias para a memória do povo polonês.

Por fim, a última estrofe, traz em um dos polos, o lamento em decorrência do alvitre vivido, associando o território polonês a uma colônia do estado invasor, conforme o terceiro verso “Da moscovita cidade” comprova, e no outro polo evoca uma glorificação das realizações pretéritas “Mas não de eternos feitos”, entrelaçada ao vaticínio de que o legado histórico durará nos corações dos poloneses que herdarão a liberdade, “Perdurar nos livres peitos/Dos filhos da liberdade”.

Nessa estrofe, chamam atenção dois vocábulos, a palavra “colônia”, e a palavra “liberdade”. Na semântica dos tempos históricos, ambas as palavras muito associadas ao século XIX e, particularmente no Brasil, concentram em si uma carga conceitual de teor político e social bastante pujante.

Conforme o historiador Reinhart Koselleck ao tratar da história dos conceitos pontua, “embora o conceito também esteja associado à palavra, ele é mais do que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ela” (KOSELLECK, 2006, p. 109).

Assim, as palavras “colônia” e “liberdade” transpiram uma experiência política e social de labor conceitual filosófico e expressivo que tomadas pela expressão literária, oferecem reflexões a respeito da dinâmica do momento histórico brasileiro. Referimo-nos à

colonização, à escravidão e tudo aquilo que permeia a dinâmica escravocrata e o espírito abolicionista difundido pela visão romântica da última geração no polissistema literário brasileiro.

Nessa tomada de posição, o poeta Félix Cunha pondera a respeito da situação colonial e evoca o clamor pela liberdade. Ação que faz parte da intenção deliberada do movimento romântico em estabelecer a identidade nacional. De acordo com Bernardo Ricupero (2004), o problema posto por essa geração era duplo, tanto político quanto cultural. A hipótese do historiador diz respeito a desnudar *como* a intelectualidade brasileira definiu uma ideia de nação com a qual comportou os seus anseios e dilemas, pontuando que “elabora-se, dessa forma, entre 1830 e 1870, um dialeto político-cultural (o romantismo) que pretende realizar a emancipação mental” (RICUPERO, 2004, p. XV), do território nacional.

Ricupero salienta os paradoxos dessa tomada emancipatória, entre os quais, 1) a transplantação do ideário europeu, provindo principalmente da França por decorrência dos ideais da Revolução, que volatilizam os conceitos como “civilização” e “barbárie”; 2) a reação ao capitalismo com conseqüente revolta a esse sistema econômico por parte dos poetas, ao mesmo tempo em que ascende no seio da visão romântica uma nova sensibilidade baseada no individualismo, posteriormente levado à exacerbação; 3) e no caso particularmente do Brasil, o estabelecimento de um ideário através da exuberante paisagem americana mesclada ao elemento indígena na medida em que “o que é mais revelador no romantismo brasileiro são precisamente suas ausências: as inicialmente escassas referências ao negro” (RICUPERO, 2004, p. XXVIII).

Sobre esse terceiro ponto, se explicitamente o poema de Félix da Cunha não faz referência alguma ao negro e à sua condição escravagista, a disposição dos signos “colônia” e “liberdade”, plasmados na matéria poética, sugerem, ainda que implicitamente, uma consciência mesmo que mínima em torno dessa questão, hoje, basilar, para a contemporaneidade, em termos de compreensão sobre a emancipação de uma nacionalidade brasileira, cujas bases se dilatam, ofertando uma interpretação mais híbrida e multicultural dos termos em questão.

Nesse sentido, as ausências se preenchem de significado, de modo que a recolha dos mínimos signos, os quais deixam rastros dessa relação suplantada e silenciada, toma devida importância como medida de reconstrução de uma *história vista de baixo*<sup>25</sup> entranhada na rede

---

<sup>25</sup> No ensaio, *A história vista de baixo*, publicado numa coletânea intitulada, *A escrita da história: novas perspectivas*, organizada pelo historiador Peter Burke, o historiador Jim Sharpe pontua que história vista de baixo diz respeito àquele tipo de narrativa histórica que privilegia não os feitos da elite, dos grandes homens, dos

de conexões literárias, fermentada de uma interdiscursividade cultural reveladora da situação colonial de alvitre histórico, conforme denunciado pelo poeta.

O poema esquematicamente comporta traços da estética romântica filiada à geração que discute em sua poética a realidade social, a 3ª geração romântica. Como seus esparsos dados biográficos revelam, “poeta libertário e ultrarromântico que protagonizou a literatura rio-grandense fora das fronteiras de seu estado natal na década de 1850” (FRANCISCO JÚNIOR; SANTOS, 2017, p. 49), Félix Xavier da Cunha, se dedicou em vida à política, defendendo os ideais de libertação, não obstante no período entre 1850 e 1854 principalmente, quando prestava o curso de direito em São Paulo, mergulhou na lavratura literária:

O jovem gaúcho, ao longo de seu período acadêmico, participou com afinco da vida cultural oferecida pela cidade de São Paulo, destacada pelos periódicos difundidos por seus contemporâneos na academia, entre os quais estava Álvares de Azevedo. Tal participação rendeu-lhe frutos, pois Félix da Cunha acabou por redigir duas revistas e colaborou em diversas outras [...] (FRANCISCO JÚNIOR; SANTOS, 2017, p. 51)

Como o poema *Sete de setembro* data sua publicação do ano de 1854, pode-se presumir que foi composto por ele exatamente nesse período de sua pungente participação na vida literária, época em que teve contato com expoentes da poesia brasileira.

Vindo de uma formação literária consumidora da literatura europeia, principalmente os poetas franceses, uma vez que o romantismo francês, por decorrência do evento da Revolução, se configurou como um centro de coerência e de referência cultural (RICUPERO, 2004), Félix da Cunha “foi um dos autores brasileiros que mais homenageou e louvou a pátria, dedicando grande espaço em sua produção a esse assunto em virtude de seu posicionamento libertário” (FRANCISCO JÚNIOR; SANTOS, 2017, p. 54).

Tais elementos biográficos alçam luz sobre a poesia em análise, visto que a provocativa intitulação *Sete de setembro* estabelece já no título um vínculo entre um dos eventos centrais da história brasileira, sua independência, com a situação almejada pelo povo polonês, que subjugado ao cativo despótico deseja quão logo alcançar a liberdade.

Nesse ensejo, parece haver um elemento de ironia na própria intitulação, uma vez que mesmo com a independência proclamada em sete de setembro de 1822, os negros escravizados, nascidos no Brasil ou transplantados para cá, continuaram no cativeiro, com os

---

reis (sob o viés político), mas seu foco se transfere para àquelas pessoas do ambiente comum (o operário, o tecelão, o camponês, o negro escravizado, etc.), que se convencionou invocar por “subalternos” (SHARPE, 1992, p. 42). Para Sharpe, a história vista de baixo se constitui numa *abordagem* da história quanto num *tipo* distinto de história, que preenche duas funções importantes: “servir como corretivo à história da elite e abrir a possibilidade de uma síntese mais rica de compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais de história” (SHARPE, 1992, p. 54)

seus corpos estendidos sobre os grilhões do despotismo sociopolítico brasileiro, pelo menos até 1888, para não entrarmos em discussões como preconceito, racismo e reparação, muito em voga hoje nos debates políticos e intelectuais.

Nessa medida, o lamento e o clamor do poeta são tanto pela servidão polonesa, quanto pela servidão brasileira, pois mesmo que em situações políticas específicas, ambas permanecem colonizadas. A voz do poeta tanto denuncia essa permanência quanto prenuncia um futuro aos filhos que virão, evocados como filhos da liberdade.

Pode-se, amiúde, sublinhar a ocorrência de um trânsito cultural efetivo no polissistema literário entre as duas literaturas nacionais, Polônia e Brasil, na junção de uma poética da relação em que a poesia brasileira fala sobre a situação político-social e os monumentos culturais da Polônia.

Pontuemos mais uma vez que tal intercâmbio literário se estabelece através do romantismo francês, em que seus autores foram lidos e traduzidos pela intelectualidade brasileira, a exemplo de autores poloneses exilados na França e, portanto, participando efetiva e ativamente do polissistema literário francês, como o caso específico de Adam Mickiewicz.

É esse falar da poesia brasileira a respeito da Polônia, na intercorrência de uma República dos poetas em comunhão entre si, que será discutido no decorrer do próximo capítulo, dando atenção, entre outros elementos, para um conjunto de poesias que trazem o vocábulo, “Polônia”, circunscrito no paratexto do próprio título.

## CAPÍTULO 2

### **A Polônia na poesia romântica brasileira: texto, contexto, intertexto**

nem a língua dos signos matemáticos nem a língua despojada da ciência exata são capazes de curar o excesso democrático das palavras. Só a literatura é que pode curar a inquietação da literalidade democrática. Certamente a literatura é impotente para dar às palavras os referentes que elas não têm. O que ela pode emprestar, em troca, é um corpo. E a literatura tem esse poder em função de uma capacidade singular: a capacidade de representar, ela mesma, o papel de antiliteratura, de dar aos enunciados flutuantes da escrita democrática uma carne "antiliterária", de fazer com que eles pareçam carregar consigo o corpo vivo da sua própria enunciação.

(Jacques Rancière, Políticas da escrita, 1995, p. 17).

As considerações do capítulo anterior, de cunho histórico e teórico, distendida no arranjo da história literária dispendo alguns paralelos contextuais entre a história da literatura polonesa e a história da literatura brasileira, atravessadas pelo sistema literário francês, imputou-nos conflagrar através da evidência literária uma micro-história literária da visão romântica polonesa na poesia romântica brasileira. O estágio seguinte é apresentarmos nos textos literários, recolhidos em anexo, a substancialidade dessa micro-história. Além disso, desdobrarmos numa análise da materialidade poética e da natureza significativa de tais poemas carregados de simbolismos que maturam um olhar do poeta brasileiro para com a Polônia.

Em termos teóricos, como procedimento desse tipo de visada analítica, nos valem do legado da literatura comparada ou *estudos comparados literários*. Para apreendermos a natureza do texto literário, o exercício proposto pelo método comparativo lega-nos um ponto de ancoragem que leva-nos a melhor compreensão de uma poética que fabricada através do trabalho criativo do poeta brasileiro cantou, celebrou e refletiu não apenas sobre o contexto histórico polonês, mas também conservou a visão romântica polonesa na memória da literatura brasileira.

## **2.1 A literatura comparada como uma poética da relação**

Antepomos algumas palavras sobre o escopo teórico da literatura comparada, como medida de aproximação das textualidades poéticas tomadas como centro de coerência desse capítulo. Começamos com o estudioso francês François Jost que situa nos seguintes termos o quadro de referência teórica do comparatista literário:

Ele não só justapõe, mas também coordena. Para ele, a literatura é um amálgama, um complexo, e não uma série de obras individuais. É um ciclo e uma soma. Uma realidade cultural está na origem desta disciplina: condições interligadas efetivamente ou idealisticamente une uma literatura às outras (JOST, 2011, p. 353).

Trata-se efetivamente de uma conjunção de teorias que se articulam e se envolvem num amálgama de relações, mas que assumem o fenômeno literário como sua base de orientação e atuação. Em nosso caso, o que esse tipo de exercício analítico permite é a vinculação de textos poéticos selecionados, com a finalidade de perseguirmos e avaliarmos os

rastros intertextuais que ecoam de um texto literário para o outro, em detrimento do *corpus* poético que reunimos para tratamento analítico.

Como aponta François Jost, a *Weltliteratur* (termo cunhado por Goethe no auge de sua maturidade estética) pode, agora, ser compreendida como orgânica, porque “é um ‘relato’ articulado, histórico e crítico, do fenômeno literário visto como um todo” (JOST, 2011, p. 353), isto é, uma literatura mundial, a partir de onde o comparatista literário extrai seu substrato teórico e o “ordena de acordo com princípios críticos e históricos” (JOST, 2011, p. 353).

Paul Van Tieghem num estudo clássico, *Crítica literária, história literária e literatura comparada*, compreende nessa relação tripartida a concepção metodológica da disciplina. O estudioso fala do movimento natural do conhecimento da literatura, em que a operação crítica trata do *valor literário*: “tais escritos oferecem ao espírito, ao coração, um *gozo* mais ou menos vivo, no qual já entra por vezes a admiração” (TIEGHEM, 2011, p. 102, grifo do autor); sucedida pela etapa da *crítica literária*, ora dogmática, polêmica ou filosófica, vindo depois à *história literária* “que reintegra a obra e o autor no tempo e no espaço, e explica sobre ela e sobre ele tudo o que pode ser explicado” (TIEGHEM, 2011, p. 102).

Sandra Nitrini, ao se referir a Van Tieghem, no ponto em que aborda a metodologia e a tendência francesa, pontua que no pensamento do teórico “diante da complexidade e amplitude deste domínio, o comparatista deverá restringir-se a uma especialidade no tempo e no espaço. Assim seu objeto de estudo poderá circunscrever-se às relações entre duas determinadas literaturas, num período delimitado” (NITRINI, 1997, p. 33).

No contrapelo dessa posição que, segundo a autora, uma gama de estudiosos dizem marcada pelo positivismo da teoria francesa, Nitrini aborda o comparatismo americano e os apontamentos de René Wellek, cuja visada desse teórico, segundo ela, “defende e sublinha a concepção da obra de arte como uma totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que implicam e exigem significados e valores” (NITRINI, 1997, p. 35).

Ora, parece suscetível pontuar que ambos os teóricos, tanto Paul Van Tieghem quanto René Wellek substanciam o valor e o significado da obra como exigências de um empreendimento comparativo, na medida em que seus apontamentos sobre a questão ao invés de se repelirem, por outro lado, em alguma medida se agregam num desejo de justificação da disciplina literatura comparada.

Em texto seminal de sua autoria, *A crise da literatura comparada*, Wellek já apontava e localizava o posicionamento da disciplina sob o cálculo de uma confluência de razão interdisciplinar e, por vezes, transdisciplinar ao discernir que há uma colaboração entre teoria,

crítica e história nos estudos literários para atingir o objetivo: “a descrição, interpretação e avaliação de uma obra de arte ou de qualquer conjunto de obras de arte” (WELLEK, 2011, p. 129). O apontamento do teórico reforça o caráter transitivo da disciplina, perpassando diversos campos do saber.

Se o processo comparativo tomado em sua práxis se congrega como um fator tácito nesse tipo de exercício investigativo, tal qual estabelecido nos procedimentos analíticos de áreas do saber afins, por sua vez o caráter transitivo da disciplina se coloca como um trunfo no que tange a interação com um amplo leque de campos do conhecimento.

Movendo-se por diversos campos do saber e, desse modo, apropriando-se das teorias de múltiplos domínios, agregados numa metodologia suspensa nessa movente zona de confluência, esse caráter transitivo da disciplina, se por um lado pode enfraquecer o argumento investigativo, por outro, fortalece a disciplina que, ao invés de rechaçar e isolar seu dispositivo teórico num método estanque, subverte esse perigo ao apropriar-se de uma multiplicidade teórica para engrandecer e fazer prevalecer sua abordagem.

Pontue-se também que em sua configuração teórico-conceitual, “a transdisciplinaridade favorece um diálogo vivo, promotor de uma abertura que visa à conjunção. Assim, consolida-se como campo fértil na articulação entre os diferentes níveis de organização do conhecimento” (SOUSA, PINHO, 2017, p. 27). A definição clássica dessa visada conjuntiva em seu arranjo teórico articulatório foi postulada por Basarab Nicolescu no livro de sua autoria, *O manifesto da transdisciplinaridade*, no qual disserta que

*a transdisciplinaridade* como o prefixo “trans” indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, *através* das diferentes disciplinas e *além* de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento (NISCOLESCU, 1999, p. 50, grifos do autor).

A posição transdisciplinar historicamente se locomove o tempo todo articulada pela própria disciplina de literatura comparada, uma vez que, conforme os comparatistas asseveram, a transdisciplinaridade transcorre como um elemento substancial de afã teórico na medida em que o tipo de análise que o campo prescinde em sua abordagem exige, em comunhão com a argumentação literária, o manejo de outros domínios do saber – seja histórico, sociológico, antropológico, psicanalítico, filosófico, etc. – para a execução do arranjo analítico preterido na investigação comparativa.

Esse conjunto amalgamado compreende o campo literário sob o patamar de uma poética da relação, isto é, o entrelaçamento e a teia de relações que fermentam o próprio espaço literário, uma vez que o relacionamento entre textos numa espiral infinita se firmou



como uma das razões da literatura no enfrentamento contemporâneo cujo tecido elementar gira em torno do movimento intertextual. Movimento que se perde não somente no terreno labiríntico do texto literário para o texto literário, mas também como horizonte de uma intertextualidade crítica no terreno da própria teoria.

Tomamos os pressupostos em torno das teorias sobre a intertextualidade, tanto como conceito inerente ao procedimento “relação de co-presença entre dois ou vários textos” (GENETTE, 2010, p. 14), quanto como memória de literatura, isto é, como lembrança permanente da espiral literária “numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbio entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nessa relação de troca)” (SAMOYAULT, 2008, p. 67). No entrecruzamento desse tecido conceitual, a intertextualidade é substância teórica que nos capacita captar os sentidos e a profundidade poética dos ecos do romantismo polonês na literatura romântica brasileira.

O movimento romântico foi vivido significativamente pela literatura polonesa, cuja urgência de uma consciência nacional eclodiu nos anos do desaparecimento de seu Estado. Consciência cuja envergadura se ampliou, uma vez que irrompeu na cena do mundo no trânsito de uma estética romântica altamente engajada sob a assunção de uma literatura de postura política envolvente, uma vez que suas aspirações, suas inquietações e seus desígnios extrapolaram sua esfera continental alcançando muitas outras consciências nacionais em prol de sua liberdade, entre as quais, a literatura romântica brasileira.

O que expressamos abaixo diz respeito à consciência desse contato de uma poética da relação advinda de um rico trânsito literário através da poesia romântica que conservou na materialidade poética brasileira, isto é, no corpo do poema, o lastro de um pensamento rastro/resíduo de solidariedade entre Polônia e Brasil em prol da liberdade polonesa.

Não obstante, fez-se necessário submergir na materialidade dos textos não somente para rastrear, atingir e exumar sua significância, como também para avaliarmos as substancialidades residuais que propriamente conduziram a uma experiência com o contexto romântico polonês, e ainda ponderarmos sobre os ruídos, manchas e estereotípias com as quais os poetas brasileiros encharcaram sua palavra literária, ainda que numa ação inconsciente ou, por outro lado, deliberada, uma vez que nos referimos a espaços territoriais muito longínquos um do outro, com distinções históricas, antropológicas, sociológicas e filosóficas bastantes pontuais.

Prosseguimos o enfoque sobre a relação tangencial entre Brasil e Polônia abordando o conjunto de poemas surgidos na segunda metade do século XIX, especificamente entre os anos de 1860/70.

## 2.2 Polônia: do paratexto ao texto

O ano é 1864. Apomos nosso interesse cronológico nessa data crucial para o relacionamento literário entre ambas as literaturas nacionais, pois em solo brasileiro surgem várias composições poéticas cuja temática é a Polônia. Temática aludida já no próprio paratexto intitutivo. Esse recorte temporal detém peso sumário, porque diretamente se liga à repercussão estrangeira da insurreição polonesa de 1863 (ZAMOYSKI, 2010, p. 243). Conforme Adam Zieliński pondera “de fato, a revolta estourou em 23 de janeiro de 1863 e as notícias de sua deflagração se espalharam por toda a Europa, emocionando os espíritos e abalando as chancelarias”<sup>26</sup> (ZIELIŃSKI, 1983, p. 39, tradução minha). Notícias que também aportaram em território brasileiro, delegando várias composições poéticas no ano posterior.

Citamos o ano especialmente para sublinhar sua importância a respeito da repercussão da questão polonesa no Brasil e, além disso, frisarmos o olhar poético brasileiro para com o mundo polonês em quatro poemas que trazem o vocábulo Polônia enquanto paratexto marcando o título: *Socorrei a Polonia* de autoria desconhecida, *A Polonia* de Tobias Barreto, *Á Polonia* de Manuel José Gonçalves Júnior e *O gigante da Polonia* de Joaquim Nabuco. Além dessas composições ainda foi publicado naquele ano o poema de Pedro Luiz, intitulado *Os voluntários da morte*.

Como rapidamente pontua Artur Bispo dos Santos Neto em sua tese doutoral, ao tratar do Levante de 1863 no poema *Os voluntários da morte*, “esse episódio desastroso e de consequências profundamente desumanas não passou despercebido dos poetas e escritores brasileiros, sendo objeto temático de vários poemas” (2007, p. 75).

Há ainda, nesse ano sabático, a publicação do primeiro livro de poesias do escritor Machado de Assis, *Chrysalidas*, contendo três peças ligadas ao contexto polonês: 1) a tradução do poema *Alpujarra* do poeta Adam Mickiewicz, datada de 1862; 2) o encaixe de uma epígrafe do supracitado poeta polonês na terceira parte do longo poema *Versos a Corina*, texto escrito em 1864; 3) e o poema intitulado *Polônia*, contendo em sua entrada uma epígrafe também de Adam Mickiewicz, com datação de 1862. Tais lastros, advindos da poética de um escritor forte, substancializam o relacionamento entre as duas literaturas e demonstram a força do uso do paratexto *Polônia* para sublinhar profusamente a referência. Trataremos mais

---

<sup>26</sup> Trecho original: “En effet la révolte éclata le 23 Janvier 1863 et la nouvelle de son éclosion se répandit rapidement dans toute l'Europe, excitant les esprits et ébranlant les chancelleries”.

detidamente do encontro entre Machado com Mickiewicz e a Polônia no terceiro capítulo e o situamos aqui a título de demarcação da veemência paratextual nesse ano de 1864, ano em que inúmeras textualidades poéticas compostas por poetas brasileiros apontam uma relação literária do Brasil para com a Polônia.

Nesse âmbito, a publicação de cinco poemas com o signo *Polônia* explicitado previamente no título e o conjunto de nove peças poéticas (incluindo o tomo III de *Versos a Corina* e *Os voluntários da morte* e ainda a tradução do poema *Alpujarra*) aparecendo num mesmo lapso temporal – que cronologicamente compreende o ano de 1864 – abarca em si um rastro/resíduo significativo que requereu um olhar detido nosso para especularmos em que medida ocorreu um fortalecimento de interações e um trânsito literário no relacionamento entre as duas literaturas nacionais.

Como linha de raciocínio de nosso argumento a fim de impor clareza ao método de abordagem, com exceção dos poemas ligados a Machado de Assis (um dos materiais do capítulo seguinte), analisamos os outros quatro poemas cujos títulos se movem em torno da palavra *Polônia*, e seguimos nossa reflexão abordando o poema *Os voluntários da morte*.

Ademais, terminamos esse capítulo analisando o poema *Surge Polonia*, cuja publicação data de 1871, mas que possui rastros discursivos análogos aos dos poemas acima citados.

Marius-François Guyard ao debater sobre o equipamento do comparatista no ensaio, *Objeto e método da literatura comparada*, já aludia para a importância do método circunscrever, entre outros equipamentos, “o destino dos temas” (2011, p. 114, grifos do autor), já que em toda literatura um conjunto temático tende a circular decorrente da difusão interacional das literaturas do mundo entre si. O estudioso também destaca o movimento de ideias, ponderando que “é através de vários países ou várias literaturas que o comparatista deve seguir o movimento que ele quer estudar” (GUYARD, 2011, p. 117).

É inegável, conforme rastreamos no capítulo introdutório, que uma ideia de Polônia e do mundo polonês circulou nas letras brasileiras durante o nosso romantismo. Essa ideia se explicita no próprio paratexto.

Seguir esse movimento e estudá-lo vem nos revelando como poeticamente a Polônia foi invocada no contexto brasileiro e, assim, trabalhamos no desnudamento da dimensão multifacetada dessa ideia, demarcando não somente sua aura polivalente e substanciosa como também, por outro lado, sublinhando o que de estereotipia e outros ruídos pode estar depositado nas camadas dessa invocação poética, haja visto que o contexto polonês, em ampla medida, atravessou o Atlântico e aportou no Brasil em grande parte através do contexto

francês. Nesse sentido, vale ponderar qual ideia de Polônia os poetas brasileiros celebraram? Isto é, que Polônia a poesia romântica brasileira político-poeticamente alcançou?

São questionamentos que nos toca enquanto estudioso da literatura, uma vez que no espaço literário, para além do referente contextual é a substancialidade textualizada, a autorreferência e a provocação estética que demandam nossa atenção. Atenção que nos leva a uma escuta dos signos, a uma escuta da palavra literária que, no caso específico sobre o qual nos debruçamos, podemos escutar nesse ano de 1864 o movimento de ideias transitando na tessitura poética duma gama de bardos brasileiros, os quais confrontaram a Polônia como temática direta e dirigida de suas poesias.

Como Guyard detalha paulatinamente o equipamento de análise, no que tange ao movimento de ideias, um dos francos de investimento se refere à *interpretação de um país*, pois, segundo ele, “cada povo empresta aos outros caracteres mais ou menos duráveis, cuja verdade cede normalmente à lenda” (GUYARD, 2011, p. 118). Perseguindo os caracteres, isto é, os rastros/resíduos que os poetas brasileiros beberam enquanto fonte a respeito do contexto polonês e depositaram na interioridade de suas criações textuais, nos revelam que a explicitação da temática no paratexto corrobora uma intenção literária bastante articulada.

A evidência contida nessa intenção é forte o suficiente. E sua inegável força nos leva à constatação de que ocorreu em terras brasileiras, no ano de 1864, um movimento transtextual, isto é, de texto para texto (como também de paratexto para paratexto), transitando uma poesia na outra, numa apoteótica espiral, tecendo intertextos entre os próprios poetas que levantaram seu clamor para com a Polônia.

Movimento melindroso em comprovar e ratificar sua intenção voluntária, isto é, uma intenção previamente articulada entre os autores desses textos, mas que na tessitura transbordável e inabordável do inconsciente estético se difundiu em nossas letras brasileiras, divulgando poeticamente, entre seus contemporâneos, um pedaço do mundo polonês.

Ademais, se ocorreu ou não uma maquinal e orquestrada intenção voluntária, para a literatura, isto é, para o espaço literário, o texto em si basta. Afinal, é na interna arquitetônica textual que o coeficiente estético e forma-força da expressividade literária eclode, sustenta e conserva sua magia. E a mágica literária em torno desses poemas que falam da Polônia nos conduz à sua expressividade poética, cuja razão é a edulcoração duma imagem substancial dessa nação que resistiu e floresceu sob os estertores do seu Estado desaparecido e residiu no coração do poeta romântico brasileiro. Razão que conservou uma imagem dessa nação em nossa poesia romântica.

### 2.3 Polônia: do texto, ao contexto, ao intertexto

Tomemos a abordagem temática como flanco de nossas ponderações. Alguns dos temas que perpassam o material poético destacado acima são: 1) *o desaparecimento do Estado polonês*; 2) *sua situação de cativo*; 3) *sua luta por sua liberdade político-nacional*; 4) *o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada*; 5) *recorrência referencial a monumentos heroicos da história polonesa*; 6) *recorrência incisiva do nome da nação, patente na frequência da repetição manuscrita do vocábulo Polônia*; com 7) *o trânsito do vocábulo no próprio paratexto de várias dessas poesias*; 8) *visão estereotipada do contexto histórico-político polonês*; 9) *dimensão transtextual do intertexto transitando duma poesia para outra*.

Algumas dessas temáticas transitam de um poema para outro, ora se repetindo com maior frequência, ora aparecendo somente com mínima alusão residual. Não obstante, acentuam a arquitetônica de uma infraestrutura textual que reside de uma a outra, corporificando sua substância poética e, alimentando, dessa forma, sua moldura intertextual.

Passemos a cada uma delas e visualizemos os indícios temáticos que destacamos.

#### 2.3.1 Socorrei a Polônia

Aos golpes do ferrenho despotismo  
 Do gigante dos despotas do norte,  
 Que com suas hordas, semeando a morte,  
 A Polônia levar pretende ao abysmo.  
     Indiferente, o cívico heroísmo  
     D'esses irmãos, e a miseranda sorte  
     A Europa vil, sempre curvada ao forte,  
     Observa com obsceno, impio cynismo.  
 Desse povo de heroes, que o mundo atroa  
 Do desespero com tão largo brado,  
 Será possível que ella se não dêa?  
     E si os homens irmãos tem Deus creado,  
     Ah! Porque o mundo não se abala e voa,  
     Antes que a tenha o barbaro esmagado?

O poema, *Socorrei a Polónia* (anexo p. 299), com duas estrofes iniciais contendo quatro versos cada, seguida convencionalmente de outras duas com três versos, sua forma é o soneto. Forma nobre, que ainda reduz a transparência do seu desenho à ressonância da poética clássica, com versos metrificados, versos decassílabos, e ritmados em rimas ora alternadas, cruzadas ou paralelas. Disposição que demonstra que a poética desse poema ainda não alcançara a revolução formal provocada pelo próprio romantismo que levou aos atavios de

uma liberdade métrica e aos estertores de uma irradiação menos austera, mais implosiva. E que há, ainda, uma sombra clássica, mesmo que no limite, conservada nessa textualidade e pairando no seio do próprio romantismo.

Esse soneto, porém, é de autoria desconhecida. Mas vem com uma nota que o precede e que nos habilita a tecer algumas conjecturas:

*Encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um volume intitulado “Em favor da Polônia”, publicado na Baía em 1864, contendo versos, sobre os assuntos palpitantes da época, entre os quais, culmina a malograda insurreição da Polônia em 1863.*

*São versos, em questão, escritos (sic.) num tom, que para o tempo deveria parecer revolucionário, talvez, por isso, o autor guardou o anonimato, contentando-se em definir sua coletânea: “Pensamentos de um homem em mangas de camiza”.*

*E’ digno de nota que foi, sobretudo, nos centros academicos da Baía e Recife que a desgraça da Polônia, vencida em 1864, provocou os mais ardentes protestos (SKOWRONSKI, 1942, p. 23).*

O volume referido, *Em favor da Polônia*, perdeu-se nas brumas das prateleiras empoeiradas da Biblioteca Nacional. Todavia, a nota nos fornece tanto o ano quanto o local de sua publicação, além da temática que o livro circunscreve. Rastros epigrafados que testemunham a dimensão do relacionamento literário, que se transborda no anonimato da autoria do poema. Assim, nos damos conta do quanto fora seminal o ano de 1864 para o exercício de solidariedade do poeta brasileiro em favor da Polônia. Além disso, que nos centros acadêmicos da Bahia e do Recife, em que poetas como Castro Alves e Tobias Barreto ecoaram as suas vozes em prol do abolicionismo, ecoou também a desditosa situação polonesa. Assim, protestos ardorosos foram conclamados em tais espaços intelectuais, cujo estopim adveio do malogrado levante polonês de 1863.

Em sua primeira estrofe, o soneto alude à tirania brutal “do gigante dos despotas do norte”. Referência ao império czarista russo, territorialmente gigantesco que, com sua política despótica governava com mão-de-ferro o território polonês invadido. Como o poeta alude no último verso dessa estrofe ao explicitar o *tropos* do país no seu topônimo, a intenção é levar a Polônia ao abismo, através de uma sementeira de mortes.

Na estrofe seguinte, o poeta ataca a indiferença da Europa que “Observa com obsceno, impio cynismo” a miserável sorte dos irmãos poloneses. O poeta chama de vil, isto é, desprezível e abominável essa atitude da comunidade europeia que, ao invés de abraçar os seus irmãos poloneses e se lançar numa investida contra a força opressora instalada em seu território, se curva ante o mais forte, ou seja, se curva diante do poderio militar russo. A indiferença não se resume somente a uma obscenidade, mas a uma insensível e cínica falta de

ação/reação por parte da comunidade europeia. Trata-se de insensibilidade política? De falta de nitidez num posicionamento mais contundente ante as agruras sofridas pelo povo polonês?

O poeta não somente ataca o vilipêndio com que a Europa desbarata a questão polonesa, como também, na terceira estrofe, interroga por que a comunidade europeia não cede perante o desespero tão fortemente bradado pelo povo heroico polonês que com sua voz retumba e estremece os pilares do mundo.

A interrogação acresce sua potência na derradeira estrofe e se transborda numa perquirição que não se restringe somente à comunidade europeia, mas que se dirige e envolve a todos os homens do mundo. Aqueles homens criados na irmandade de Deus, isto é, segundo os preceitos cristãos, são convocados, pelo poeta, a se debelarem contra o punho bárbaro do império russo, antes que ele esmague e apague completamente a Polônia.

O abalo e o voo do mundo, conclamado na penúltima estrofe numa interrogação do poeta, “Ah! Porque o mundo não se abala e voa”, transcorrem em si duas imagens justapostas em seus desígnios. Uma imagem de paralisia sentimental frente ao sofrimento do outro. Uma imagem de inércia estatal diante das atrocidades político-territoriais sofridas pelo outro. Ambas as imagens se justapõem, porque a primeira “não se abala” e a segunda “e voa”, circunscrevem a dimensão de que o mundo não somente não se apiedou do sofrimento alheio, isto é, não se abalou com a dor da outridade, como também não se moveu em seu auxílio, ou seja, não voou ao seu encontro para adjutorar na libertação de seu martírio. Esse outro, o povo polonês, essa outridade/alteridade, segundo à imaginação do poeta, sofre plenamente com a paralisia e a inércia tanto da comunidade europeia, quanto dos povos do mundo.

Como a nota alude, há um halo revolucionário no tom do soneto, e o anonimato do autor deve prescindir dessa natureza, uma vez que a ação que esse halo exprime – a revolução – corresponde a um movimento, geralmente, contrário às forças políticas no poder, mesmo que maturado em poesia. E que devido à criticidade do poeta poderia provocar a censura de sua publicação. O Brasil, contemporâneo a esse momento, estabelecido sob os fundamentos de uma monarquia conservadora, deixava pouco espaço para explorar, mesmo que literariamente, certas agendas temáticas que, mal digeridas, podiam levar o escritor à desventura e ao infortúnio na cena social, fechando-lhe as portas do já reduzido espaço literário brasileiro do século XIX, historicamente aristocrático e burguês. Infelicidade que, mesmo hoje, ainda que relativizemos o anacronismo histórico, o espírito duma política conservadora em exercício secular, para não cair em desgraça social se explicaria o anonimato do poeta.

Destarte, três temáticas transbordam no poema. Uma imagem da Polônia a partir de *sua situação de cativo*, confirmada em trechos tais quais, “ferrenho despotismo/, semeando a morte”, e que fica patente no decorrer do soneto ao consubstanciar a imagem de uma Polônia dobrada à servidão russa, império aludido como gigante déspota nortenho. Uma *recorrência incisiva do nome da nação*, patente na frequência da repetição manuscrita do vocábulo *Polônia*, em que, no poema, o antropônimo da nação aparece no paratexto intitulado e no quarto verso da primeira estrofe, enfatizando o significado da referência tematizada, bem como sublinhando não somente sua situação de cativo, mas também denunciando a inércia político-estatal para com essa nação, já que o nome da nação vem precedido no título com um pedido de ajuda, imantado no verbo *socorrer*: “Socorrei a Polónia”.

E que nos leva ao terceiro tema. A imagem de uma *visão estereotipada do contexto histórico-político polonês*, já que a denúncia bradada pelo poeta, em termos de afetação contextual, ainda que em parte alcance certa razão, esse alcance precisa ser dosado. Sublinhamos tal aspecto porque, historicamente, após o levante de 1863, houve forte reação diplomática da comunidade europeia.

Se da parte do trabalho da *poiésis* a razão contextual não prescinde, afinal o tecido poético se alimenta de seu próprio tecido, já da parte que circunda a historicidade do poema, exige-se pelo menos franquearmos a razão contextual e a iluminarmos com os refletores do tempo, observando a situação polonesa dentro do século XIX.

Os apontamentos do historiador Adam Zieliński iluminam o contexto polonês. Ao tratar, num pequeno artigo, da intervenção diplomática de Portugal em favor da insurgente Polónia de 1863, Zieliński pontua que, assim como um tempo depois o governo português se prontificou a agir diplomaticamente a favor da Polónia, já de imediato a França e a Inglaterra aproveitaram o ensejo para, no campo diplomático, intervirem favoravelmente aos poloneses. Todavia, o historiador pondera que “para dizer a verdade, sua dita intervenção foi limitada a palavras, sem nunca ameaçar seriamente a Rússia, sem ter efeitos positivos”<sup>27</sup> (ZIELIŃSKI, 1983, p. 39, tradução minha).

A interrogação do poeta, “Ah! Porque o mundo não se abala e voa”, na penúltima estrofe, se numa parte comete um engano, noutra dota-se de circunstanciada razão. Afinal, a ação tão reclamada pelo poeta se reservou a palavras, isto é, à chancelaria diplomática, no campo da documentação oficial.

---

<sup>27</sup>Trecho original: “mais-à vrai dire-leur intervention se limita à des paroles, sans jamais menacer sérieusement la Russie et sans avoir un effet positif”.



De toda maneira, como fica patente nos apontamentos de Zieliński, o mundo se abalou. E se abalou mais uma vez, já que desde a primeira partição, diversos países foram contrários a ela e a todas as outras divisões. Adam Zamoyski, ao tratar da questão polonesa, aborda o assombro diplomático que comoveu a Europa:

A Grã-Bretanha empreendeu muitas iniciativas diplomáticas em nome dos Polacos; a Turquia não perdeu nenhuma oportunidade para demonstrar seu desagrado em relação às partilhas; a partir de 1830, a câmara dos deputados francesa abriu todas as sessões com uma declaração solene do seu desejo de uma Polónia livre (2010, p. 231).

Tal relato ajuíza uma série de ações diplomáticas que chacoalhou o mundo europeu. Nesse lado da equação, opera-se uma visão estereotipada que pouco condiz com o que o poeta conclama ao longo do soneto. Ele condena a paralisia sentimental da comunidade europeia e do mundo diante do martírio polonês. E equivocava-se. Não obstante, o que há, por outro lado, é um efeito de solidariedade registrado na chancelaria diplomática.

Zieliński, já tratando do levante de 1863, traz um trecho documental do arquivo que analisou, com instruções do ministro das relações exteriores da França remetido ao representante da missão diplomática do governo francês em São Petersburgo, que prova o esforço estatal para intervir diante dos russos em favor dos poloneses. No documento, datado de abril de 1863, o ministro pondera que o levante despertou sérias preocupações na Europa, isto é, abalou o mundo europeu. No mesmo trecho, o ministro enfatiza que “a deplorável efusão de sangue da qual esta luta é a causa e os incidentes dolorosos que a marcam, provocam ao mesmo tempo uma emoção tão geral quanto profunda”<sup>28</sup> (ZIELIŃSKI, 1983, p. 43, tradução minha).

São palavras carregadas de poderosa força sentimental. E que testemunham que a comoção provocada pelo sangue derramado no levante polonês foi tanto generalizada, quanto de uma profunda emoção solidária por parte do povo europeu.

Além disso, a tematização do martírio polonês, circulando em poesias brasileiras no ano de 1864, inclusive nesse soneto, provam que o efeito de solidariedade ultrapassou as barreiras marítimas e chegou ao Novo Mundo. E chegou através da palavra em ação, da palavra literária, destronando a imagem desenhada pelo poeta de uma paralisia sentimental por parte do mundo em relação ao degredo polonês.

Todavia, no outro lado da equação, como entoa o poeta, não houve voo, isto é, uma intervenção contundente ou uma ação de guerra por parte da comunidade europeia com um

---

<sup>28</sup> Trecho original: La déprorable effusion de sang dont cette lutte est l'occasion et les douloureux incidents qui la signalent excitent en même tempes une émotion aussi générale que profonde.

conflito armado contra o invasor russo. Como Zamoyski pondera a respeito da retórica da diplomacia “todos enterravam de imediato a questão debaixo de uma meia dúzia de frases piadas sempre que ela começava a ameaçar a estabilidade da Europa” (ZAMOYSKI, 2010, p. 231).

Pelo menos isso é mais patente no que diz respeito ao levante de 1863; diferentemente de outras situações passadas, em que países, como a França, por exemplo, imbuíram numa ação mais estreita, como foi o caso da campanha napoleônica em que Napoleão instituiu o Ducado de Varsóvia (ZAMOYSKI, 2010, p. 208), se envolvendo num conflito bélico em prol da desdita polonesa.

Nesse sentido, o estereótipo de uma indiferença ao martírio polonês levado a cabo pela comunidade europeia e, por metonímia, pelo mundo, a que o poema alude, deve ser placidamente minimizado. Afinal, existia uma solidariedade diplomática, e em algumas situações no decorrer da história polonesa várias nações solidarizadas pegaram em armas para defender a liberdade do povo polonês.

Amiúde, a estereotipia contextual não mancha o soneto com qualquer demérito. Sua substância textual evoca uma Polônia que à época padece sob o perjúrio da política imperialista russa. O poeta entoava as agruras do perjúrio e se revolta contra a indiferença e o cinismo ímpio e obscuro. Quem de nós, sensíveis a situações semelhantes como esta em que solapam a liberdade, também não se revoltaria?

Por fim, o soneto, disposto num tracejo clássico, com seu arejo de rimas e ritmo harmônico, retém a própria deflagração revolucionária entoada em seu desenho, alimentando-se, por analogia, com os ares da própria documentação oficial vigorante nas chancelas diplomáticas.

Assim como a intervenção diplomática se limitou a palavras, o soneto também não ultrapassa esse limite. Sua ação final se esbarra na interrogação. O voo continua eclipsado, porém sugestionado. O abalo do poema é a sedição estética; e o seu voo, imagético. Já o alcance desse voo cabe ao leitor imaginar, porque o abalo é a forma que substancializa a própria estrutura do poema, emoldurada com palavras que bradam o derramamento do sangue polonês.

### 2.3.2 A *Polonia*

[...]  
O mundo vê... não lh'importa!  
Ninguém que remil-a vá...

Gritam por ella; eil-a morta!  
 Chama-se um gladio: não ha!  
 Abre-se a tumba da historia,  
 E, envolta em trampos da gloria,  
 Vai a Polonia dormir.  
 Boccas grudadas de medo  
 Guardem o triste segredo,  
 Fiquem tyrannos a rir!...  
 [...]

Com o nome da nação recortado no paratexto que recobre o título, o poema *A Polonia* (anexo p. 300) é de autoria do intelectual sergipano Tobias Barreto<sup>29</sup>. O poema foi publicado no livro *Dias e noites: obras completas de Tobias Barreto*, com introdução de Silvio Romero. Na versão original disposta no sítio da Biblioteca Nacional, o poema figura entre as páginas 161-163, na seção classificada de “Patriotas”. A versão recolhida para análise foi retirada do livro *A Polonia na literatura brasileira*, organizado por Fredecensis (1927).

O poema não foge à regra clássica. Por outro lado, a escancara, pois é composto de sete estrofes com dez versos cada, correspondendo, portanto, a uma composição em décima. E cada verso, por sua vez, com a acentuação métrica na sétima sílaba, correspondendo a uma redondilha maior, ou medida velha, habitualmente usada no século XVII. Os quatro primeiros versos configuram-se com rimas alternadas, seguidos de duas rimas emparelhadas nos quinto e sexto, oitavo e nono versos, e uma interpolação de rimas no sexto e décimo versos, segundo o esquema ABABCCDEED. Acima, a segunda estrofe em que se pode conferir o traço métrico borrado de classicismos.

Como o artigo definido “A” circunscreve e determina no título, o poeta em seu canto se dispõe a apresentar a Polônia. Tanto que o nome da nação se repete em outros dois versos: “Vai a Polonia dormir”; “Polonia, na tua ossada”. Desse modo, a frequência da repetição do topônimo opera a temática tangente na *recorrência incisiva do nome da nação, patente na frequência da repetição manuscrita do vocábulo Polônia*.

Tal frequência singulariza uma imagem da nação. Mais especificamente a imagem de uma determinada Polônia, aquela que, conforme estreitam os dois versos iniciais, é “Ainda um povo captivo,/ Que em lucta inútil se esvae!”. Nesse sentido, a ideia que se movimenta no interregno desse poema e que o atinge em sua camada infratextual, assim como exposto na

<sup>29</sup>**Tobias Barreto de Meneses** (1839-1889) foi um intelectual, poeta, filósofo, crítico, professor e jurista afro-brasileiro, integrante da Escola do Recife e fundador do condoreirismo – corrente poética atrelada à terceira fase do romantismo brasileiro e que trabalha a temática social e o senso de igualdade. É patrono da cadeira 38 da Academia Brasileira de Letras. Nas palavras do crítico, Jorge de Souza Araujo, que o nomina de “kantiano brasileiro, nordestino e sergipano, roteirizando a expressão de valores éticos aplicados à sociedade, à política, à cultura, aos conceitos de Estado, Nação e Cidadania, para além dos compromissos ideológicos, Tobias Barreto batalhou sem cessar pela incidência, na vida nacional, do altíssimo poder conferido à racionalidade humanista, que ele justificou em exegese especialmente bebida de Kant e Lessing” (ARAUJO, 2011, p. 358).

análise do poema anterior, *Socorrei a Polonia*, é a que abarca essa nação a partir de *sua situação de cativo*.

Essa temática é explorada em versos tais como: “Lá sofre a virgem sósinha. /Lhe diz o Cossaco: és minha!”; “Fiquem tyrannos a rir!...”; “E o despotismo embriagado”. Vocábulos como “Cossaco”, “tyrannos”, “despotismo”, desenham a moldura dessa situação histórica, por um lado, parcialmente conexas com o contexto a que se refere, por outro, eivada do acúmulo de alguns lastros estereotipados. Esse acúmulo provavelmente decorre do filtro imagético com que o poeta se alimentou ao se embeber do imaginário histórico sobre o contexto polonês para arvorar sua palavra literária.

A tirania a que o poeta dá azo se refere à partilha do território polonês entre a Prússia, a Áustria e a Rússia que levou à sua situação de cativo numa servidão centenária que atravessou o século XIX, sumarizada na perfídia da questão polonesa. O halo dessa tirania estreitada num riso debochado por parte dos poderes de partição e recebido com amargura por parte da nação esfacelada, se configura como o centro da ideia de despotismo, uma vez que na definição dicionarizada, trata-se de uma “forma de governo baseada no poder isolado, arbitrário e absoluto de um déspota [ou ainda] qualquer manifestação de autoridade que tende à tirania e à opressão” (HOUAISS, 2010, p. 252).

Nesse âmbito, a pertinência poética reforça o engodo do impávido protocolo secular de apagamento executado pela tríplice força invasora que trabalhou politicamente para sepultar o Estado polonês, visando, conforme o historiador Adam Zamoyski comenta (2010, p. 204), até mesmo eliminar toda e qualquer referência na documentação oficial.

Todavia, a palavra “Cossaco” parece destoar do conjunto, acumulando em si certa imagem cravejada de estereotípias, o que nos leva à percepção temática, no poema, do ressoar de uma *visão estereotipada do contexto histórico-político polonês*. Isso porque não há clareza na referencialidade contextual. Pode tanto se referir à invasão cossaca, ocorrida no século XVII, o que retrocederia bastante o evento da tripartição, deslocando o poema para uma situação pretérita ao século XIX, como também a uma parcela étnica do povo russo, marcando essa parcela no poema com a mancha da culpabilidade que, não obstante, decorreu de uma política imperial praticada pela mão do Estado czarista na condição de gestor de uma nação inteira e, desse modo, não corresponderia ao fatal.

A denúncia a essa etnia no clamor do poeta ainda é mais invasiva, considerando o teor exclamativo dos versos: “Lá sofre a virgem sósinha. /Lhe diz o Cossaco: és minha!”, que traveste o homem cossaco com a imagem de um indivíduo bárbaro, violento, infiel, rude e hostil que se apossa agressivamente daquilo que deseja, possui e deflora. O que os versos

desenham é a imagem de uma Polônia virginal que deixada padecer sozinha foi deflorada pelo cossaco que dela se apropriou.

Bruno Baptistella Gradella que em sua dissertação estudou as revoltas cossacas nas obras de Nikolái Gógol e Henryk Sienkiewicz, informa sobre o termo “cossaco” que “a origem do nome viria do vocábulo *Qazaq* que, nas línguas túrquicas, significa ‘homem livre’” (2019, p. 19). Gradella pontua que todo aquele que abandonava o seu reino e fazia da estepe o seu lar, tornando essa paisagem tanto a terra da liberdade como da beligerância se munia da natureza do cossaco (GRADELLA, 2019, p. 20). Assim, os cossacos não constituíam propriamente uma etnia, e sim “um grupo com características específicas que pertencia ao grande caleidoscópio da população russiana, sendo o idioma eslavo e a ortodoxia os elementos aglutinadores entre os habitantes da região” (GRADELLA, 2019, p. 20).

A etimologia da palavra “cossaco”, além de se referir ao indivíduo relativo a esse grupo de pessoas predominantemente eslavas do Leste Europeu, e provindo geralmente das regiões da Ucrânia e da Rússia, associando, assim, o termo a um povo guerreiro, traça em si definições tais como, “aventureiro e vagabundo”, “homem livre”, “indivíduo bravo e feroz”, “soldado”, e ainda o vetor pejorativo de “sujeito cruel” (<https://pt.wiktionary.org/wiki/cossaco>).

É provável que a soma de todas essas clivagens, e mais precisamente o vetor da última caracterização, favorecesse para o estabelecimento de uma imagem estereotipada desse grupo. E que a intersecção de todas essas clivagens fornecesse a imagem a que o poeta se aferrou para resumir nessa palavra o pesaroso absurdo da tirania despótica.

O signo “Cossaco”, estreitado solitariamente num verso da estrofe que inicia o poema e, além disso, grafado com inicial maiúscula, que o destaca ante outros signos pendendo ao seu redor, alimenta pungentemente a fórmula paradoxal do estereótipo. Fórmula que se sustenta no vazio da representação, visto que, como apontam Ella Shohat e Robert Stam, essa representação em seu limite, “1. Revela [...] padrões opressivos de preconceito [...]; 2. Enfatiza [...] a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos [...]; 3. Assinala [...] a funcionalidade social dos estereótipos” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 289).

A escolha dessa palavra para compor a tessitura textual, provinda do trabalho do poeta, nutre e condensa um padrão opressivo em torno dessa clivagem, reduzindo suas múltiplas referências identitárias ao vetor pejorativo que também abastece o signo.

Todavia, a opção por essa palavra provavelmente adveio da mentalidade que abarcava essa condição histórica. Nesse caso, o poeta deve ter se apropriado da porção conceitual

infringida no signo concernente a um retrato negativo continuamente sistematizado à época. Esse retrato negativo em torno do povo cossaco impunha uma visão, ou melhor, uma representação desse povo como desordeiro, feroz, cruel.

Michel Cadot, no ensaio, *Naissance et développement d'un mythe ou l'Occident en quête de l'âme slave*, ao abordar a experiência russa no século XIX, alude rapidamente à sua tese de doutoramento em que tentou delinear o cenário de estereótipos com que a Europa representava o contexto russo. O historiador ressalta que entre os estereótipos prevalecentes, figura o do “cossaco”, um cavaleiro armado com sua lança em seu cavalo magro e assediando soldados ou saqueando camponeses (CADOT, 1973, p. 93).

Uma representação disponível no imaginário social do período, derivada da associação da barbárie, da violência e de outros designativos desse campo semântico como práticas ligadas a essa etnia. Olhando de nossa pós-modernidade, conseguimos, agora, ponderar e ressaltar a fórmula do estereótipo. Contudo, se aplicado formalmente àquela sincronia e sem considerar sua mentalidade cultural, estaremos incorrendo num anacronismo estupendo. Por isso, mesmo depondo um olhar de crivo bastante crítico, essa aplicação precisa ser ajustada de acordo com o pensamento da época.

A título de ilustração, mesmo na trilogia encetada por Henryk Sienkiewicz, esse escritor cerziu num retrato negativo a representação que deu a esse povo em seus romances históricos sobre o contexto polonês. Assim, vale situar, como exemplo de historicidade, o teor da revolta cossaca conhecida como a Revolta de Chmielnicki e que o escritor contextualizou num romance da trilogia, *A ferro e fogo*, e retomou de modo alusivo no romance *O dilúvio*.

O escritor, no romance *A ferro e fogo*, realça o traço selvagem do cossaco e sua relação com a estepe:

Nas estepes, as pessoas eram caçadas como se fossem lobos ou bisões e os caçadores eram dos mais diversos tipos: o fora-da-lei que se refugiara nas estepes, o pastor armado que defendia seu rebanho, o cavaleiro andante à procura de aventuras, o saqueador em busca do saque. Cossacos caçavam tártaros e tártaros caçavam cossacos. Bandos de assaltantes lutavam entre si e as estepes estavam desertas e plenas de gente, ao mesmo tempo silenciosas e ameaçadoras, calmas e cheias de emboscadas, selvagens não só por serem Planícies Selvagens, mas também por abrigarem almas selvagens (SIENKIEWICZ, 2004, p. 13-14).

No prefácio da obra traduzida, o tradutor Tomasz Barcinski pontua que a ação romanesca se passa no século XVII e pondera que naqueles tempos considerados bárbaros, tanto a escravidão era vista como natural quanto às revoltas recebiam punições severas (2004, p. 9). Nesse breve comentário sobre o contexto histórico, o tradutor então comenta que havia

alguma razão na revolta empreendida por Chmielnicki em 1648, uma vez que a nobreza polonesa impunha uma servidão severa aos seus camponeses. Nas palavras de Barcinski:

Desta forma, o tratamento dispensado pela nobreza polonesa aos camponeses em geral e aos da Ucrânia em especial não deixava de dar uma certa razão aos que se revoltaram contra este estado de coisas. Nos dias de hoje, a luta dos cossacos contra a opressão do Reino Unido da Polônia e Lituânia seria chamada de ‘movimento de libertação’ – seu líder máximo, Chmielnicki, poderia ser comparado ao revolucionário mexicano Emiliano Zapata e o vilão Bohun, a um Che Guevara. No século XVII, eles eram considerados bandidos, bárbaros e insurretos. Esta era a mentalidade da época e foi assim que Sienkiewicz os retratou (2004, p. 9).

Ainda que eivado em seus romances de um retrato não tão condizente com a historicização dos motivos da revolta, o tradutor destaca que “nada disso diminui o valor dessa obra literária” (BARCINSKI, 2004, p. 9), até porque trata-se de um trabalho literário e o histórico é somente pretexto para a criação da *poiésis*. Nesses termos, o trabalho literário do escritor adveio da mentalidade da época em que esteve inserido. E o nosso trabalho de intérprete, vinculado a uma posição contemporânea, é problematizar tais matizes, visando reconhecer neles, tanto a visão errônea, quanto a mácula ou o conjunto de formas imagéticas dispersas no imaginário da época que levou a essa visão.

Malgrado a condensação estereotipada invocada pelo escritor, ou no nosso caso, pelo poeta, ademais, a constatação desses resíduos impregnados que borram de estereótipo o fato histórico, se atingem a textualidade literária não a eclipsa e nem a destrói. Por outro lado, atravessa com múltiplos tons de significados e matizes de interpretação. Além disso, desvelam a mentalidade poética com a qual os escritores de tal contemporaneidade cingiam suas produções.

Da mesma forma, podemos compreender o trabalho poético operado por Tobias Barreto que imerso na mentalidade de sua época considerou o termo “cossaco” apropriado para atingir a imagem que construiu no verso, recuperando desse termo sua porção hoje considerada pejorativa. Isso pode ser explicado como exercício de um procedimento metonímico, em que no termo “cossaco”, relativizadas suas múltiplas definições, e apropriando-se da porção pejorativa dispersa na mentalidade do período, por um processo de metonímia o termo, sob a medida da “parte pelo todo”, representaria todo o sujeito cruel, violento, hostil, infiel com que o povo polonês teve de lidar nas invasões que sofreu. Assim, no caso específico do poema, o cossaco seria o invasor que levou a Polônia em sua descida ao túmulo.

Assim, qualquer hipotética revisão e substituição desse termo hoje por um ajuste de hipercorreção segundo o “politicamente correto” com o qual se delira o nosso contemporâneo

vivido ou a nossa condição pós-moderna, alteraria profundamente a camada significativa do poema e ruiria completamente com a função interpretativa. Além de apagar uma palavra escolhida pelo poeta no trabalho de confecção do texto, apagaria também as engrenagens de uma mentalidade histórica dispersa no imaginário social do século XIX.

De toda maneira, como auferido por Shohat e Stam, esse mínimo exemplo disposto no signo “Cossaco” assinala a funcionalidade social dos estereótipos, sua dispersão e disponibilidade no imaginário, sua conservação numa mentalidade histórica e seu peso para as retomadas especulatórias e as revisões críticas.

No que tange ao poema, se a *sua situação de cativo* é o estopim deflagrador dessa textualidade, ao longo das sete estrofes, escutamos a lamentação do poeta, à maneira de uma elegia em torno de acontecimentos infelizes, que vai desde o sono de morte na tumba, perpassa o luto, até o clamor por uma intervenção divina, com o desejo profético de um porvir através da ressurreição desse povo. O traçado do poema transcorre esse piedoso enredo transladado de uma mística religiosa perene e aguçada. Três vetores discursivos atravessam com força sponsal esse traçado: *a) o leito de morte, b) o mistério divinatório e c) a crença esperançosa no ressurgimento.*

Tais são as imagens deflagradas no decorrer do poema com que o poeta substancializa o primeiro vetor, em que se desborda a temática sobre *o desaparecimento do estado polonês*: “Gritam por ella; eil-a morta!”; “Abrem-se a tumba da historia,/E, envolta em trampos da gloria,/Vai a Polonia dormir”; “Sahiu-lhe o ultimo ai.../Morrer é esperar um pouco”; “Polonia, na tua ossada/[...]/Teu tumulo partir-se-há/[...]/Apanhando a cinza fria/Dos que morreram por ti”; “Pois assim morrer tão forte,/Deixa-te agora morrer;”; e “Cadaver santo e glorioso”.

Os trechos acima coletados do poema, ainda que não estejam separados dos outros dois vetores discursivos, não obstante essa parcela de uma totalidade discursiva tripartida fornece, em seu conjunto, a incidência de uma imaginação a que esses poemas brasileiros que falam da Polônia recorreram em sua infraestrutura: a imagem da Polônia deitada no túmulo, isto é, a imagem revigorada no tema que circunda o Estado polonês desaparecido.

Essa imagem se repete incisivamente com um pendor de insistência nos poemas que recortam o contexto polonês já no paratexto intitulado. Uma imagem que se explica nas insídias do paradigma histórico, uma vez que esse evento fatural, em alguma medida, comove não somente o mundo polonês, como também o mundo europeu, conforme expresso na diplomacia do século XIX (ZAMOYSKI, 2010, p. 231).

São imagens transladadas de vertigem metafórica e de mística cristã eivadas de intenso romantismo. O dormir na tumba após o último grito de dor, ao abrir-se o túmulo da história e



revelar a ossada dos que morreram pela Polônia, o que existe no sepulcro é a força de uma nação que mesmo dobrada à sepultura, sua própria história tumular é a metáfora de sua superação.

A descida ao túmulo que se liga ao desaparecimento do Estado polonês, conforme pondera Norman Davies, é uma imagem a que o poeta polonês Adam Mickiewicz recorreu e que o próprio historiador se apropria para aludir a uma era de derrota, isolamento e humilhação polonesa (DAVIES, 1981, p. 18). O próprio Davies confessa que as implicações dessa “descida à tumba” afeta substancialmente o trabalho do historiador que precisa lidar com um fim abrupto de temas sociais, econômicos, constitucionais e diplomáticos que dominavam os estudos do período, uma vez que os mesmos passam a fazer parte também da situação histórica dos poderes invasores.

De toda maneira, Davies assevera que os atributos de uma Polônia que secularmente permaneceu encerrada na tumba são mais bem descritos através da poesia, da metáfora e da parábola. Nesse liame, o poema, *A Polônia*, de Tobias Barreto, goza de uma força atributiva considerável já que conserva em sua textualidade a temática do Estado desaparecido suspensa sob a metáfora da “descida ao túmulo” que, por sua vez, a transvasa de uma célere mística divinatória transladada em tom elegíaco no entoar duma tristeza despertada por uma ausência.

Mística esta circunscrita no texto bíblico em torno da parábola da ressurreição e que assume no poema a temática sobre *o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada*.

Assim, nessa tematização, se elencam os dois pósteros vetores, [b)] *o mistério divinatório* e [c)] *a crença esperançosa no ressurgimento* que, por sua vez, abarcam o primeiro vetor, [a)] *o leito de morte*, conformando o desenho poético numa totalidade a partir da soma de sua tríplice vetorização. Posicionado no início desse poema de tonalidade elegíaca, este vetor [a)] impulsiona aqueles dois [b)] e [c)], suprimindo o discurso com camadas superpostas que se integram. Camadas que vão da descida ao jazigo metaforizada no cativeiro sepulcral, à subida à glória metaforizada nas asas da liberdade.

O mistério divinatório pode ser tangenciado nos seguintes versos do poema: “Da ira, diz o Senhor...”; “Martyres dela, esperai.../Christian, confia em teus santos,/Que se purpurêem de mantos/Com sangue dos filhos teus.../Não digas: o céu é mudo.../ O que há porvir, veio tudo.../Alguem falta vir: é Deus.”; “Ezequiel soprará;”; “Segura o golpe: Judith!”; “Cadaver santo e glorioso/Por ti... um voto ao Senhor!”.

Signos linguísticos como: “Senhor”, “Martyres”, “Christian”, “mantos”, “céu”, “Deus”, “Ezequiel”, “Judith”, “santo” e “glorioso”, carregados de uma impregnação religiosa,

substancializam o sopro místico com o qual o poema se desenha. Os mistérios em torno da divindade religiosa imantam os extratos discursivos do poema, e revigoram o poder e a força da retórica divinatória.

Se o povo agrilhado sofre e se desespera com a violência invasora, “Ainda um povo captivo”, se essa nação virginal é deixada sozinha a mercê de sua própria sorte, sangrada pela indiferença do mundo, “La sofre a virgem sósinha/[...]/De raiva e desesperação/O mundo vê... não lh’importa!”, se ela adormece envolta em trampos de glória sem ninguém para remi-la e ainda açoitada pelas gargalhadas dos tiranos, conforme entoado pelo poeta nas duas primeiras estrofes; de outro modo, nas estrofes vindouras o vetor discursivo se altera, convocando todo o esplendor patente na fúria divina: “Já são de mais os resabios/Da ira, diz o Senhor”.

As palavras coléricas que saem da boca do Altíssimo, jorram esperança do seu brado de brio elevado: “[...] mentira/Crenças, direitos e leis!.../Só é grande a liberdade, Que sacode a majestade,/E arranca a juba dos reis!...”. O discurso divino não é de modo algum clemente, de maneira oposta, impetuoso e provocador.

É o sopro do Todo-poderoso inspirando o poeta e profetizando através dessa entidade discursiva eivada de lirismos que faz clamor à liberdade, cuja grandeza perpassa o levante e a revolta, já que tanto o ato metafórico de sacudir a majestade e arrancar a juba dos reis explora o confronto belicoso como atitude para a libertação desse povo.

Através da operatória religiosa salientada em ideias como a do martírio, “Martyres dela, esperai...”, isto é, da grande aflição contaminada de fé cristã, que se liga a monumentos da religiosidade católica tal como a referência ao sacerdote Ezequiel e à piedosa viúva Judite substancializam a teia operacional do poema e preparam a elegia para receber o terceiro estágio de vetorização discursiva, com sua dramatização lamentosa suspensa no verso “Alguém falta vir; é Deus.”. Articulação preparatória para o ato final: a ressurreição profetizada.

A crença na ressurreição se entrelaça com a própria história de Ezequiel<sup>30</sup>, que em seu sacerdócio, conforme diz o relato bíblico, profetizou, durante o exílio do povo judeu na Babilônia, a degradação e destruição de Jerusalém e o soerguimento e restauração do seu povo para a divina glória final, a partir de uma sociedade justa e fraterna. Assim, o sopro de Ezequiel sobre a ossada tumular da Polônia simboliza o gesto profetizador do ressurgimento.

---

<sup>30</sup> O Livro de Ezequiel se compõe de quatro tomos, nos quais ele relata a queda de Jerusalém, entrega a mensagem divina e ressalta os caminhos da restauração do seu povo: I. Antes do cerco de Jerusalém; II. Oráculos contra as nações; III. Durante a após o cerco de Jerusalém; IV. A “Torá” de Ezequiel (EZEQUIEL, 2008, pp. 1483-1551). Dados extraídos da Bíblia de Jerusalém.

Gesto a ser cometido pelo mesmo Deus dos déspotas, revigorando a imagem do Deus único que é ao mesmo tempo o Deus de todos: “Farás o Deus do tyranno/Ressuscital-os ahi...”.

Já a alusão bíblica a Judite<sup>31</sup>, advém de que essa viúva em sua mítica história transbordada de ficção, se condói com a opressão sofrida pelo seu povo, e para encorajá-los a lutar e resistir, aproveita-se da sua beleza ímpar, se infiltra no exército inimigo, envolve com seu artil feminil o comandante das tropas, o embriaga num banquete que ele oferece e corta a sua cabeça, terminando, assim, com a vida do opressor. É louvando esse golpe de astúcia que o poeta entoa: “Segura o golpe: Judith!”.

As duas referências sacras transvasam a textualidade poética de intertextualidade bíblica, alimentando o poema com a mística significativa contida por trás da história de ambos os personagens escatológicos.

Além disso, a referência sendo aquilo que “não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (SAMOYAUULT, 2008, p. 50), diz respeito a uma inserção sutil que o poeta inclui no texto ao mesmo tempo em que suplanta e aponta para a história anterior a que a referência se enreda. Nesse caso, é o leitor-intérprete que deve proceder no ato de reconhecimento e desvelamento do significado a que ela se atrela.

Desse modo, os dois personagens bíblicos citados, correspondem a uma *referência simples*, que se dá por meio da “menção de um nome (de autor, de mito, de personagem) ou de um título [que] pode remeter a múltiplos textos” (SAMOYAUULT, 2008, pp. 60-61). Assim, a menção aos dois personagens convoca um retorno à mítica poética de suas histórias religiosas imersas na moldura do texto bíblico, as quais circunscrevem um relato de luta contra a injustiça opressiva em Judite, e um relato profético de soerguimento do leito de morte após a destruição em Ezequiel.

Essas intertextualidades cabem meticulosamente na forma-força que articula a vetorização discursiva do poema, entrelaçando e justapondo os três vetores de sua estrutura formular: [a] *o leito de morte*; [b] *o mistério divinatório*; [c] *a crença esperançosa no ressurgimento*. Essa tríplice justaposição superposta no poema em camadas que se imiscuem paulatinamente, acomete sua força intertextual atingir e desembocar na temática sobre *o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada*.

---

<sup>31</sup> O Livro de Judite, conforme a Bíblia de Jerusalém, se compõe de cinco partes, nas quais relata a sedução da jovem e bonita viúva Judite que, com astúcia e inteligência, essa mulher temente a Deus encanta e atrai o comandante do exército inimigo para a sua própria morte, ilustrando assim a luta do povo escolhido contra a opressão: I. Campanha de Holofernes; II. Assédio de Betúlia; III. Judite; IV. Judite e Holofernes; V. A vitória (JUDITE, 2008, p. 682-700).

A crença esperançosa no ressurgimento é entrevista em versos tais como: “Farás o Deus do tyranno/Ressuscital-os ahi...”; “Impaciente de morte/Tu voltarás a viver/[...]/Dirá ao mundo: venci!”; “Amam-te os livres de cá;/E’ livre nossa bandeira,/Que açoita o ar altaneira/Como as azas do condor;”.

A imagem da ressurreição, isto é, do retorno da morte à vida, patente nos versos acima, em expressões como “Ressuscital-os ahi” e “Tu voltarás a viver”, além de configurar a crença na profecia como um galardão da alma cristã polonesa, também se liga, no corpo do poema, à ideia de liberdade. Essa ideia vigora plangente na expressão “Dirá ao mundo: venci”, na dupla repetição do vocábulo “livre(s)” disposto em versos emparelhados e na alusão ao condor, o pássaro apropriado pelos poetas brasileiros da terceira geração romântica como emblema simbolizador da liberdade.

Henryk Siewierski, no ensaio *Viagem romântica*, reflete sobre a relação religiosa que no poeta polonês fortemente o arremontou ao mundo espiritual. Siewierski destaca que os maiores poetas românticos trabalharam em suas poesias o dom da profecia,

que não é, nem o poder nem a posse, que indicam o mais alto fim da humanidade, mas o mundo espiritual – em direção ao qual ela precisa dirigir-se em busca da Verdade. O despojamento, mesmo esse despojamento forçado da partilha da Polônia, sensibilizou de forma particular a cultura polonesa ao desafio que o mundo invisível representa para o homem (SIEWIERSKI, 1989, p. 135).

A mesma temática (re)trabalhada por Tobias Barreto, demonstra no poeta brasileiro a retomada de um sensível tema cultural polonês que transitou, atravessando o Atlântico e sensibilizou o espaço poético brasileiro onde aportou, com os nossos poetas também singrando o desafio de representar esse despojamento.

Siewierski pontua que o romântico não se escondeu e “foi à procura da Verdade, acreditando que ela existe e que nesse caminho o homem ganha também a liberdade” (1989, p. 135). Para esse autor, “a linguagem messiânica tornou-se o sistema de comunicação nessa viagem, pois é nessa linguagem que foi possível formular o pressentimento da Verdade, que se revela de forma confusa” (SIEWIERSKI, 1989, p. 135). O domínio desse pressentimento se dá em forma de profecia. E é com essa forma reformulada que Tobias Barreto entoa a crença no ressurgimento da nação.

A imagem da ressurreição, associada à imagem do leito de morte e do mistério divinatório traduz a força da religiosidade com que o poema infla sua vetorização discursiva. Trata-se de uma imagem figural. A noção de *figura* sob a visada da exegese se associa a um processo retórico de interpretação figurativa; exercício que leva a exumar nesse tipo de imagem simbólica a experiência da profecia: “são figuras, prefigurações de coisas vindouras.

Uma figura não é uma imagem a ser convertida em um sentido, ela é um corpo que anuncia outro corpo, aquele que a realizará ao apresentar corporalmente sua verdade” (RANCIÈRE, 1995, p. 48).

No corpo desse poema há a figuração de um fundo cultural religioso com que o poeta extraiu do corpo da história e o anunciou em versos, figurando a verdade histórica na corporeidade poética, iluminada aqui por aquilo que Rancière diz: “a verdade da figura é então o princípio de verdade do corpo literário” (RANCIÈRE, 1995, p. 49). O halo religioso com que esse poema elegíaco, ao figurar o fundo cultural do contexto polonês, se transborda, participa de uma condição com que o homem polonês se reluz e se traduz.

Esse halo se liga tanto a um tipo de temperamento como também a um mistério espiritual com o qual se alimentou a subjetividade polonesa e foi um dos vetores que asseguraram o levantar do sepulcro e o ressurgimento do Estado polonês. Tanto Norman Davies, quanto Adam Zamoyski corroboram essa latitude religiosa imersa no homem polonês.

O primeiro assevera que, mesmo sob o regime das forças tripartidas, nas áreas em que a religião católica prevalecia, ser católico era sinônimo de polonês, mesmo que o vivente no território invadido fizesse suas preces em latim e falasse outra língua (DAVIES, 1981, p. 18-19). O segundo reforça esse dado histórico-cultural ao estabelecer a seguinte analogia: “do mesmo modo, camponeses pomerânios que nunca tinham perguntado a si próprios se eram polacos ou alemães mas que se sabiam inequivocamente católicos declararam-se polacos, pois ser polaco tornara-se sinônimo de ser católico” (ZAMOYISKI, 2010, p. 244).

A confirmação dessa natureza espiritual no relato desses dois historiadores atesta que a impregnação de um discurso poético-religioso, no poema de Tobias Barreto, advém da própria impregnação com que o homem polonês – ferrenho devoto católico – subjetiva sua própria identidade. Mas provém também de uma condição espiritual imersa na própria visão romântica que afez o domínio da religiosidade como uma de suas características fundamentais.

Nesse liame, o poeta demonstrou perspicaz capacidade interpretativa para trabalhar a devoção religiosa na infraestrutura do poema. E o fez com a forma lamentosa do gênero elegíaco, associando as ideias de perda e de morte, de luto e de melancolia e transbordando o poema num ornamento repleto de sentimentalidades românticas.

Num excerto incluso no livro, *A Polónia na literatura brasileira*, Fredencis dispõe um trecho escrito por Fabio Luz, no qual aborda a experiência cristã na medida de um “prometheísmo cristão da Polónia”, ponderando que “quanto mais se aproxima da terra

mais forças adquire para revivescer, para exaltar-se, para elevar-se, em symptomatica mistura de misticismo...” (LUZ *apud* FREDECENSIS, 1927, p. 81).

Tal natureza mística que orna os poemas vazados de religiosidade é oriunda do desencanto com o mundo. Benedito Nunes, tecendo considerações sobre a visão romântica, pondera que

Para o poeta romântico, as formas naturais com que ele dialoga, e que falam à sua alma, falam-lhe de alguma outra coisa; falam-lhe do elemento espiritual que se traduz nas coisas, ao mesmo tempo signos visíveis e obras sensíveis, atestando, de maneira eloquente, a existência onipresente do invisível e do supra-sensível. A Natureza transforma-se numa teofania (NUNES, 1978, p. 65).

Assim, a teofania no poema de Tobias Barreto, essa manifestação de Deus à medida de uma Natureza que pode transformar, isto é, soprar a vida no que jaz sepultado sobre o túmulo da história, traz à tona o elemento espiritual cujo signo de sua dissolução é o vetor profético de um discurso peremptório temperado com uma espiritualidade comovente que prepara para a revelação.

A onipresença do invisível, isto é, do acontecimento profetizado, se derrama no suprassensível da palavra literária, uma vez que a Polônia, se no tempo da publicação do poema dorme no túmulo da história, seu soerguimento profeticamente ocorrerá no século vindouro. Assim, “a queda da Polônia, nesta perspectiva providencialista, não era catástrofe mas desafio, uma oportunidade de criar as formas superiores e dar sua contribuição para o crescimento da humanidade” (SIEWIERSKI, 1989, p. 134), sendo poeticamente evocada como “o Cristo das Nações”. E como constantemente não cansamos de ouvir ecoar no discurso bíblico das parábolas misteriosas do Cristo, *a profecia se cumpriu*.

No poema, o motivo da liberdade, que se liga à ideia da ressurreição enquanto cumprir da profecia é tematizado em versos da última estrofe: “Cadaver santo e glorioso,/Amam-te os livres de cá;/Acceita o beijo amoroso/Que o moço imperio te dá./E’ livre a nossa bandeira,/Que açoita o ar altaneira/Como as azas do condor;/Nossas almas têm mais fundo: [...]”.

Essa temática se liga à própria poesia em ação de Tobias Barreto, cuja verve desse vate, considerado o introdutor do condoreirismo na literatura brasileira, se articula em torno de um conjunto de poemas com tez abolicionista. Vale ressaltar que seu lado poeta é uma das partes da grandeza desse escritor que foi acima de tudo um pensador brasileiro: “porque Tobias Barreto representa a suma do intelectual orgânico, combinado da escolaridade formal superior, feita à base da percepção dialética, do conhecimento sem espiritismo bronco” (ARAÚJO, 2011, p. 359).

Tanto que em *Dias e noite*, sua obra completa, que traz poemas datados entre 1863 e 1882, o poema *A Polônia*, aparece na seção classificada como “Patrióticas”, indicando previamente com esse rótulo o conteúdo poético perlustrado de uma tenacidade discursiva apregoada com “a ousadia contestatária, em plena Égide do Segundo Reinado e a uma década quase da Abolição e da República” (ARAUJO, 2011, p. 363).

A temática da escravidão substantivada nesse poema através da palavra “cativo” com que se refere ao malogro do povo polonês, e também a temática da liberdade forcejada na palavra “condor”, com que vaticina a liberdade futura desse povo, dá vazão ao condoreirismo típico com que perlustrou a substancialidade retórica e pomposa de suas poesias patrióticas.

O *épos* condoreiro alcança sua magnitude na simbologia do condor – maior ave de rapina do mundo – que na mitologia inca representa, além da imortalidade, a força, a inteligência, o poder e a saúde. Quando envelhece e se percebe no fim, recolhe suas pernas, dobra as grandes asas e se deixa cair no fundo dos rios, de onde renascerá para um novo ciclo. Do mesmo modo, a Polônia deve recolher-se ao túmulo, adormecer no sono dos justos e após o tempo de flagelo, cobrar sua magnitude com a força e a inteligência de suas asas rejuvenescidas, retornando poderosa e saudável para o seu novo ciclo.

*Épos* que em Tobias Barreto se explica na medida em que ele, como um pensador de seu tempo, “eventualmente buscou inserir na prática poética a suma de seu pensamento social, político, literário e também estético e artístico, tudo convergindo para a ação e reflexão impressas na palavra, na fôrma e formas literárias” (ARAUJO, 2011, p. 370).

Nos últimos versos, o poeta se refere ao jovem império brasileiro, e fala de uma bandeira livre que oferece seu beijo amoroso, isto é, sua solidariedade. Todavia, vale ponderar que a liberdade de que goza o império não abraça a todos, porque o sistema socioeconômico é escravagista e, desse modo, uma parte considerável da população brasileira, representada pelos negros escravizados, vivencia uma situação cativa. Situação parecida com a do povo polonês que vivencia o cativeiro da tripartição de seu território.

Salvo essa semelhança franqueada sob a operatória da liberdade negada, ambos os territórios possuem sistemas políticos e socioeconômicos diferentes que não nos cabe aqui ponderarmos profundamente cada uma dessas especificidades. Não obstante, a imagem do cativo em ambas as nações possui um desenho bastante similar. Nesses termos, a ideia contida no verso “E’ livre a nossa bandeira”, se considerarmos a totalidade da população brasileira à época, não é de todo exata, já que sua porção negra sobrevive subjugada ao sistema escravocrata.

Ora, de outro modo, se com esse verso o poeta quis somente demarcar o caráter abrangente e vago da governabilidade brasileira, operante sob a ideia de um império independente, sem a restritiva da estratificação social, sua mirada desmancha um pouco da imagem enviesada com que o verso se tinge. Doravante, sendo Tobias Barreto um poeta condoreiro que fabrica poemas numa dimensão patriótica, tal imagem enviesada mancha um pouco seu galardão, afinal a abolição ainda tem a percorrer um longo caminho histórico pela frente.

De toda maneira, tal detalhe conspícuo não desmancha a força impávida desse poema, cujo açoite das asas altaneiras do condor, esbate o ar e atinge, no fundo, a alma do poeta. Atinge através de uma palavra-ação, palavra-protesto, palavra-vidente, proferindo “uma realidade figural, promessa do corpo vindouro de sua verdade” (RANCIÈRE, 1995, p. 56), ali, no corpo do poema, onde o poeta condoreiro vigora com estrondoso clamor um protesto ao mundo, um protesto devotado ao mistério divino, um protesto da verdade do verbo contra a via-crúcis polonesa.

### 2.3.3 *Á Polónia*

Silencio! Respeite a dor plangente,  
De quem cansado de lutar sucumbe!  
[...]

O dístico acima compõe a estrofe inicial do poema, *Á Polónia* (anexo p. 303). Sua autoria é delegada a Manoel José Gonçalves Junior<sup>32</sup>, de quem os dados biográficos são pouquíssimos beirando à rarefação, os quais dão conta que, além de compor poemas, transitou pelo jornalismo.

O poema se subdivide em cinco estrofes com tamanho irregulares, que se estende da primeira, formada com apenas dois versos, à última, com mais de quarenta versos. Já os versos são brancos, mas não totalmente livres. Com duas exceções ao longo do poema há uma métrica recorrente, o verso decassílabo.

As exceções correspondem ao verso “E tremendos vestígios!”, com sete sílabas métricas; e ao par: “Da Patria em louvor!?!.../Idade e sexo”, emparelhado dissimetricamente

<sup>32</sup>**Manuel José Gonçalves Junior** (Porto – Portugal, 1839; Porto Alegre – RS, 1899), grafado com [u] no prenome e não com [o], como exposto no livro, *A Polónia na literatura brasileira*, foi um poeta e jornalista português, membro do Paternon Literário. Assinava com o pseudônimo Manuel José G. J., como consta no site onde os dados foram extraídos, que também indica a fonte principal de sua síntese biográfica: COUTINHO, Afrânio; SOUSA, José Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2001.

Dados biográficos extraídos do sítio eletrônico: <<https://www.portalcatarina.ufsc.br/autores/?id=5724>>.



um abaixo do outro como se correspondessem a um único verso quebrado. Caso seja um verso único, partido ao meio e figurando em linhas distintas, corresponde a um artifício de alta monta trabalhado pelo poeta, já que ao unir cada pedaço, sua soma resulta matematicamente num decassílabo.

Assim, tais versos desvirtuando a regularidade almejada que percorre a totalidade do poema, com a entrada de um verso com métrica a menos (isto é, com uma falta métrica, pois onde deveria ter dez, há apenas sete sílabas métricas) e outros dois versos que, se justapostos numa única linha, formam um inteiro, em que em sua unidade comporta um verso decassílabo, essa disposição artificiosa demonstra o artilheiro composicional do poeta. Ele tanto engendra num mesmo desenho poético a medida clássica e a desmedida moderna, estabelecendo uma ponte entre o velho e o novo. E faz de sua composição um poema romântico ao mesmo tempo clássico e moderno.

Astúcia composicional acima comentada para ponderarmos sobre o trabalho do poeta. Trabalho que não se imputa somente de inspiração divina, como deslumbra a dimensão platônica, em que Platão, em seus escritos, discerniu a teoria do delírio sagrado, na qual o filósofo concebe que “nenhum ser humano é capaz de criar uma obra poética a não ser inspirado por um deus” (BRASILEIRO, 2012, p. 23). Mas também se computa com a dimensão aristotélica, em que o poeta peripatético enxerga a poesia como fenômeno plenamente compreensível, “abarcável pelo entendimento no sentido de uma disciplina e encaminhamento da força criativa interior através da técnica (*techné* é a palavra grega que traduz essa habilidade)” (BRASILEIRO, 2012, p. 28).

A moldura desse poema se carrega de ambas as dimensões, tanto inspiração, quanto técnica e, talvez, mais técnica do que inspiração, afinal, esse conjunto de poemas que fala da Polônia, todos publicados no transcorrer de um mesmo ano, sugere que ocorreu um movimento disciplinado por parte dos poetas brasileiros, com a estratégia de levar ao polissistema literário poemas que tematizassem o contexto polonês.

Nesse poema, cujo título iniciado com um [Á] acentuado à maneira de uma crase – o diacrítico simula um sinal agudo onde deveria figurar o acento grave, provavelmente por um erro tipográfico na grafia – essa assinalação acraseada indica um clamor manifesto em prol da Polônia. O bradar retumbante sinaliza sua evocação na retomada do nome da pátria que se dá em vários versos: “Tinha a Polonia um defensor heroico!”; “A Polonia expirar, morrer exangue!”; “Que a Polonia isolada e sem recursos”.

Assim, a demarcação contundente do topônimo em que o poeta exclama pela defesa dessa nação ante ao seu isolamento e à sua morte, assinala a tematização em torno duma

*recorrência incisiva do nome da nação, patente na frequência da repetição manuscrita do vocábulo Polônia.* Tal recorrência sumariza que o vate trabalha nesse canto poético sob a tutela de um manifesto, o compondo tanto com um traçado elegíaco quanto com a solenidade da ode. Há marcas dessas duas amplitudes em sua moldura que comentaremos mais à frente.

Na antologia, *A Polônia na literatura brasileira*, antes de dispor o poema, o organizador, Fredecensis, prepõe uma nota em que comenta a concepção do texto e pondera, no último período, numa breve linha, sobre a clarividência do poeta:

Esta poesia, concebida em 1864, esteve inédita até ao ano passado, quando o filho do seu ilustre autor ofertou-a ao *O Cedro*, onde foi publicada em primeira mão. Nella, o Sr. Manoel Gonçalves Junior viu, com clareza de vidente, a libertação da Polônia (FREDECENCIS, 1927, p. 35).

O ano, exposto nesse comentário, e a data de publicação no final do poema, 8 de agosto de 1864, plenificam a importância desse ano para o relacionamento literário entre Brasil e Polônia, como constatamos e já ponderamos. A nota situa a mídia em que foi publicada, após ser cedida pelo filho do poeta: *O Cedro*. Inferimos que se trata de um jornal, revista ou suplemento literário. Contudo, numa rápida pesquisa no site da Biblioteca Nacional e mesmo no amplo domínio da rede virtual, não encontramos rastro de qualquer plataforma jornalística com tal nomeação que ainda exista ou que outrora existiu.

De toda maneira, o comentário crítico de Fredecensis, de que o poeta *viu com clareza de vidente a libertação da Polônia* leva-nos a reconhecer como um dos planos discursivos do poema *o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada*; temática que transparece na última estrofe em que há um evocar visionário ante a desdita advinda da questão polonesa.

Há dois planos discursivos antecedendo o terceiro investido na tensão vaticinadora. Primeiro, a vetorização da segunda estrofe em que se espraia a temática sobre *o desaparecimento do Estado polonês*; já antevista no mote do dístico inicial: “Silencio! Respeitae a dor plangente,/ De quem cansado de lutar sucumbe!”. Segundo, na terceira e quarta estrofes seguidamente se vetoriza um espaço de experiência historicizado da situação contextual polonesa, em que se desbordam o tricotar das temáticas: *sua situação de cativo* e *sua luta por sua liberdade político-nacional*; alinhavando ambas as clivagens.

Numa síntese do plano geral do poema, sua moldura discursiva intercala o flagelo polonês com o combate ativo por sua libertação, e finda com a projetiva mirada visionária no futuro como clímax do desejo de ressurgimento da nação.

Tanto o primeiro quanto o segundo plano decantam o vigor de uma elegia, pois se modaliza enquanto um canto de tristeza. Já o terceiro plano se assemelha a uma ode, devido ao seu tom entusiástico.

A sucumbência provinda da luta extenuante predita no dístico introdutório em que o poeta requer silêncio e respeito à dor alheia se alinhava com os primeiros versos da segunda estrofe:

Lá no extremo da Europa um povo expira,  
E na grande agonia o mundo assombra!  
Martyr da liberdade, em quanto a vida,  
Em quanto o sangue lhe girou nas veias,  
Em quanto a voz lhe palpitou nos lábios,  
Era a vida, era a voz, o sangue e tudo,  
Para a patria remir o cativo!  
[...].

Essa sucumbência que virtualiza um espaço de ausência, espaço planejado na imagem do desaparecimento e que tematiza a pulverização do Estado polonês, se faz visível no corpo da segunda estrofe em expressões como: “um povo expira”; “Martyr da liberdade”; “Para a patria remir o cativo! E não pode vencer!... a tyrannia”; “deste povo que caminha”; “Para o supplicio actroz”; “Da consorte que implora, que supplica,/A horrorosas torturas a condenão!”.

Na infraestrutura dessa estrofe, o poeta narra o bárbaro espetáculo da invasão, espetáculo ao mesmo tempo sublime, provocado pelas legiões de bravos do exército invasor, cujo heroísmo não é o do povo invadido. O poema não deixa claro, mas certos indícios a que posteriormente comentaremos, sugerem que se trata da invasão russa e da luta armada travada entre os anos de 1792 a 1794, que ante os acontecimentos, resultou na “[...] segunda partilha, entre a Rússia e a Prússia, assinada em Sampetersburgo, no dia 3 de Janeiro de 1793” (ZAMOYSKI, 2010, p. 201), ainda que também possa ser a repressão depois da derrota do Levante de 1863. Segundo a malha discursiva do poema, com o seu poderio, as legiões tirânicas avançam sobre o território invadido, causando dor, esfacelamento e despedaçando o botim da terra entre si.

A Polônia já não pode vencer a tirania, por isso, torna-se mártir da liberdade, agonizando e expirando no extremo da Europa, num suplício aterrorizante, em que os hinos em louvor à Pátria não eclipsam o sangue que jorra e nem a vida do seu povo que se extingue. Já se tornou em vão implorar pelo instinto piedoso dos cruéis verdugos, pois mesmo com o suplício ardente de uma esposa, a misericórdia lhe é negada, desenhando, assim, no poema, *sua situação de cativo*.

E condenada à impiedosa tortura, essa mãe-pátria testemunha o trucidamento da inocência de seus filhos, enquanto também assiste à destruição de suas cidades. Consternada, escuta o lamentoso choro das mortes tão inglórias das pobres vítimas. Assim, como implícito no trecho “*deste povo que caminha*”, e que completamos “*no deserto*”, tal como o povo de Deus vagando desterrado, a Polônia, ante o pesado e terrível punho do carrasco, vai desaparecendo...

Esse é o halo narrativo com o qual o poeta arregimenta, nessa estrofe, o desaparecimento do Estado polonês que leva à sua situação de cativo. E o poeta finaliza a estrofe com a precedência de uma invocação exclamativa, a qual prepara o terreno para o escopo narrativo da estrofe seguinte, em que essa situação é discursivizada: “Que a colera de um deus ardendo em ira/Largamente ahi se saciara,/Deixando da vingança imorredouros/E tremendos vestígios!”.

Os tremendos vestígios deixados, aos quais o poeta dá voz, referem-se aos invasores do reino da Polônia, que sofrerão à vingança polonesa por meio do confronto revolucionário levado a cabo nos levantes, conforme os versos iniciais da terceira estrofe diagramam: “Um dia, nesse solo escravizado,/Unisono, estridente e pavoroso,/Um grito ressoou, grito de morte!/*“Será livre a Polônia ou morreremos!”*”. Trata-se da temática operada no ativo movimento de *sua luta por sua liberdade político-nacional*.

O grito que ecoa dos sofridos corações dilacerados pela impiedade do cativo, e que o poeta destaca entre aspas, grito lançado aos quatro ventos, portanto, grito profundo e estrondoso, é o estopim que acorda do túmulo da história a nação adormecida.

Assim, um grito uníssono e altíssimo com uma mesma e única ideia, palpita em cada peito polonês, jorrando dos lábios a heroica mensagem defensiva imprecada contra os tiranos: *Será livre a Polônia ou morreremos!*

Ante o malogro do riso e do escárnio com que os invasores lhe amarguram, a Polônia trava um feroz combate com o seu sangue jorrando nos campos de batalha a cada pedaço conquistado do seu próprio terreno, em que, nessa carnificina, “A honra, o brio, a dignidade e o esforço,/Cada polaco num heroe convertem!”. Perante o desregro de mortandades que o povo rebelado sofre, o poeta indaga: “/ Quantas vidas não custa á tyrannia?...”.

E em versos da mesma estrofe um pouco mais abaixo, o poema se desmonta numa pergunta estupenda: “Mas como resistir á furia insana,/Da imensa multidão dos invasores,/Que no correr esta nação esmagão?...”.

Para ambas as indagações, a resposta histórica dá tanto o protocolo infenso da partilha quanto a contrapartida de inúmeros levantes, com os quais o povo acoimado refuta a tese da questão polonesa.

Ainda nessa estrofe, partindo do paradigma indiciário como método investigativo da evidência histórica e nos abastecendo com a percepção historiográfica de Carlo Ginzburg (1983), é possível ponderar que a luta armada a que os versos aludem, se refere também aos combates travados contra as forças russas, entre 1792 e 1794, como expusemos acima, antes da insurreição nessa última data citada.

A evidência sutil transparece nos versos: “Emquanto ao longe o combate não deixa/Dizer a qual dos *dois* cabe o triunfo,”; “O mundo admirou e *o mundo soube*/ /Que a Polonia isolada e sem recursos/*Dois annos* combateu *esse gigante*/Que em tres partes do mundo o braço estende!”.

Os termos que sublinhamos “dois”; “o mundo soube”; “Dois anos”, “esse gigante”, são signos que se dotam duma significação bastante estreita e precisa e, desse modo, agem como rastros significativos, isto é, operam como indícios que delegam um caráter de prova documental para nossa hipótese. Esses sinais flexionam nesse texto poético o halo de um paradigma histórico e ajuízam que o poeta detinha algum conhecimento bastante pontual do contexto histórico-político polonês.

A ponderação do poeta sobre a impossibilidade de determinar qual dos dois triunfará no combate, faz referência direta a respeito de um confronto entre duas forças militares. Sabemos que uma delas é a Polônia, evidente na recorrência incisiva do nome dessa nação. Já a outra poderia tanto ser a Rússia, a Prússia ou a Áustria, já que o contexto histórico a que faz jus, re(a)presenta o tempo histórico do cativo polonês, afinal, *o mundo soube*. E não só a Europa soube e acompanhou por vias diplomáticas e outras vias políticas a desventura do mundo polonês, como também outras partes do globo, entre as quais, o contexto brasileiro, conforme a publicação dessa peça poética, entre outras, do nosso romantismo, comprova.

Como resolver esse impasse em relação à outra força confrontante? Os últimos dois termos da evidência comportam a natureza semiótica do paradigma indiciário com a qual podemos delimitar a identidade da nação invasora que, no momento histórico preciso, se encontra em luta armada com a Polônia.

O poeta diz que a Polônia combateu esse gigante por dois anos. A palavra “gigante” é uma pista carregada do qualificativo territorial que representa geopoliticamente a Rússia e também uma expressão contundente de seu poderio militar. Os dois anos de luta a que o

poeta empresta sua voz, outra pista eivada de uma tênue sutileza, provavelmente se refere ao tempo que percorre a primeira investida imputada por Tadeusz Kościusko.

Investida em que a Polônia teve ignorado o apelo para apoiar sua liberdade e independência e, em meados de junho de 1792 “as forças polacas entraram sozinhas em ação. [...] Contudo, não havia uma verdadeira esperança de conter o avanço russo” (ZAMOYSKI, 2010, p. 199), até a insurreição impetrada por esse herói militar polonês, em que “no dia 21 de Fevereiro de 1794, quando os Russos ordenaram uma nova redução do exército e a detenção de pessoas suspeitas de actividades subversivas, a revolução tornou-se inevitável” (ZAMOYSKI, 2010, p. 202).

Tempo esse que nos seus polos liminares estreitam os entraves bélicos e até mesmo uma convivência entre essas duas nações que para alguns, à época, ventilaram a ideia de fundir suas identidades numa única, mas, como explica Adam Zamoyski, tal (con) fusão, sob a perspectiva histórico-cultural, não goza de total validade, pois

Embora estas duas identidades a integrem, a história da Polónia no período em que não existiu um Estado polaco soberano deve ser a história dos esforços e dos combates daqueles que se viram a si próprios como os guardiães dos ideais da Comunidade e de seu testamento político – em especial fluindo essas lutas dos acontecimentos de 1792 e 1794 (ZAMOYSKI, 2010, p. 206).

É o espectro dessa história dos esforços e dos combates que subjaz na moldura do poema de Manuel José Gonçalves Junior. O poeta narra esteticamente com palavras metafóricas “feroz embate”, “fúria insana”; “... esse gigante,/ que em três partes do mundo o braço estende!”, aquilo que o texto histórico regride à palavra austera e comedidamente denotada. Tal procedimento permite ao poeta tanto esticar o signo até exauri-lo, quanto contrair até espaná-lo, de modo que tanto a dilatação quanto a redução não agridem o discurso literário, diferentemente do discurso histórico que prescinde de uma natureza bastante regrada sob a tutela do horizonte referencial.

Além disso, o poeta narra com os artifícios da ambiguidade, do contraditório e da condição de possibilidade, cabendo ao leitor-intérprete, investido de sua lupa intertextual e interdiscursiva reconhecer as pistas, laçar os signos, e tal qual um hermeneuta e/ou exegeta, proceder na exegese dos vestígios significativos, e colher, dessas pegadas deixadas na areia do poema, a história, a interpretação e a compreensão possível.

Sob os auspícios de tal liame, o poeta pode então falar da história dos esforços e dos combates sem reduzir o texto poético ao discurso histórico. Por essa tangente, ele reconstrói a história do desaparecimento do Estado polonês e da luta travada pela liberdade sob o limiar discursivo de uma estetização. É com esse limiar que “fabrica”, sob a dimensão aristotélica da

*techné*, a imagem da sucumbência. E o faz com toda poeticidade a que o signo linguístico dobrado se desdobra na palavra literária.

Tal que a modalização dessa simbólica do sucumbir (enquanto desaparecimento) singularizada na clausura que leva a uma imagem bíblica e ao mesmo tempo mítica do *cativeiro babilônico* na medida de uma metáfora do exílio do povo escolhido em relação à promessa de sua própria terra se concentra e se espalha no poema para se deflagrar na última estrofe: “Sucumbiste nação mas não morreste!”.

A imagem da sucumbência que percorre a última estrofe vem justaposta à ideia da vidência em que o abater-se e vergar-se ante o calvário da opressão não necessariamente assinala a morte. Tal imagem agrega a temática concernente ao terceiro plano discursivo que fecha a totalidade do poema: *o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada*.

Diferentemente do poema de Tobias Barreto em que a Polônia dorme, uma dentre as várias metáforas para a morte, e no supradito poema essa nação se deita no túmulo da história, ou seja, morre, neste poema que agora exploramos, a Polônia sucumbe, isto é, se prostra, mas não dorme, não morre. Tanto que o poeta repete a mesma sucumbência noutros dois trechos da última estrofe, sempre atrelada à perspectiva profética: “Se nesta luta sucumbiste agora,/Um dia chegará em que teos filhos/Lembrando-se do sangue hoje espargido,/De escravos quebrarão as vis algemas!”; “Succumbiste nação mas não morreste;”.

Aqui, a sucumbência trabalhada pelo poeta transita em imagens como a sorte injustiçada, pois a destruição provém do canhão do algóz que vomita a morte ceifando mil vidas, despedaçando cidades e as reduzindo a pó, incendiando os campos e degredando os poucos que escaparam da aniquilação no infausto exílio na Sibéria.

Se por um lado, a sucumbência é um dos vetores discursivos da última estrofe, o outro vetor é o vaticínio. O não morrer se associa à expectativa futura da quebra das vilipendiosas algemas.

Tal esperança patriótica de remissão do cativeiro que impossibilita eclipsar do coração dos poloneses o amor à sua pátria, sendo, portanto, um povo que profundamente se doa à sua liberdade, se estatui na figuração de signos religiosos da cristandade, espalhados na parte final da estrofe: “martyres da patria immolados”; “Symbolo redemptor da autonomia”, “Christo com a palavra e com o exemplo”; “E quando sobre o Golgotha expirava”; “Seja cada polaco um novo Christo/Seja martyr e heroe da mesma idea”.

Esse conjunto articulado de signos bíblicos desborda no poema o halo do messianismo, corrente literária que no romantismo polonês “atribuía à Polônia uma missão

salvadora. Eleita para redimir os pecados do mundo, era crucificada à imagem e semelhança de Cristo, e a sua ressurreição traria a paz e a liberdade aos outros povos” (SIEWIERSKI, 2000, p. 76).

Assim como no poema de Tobias Barreto, a simbólica mítico-religiosa nessa poesia também age produtivamente em sua parte final. E age sob a luz fugaz de um encerramento visionário. A crença futura na liberdade é o vaticínio com o qual se estatui a tensão final do poema enquanto clímax de um desfecho que somente virá no século XX. E que, justamente, por isso, delega à ação visionária o halo fugidio tanto de sua rarefação enquanto fé divinatória naquilo que está num horizonte de expectativa, quanto de sua inscrição enquanto discurso profético que na qualidade de uma profecia, o conhecimento do texto bíblico nos ensina que há um espaço de experiência manifesto para esse horizonte de expectativa. E sua manifestação é o acontecimento *ipsis litteris* (tal como escrito), ou seja, a profecia realizada.

Não obstante, escrito no interregno da segunda metade do século XIX não deixa de ser um poema-profecia, já que o poeta, assim como geralmente se dá com o profeta, estará morto no tempo em que a profecia se cumprir. Tanto que a prestidigitação da liberdade funciona no escopo do poema sob a imagem filosofante de uma ideia: “A tua liberdade é uma ideia”. É essa imagem, auto-constituída de uma impregnação filosófica que o poeta fabrica como a camada que reveste o cerne desse desenho poético.

E o cerne, ou melhor, o que vigora no centro é: “Que se há de converter em realidade.”. E para atingir essa conversão, imagem sublime do esplendor cristão e horizonte religioso do transcendente, cada polonês transfigurado em si de um Cristo novo “Seja martyr e heroe da mesma ideia”, porque da expiação no Gólgota da tirania opressiva surgirá uma nação colossal.

O poema se encerra com o sinal de reticências, cuja semiótica assinala uma continuação. Uma continuação profetizada sob a moldura de um ornamento estético, profetizada na infraestrutura da camada histórica, e sem qualquer tipo de pieguismo a que se costuma vincular a natureza das profecias bíblicas.

Uma continuação profetizada numa textualidade literária, emaranhando elegia e ode numa mesma textura, e que, como costuma acontecer com qualquer profecia, o poeta-profeta não assistirá sua clarividência, porque nele, como dissera Fredencensis, *o Sr. Manoel Gonçalves Junior [já] viu, com clareza de vidente, a libertação da Polonia.*

#### 2.3.4 O Gigante da Polonia



Anjo tutelar, propicio nume  
 Do polaco terreno, ufano logra  
 Ovações mil a mil da pátria cara!  
 VISTULA féro, da Polonia o guarda!  
 [...]

Joaquim Nabuco<sup>33</sup> tinha quinze anos de idade quando escreveu o poema *O Gigante da Polonia* (anexo p. 307) sua primeira poesia publicada. Estava no Colegial, e como conta no seu livro de memórias, *Minha formação*, “Recordo-me de que nesse tempo tive uma fascinação por Pedro Luís, cuja ode à Polônia, *Os Voluntários da morte*, eu sabia de cor” (NABUCO, 2001, p. 33).

É este um poema de sua mocidade, um dos primeiros escritos desse homem público do Segundo Império e da Primeira República, que se tornaria uma “espécie de dândi intelectual, afrancesado na cultura e no idioma, aristocrata da palavra elegante e luzidia” (ARAUJO, 2011, p. 709). Desse dândi da palavra, o crítico Jorge de Souza Araujo destaca que como escritor, Nabuco mereceu da crítica pouca visada interpretativa, mas que aponta nele os refinamentos no estilo e na linguagem. Não obstante, nas plagas da arte retórica “seus discursos parlamentares alcançaram o olimpo retórico comparável – como era moda no século 19 – aos melhores de França e de Inglaterra” (ARAUJO, 2011, p. 709).

Um erudito do seu tempo e combativo abolicionista que em sua vida pública levou ao púlpito parlamentar o luzidio do seu pensamento, que entre outras atividades de cunho aguerrido, escreveria *O Abolicionismo*, obra de 1883, precedendo em alguns anos a assinatura da Lei Áurea. Livro em que discorre sobre o pensamento antiescravista e aborda aspectos do movimento abolicionista no Brasil, ponderando que já existia uma opinião pública de denúncia consolidada e veiculada na imprensa, conforme expõe nas primeiras linhas do seu prefácio que escreveu para esse livro em Londres: “já existe, felizmente, em nosso país, uma consciência nacional – em formação [...] e para a qual a escravidão, apesar de hereditária, é uma verdadeira mancha de Caim que o Brasil traz na frente” (NABUCO, 2000, p. 1).

Para a socióloga Angela Alonso, estudiosa de Nabuco, era ele um abolicionista cosmopolita, um ativista híbrido que operava ao mesmo tempo nas esferas global e local e, com isso, tornara-se “líder abolicionista graças à sua habilidade para mediar a relação entre a rede abolicionista transnacional e o movimento no Brasil e entre mobilização social abolicionista e Parlamento” (ALONSO, 2010, p. 70).

---

<sup>33</sup>**Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo** (Recife, 1849 – Washington, 1910), foi um político, jurista, historiador, diplomata, jornalista e poeta brasileiro. Um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, foi um abolicionista combatente, sendo um dos responsáveis pela Abolição da Escravatura em 1888. Dados biográficos extraídos do sítio eletrônico: <https://www.academia.org.br/academicos/joaquim-nabuco/biografia>.

O destaque a esses mínimos detalhes de sua biografia serve aqui para realçar o caráter combativo nesse poeta já nas alvuras de sua mocidade. E iluminar uma possível leitura desse arrebatamento juvenil que intitulou *O Gigante da Polônia*.

Formalmente, o poema contém seis estrofes com tamanhos irregulares. Para termos uma noção, os versos contidos nas última e longa estrofe praticamente se equivalem à soma dos versos das estrofes anteriores. Não há rimas, tratando-se de versos brancos, ainda que não completamente livres. Com exceções do último verso da terceira estrofe constituído de uma palavra solitária, “Vingança!”, e dos dois últimos versos da longa derradeira estrofe “Um Deus que tem para os bons a Eternidade,/Um Deus que tem para os máos torturas grandes.”, que excedem a contação de sílabas, todos os outros seguem a métrica do decassílabo.

Tal engendramento formal em desequilíbrio no que concerne às molduras clássica e moderna, figura no poema o equilíbrio numa natureza dual que atravessou o ideário romântico, com a maturação de formas poéticas comportando ambas as razões, isto é, comportando tanto a medida antiga, quanto a medida nova.

Se os versos não são inteiramente livres, ainda assim o são. E tanto a descompostura das estrofes com tamanhos divergentes e a ausência de rimas fazem desse poema um movimento em direção à lírica moderna, cuja estrutura dissonante, Hugo Friedrich ponderou que “gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (1978, p. 15). Tanto que esse teórico da poesia assevera que “a poesia moderna é o Romantismo desromantizado” (FRIEDRICH, 1978, p. 30).

Um poema romântico desromantizado em que a [des]romantização formal não renega a romantização em sua plasticidade discursiva e que faz de *O Gigante da Polônia* uma inquietude tensionada com que Joaquim Nabuco extravasou seu sonoro canto a esse país da Europa Central. E a temática que mais tarda nessa poesia se trata de *sua luta por sua liberdade político-nacional*.

Subintitulado “*trechos de uma ode*”, (pelo menos aparece com esse paratexto demarcativo na coleção organizada por Fredencensis), o poema é uma ode ao Vístula, o mais longo rio da Polônia. Esse rio é bradado pela voz do poeta e alçado à condição de uma musa nas duas estrofes iniciais e, inclusive, num dos dois versos, com o nome vazado em caixa alta “VISTULA féro, da Polônia o guarda!”; “O Vistula espumoso é incentivo”. Daí se compreende a referência substantivada e preposicionada no título: *O Gigante da Polônia*.

A esse gigantesco rio que banha quase dois terços da superfície polonesa o poeta entoa o seu canto entusiástico. Na condição de uma potência angelical ou entidade numinosa, isto é, abastecido com a força de uma divindade, o Vístula é celebrado, pelo poeta, como um

guardião feroz da Polônia. Esse rio espumante incentiva tanto o brio, quanto o denodo e a bravura, assinalando-se como o lugar primeiro onde os heróis da pátria hão de buscar um posto de honraria em razão de sua liberdade político-nacional.

Foi sob as margens vigilantes dessa sentinela fiel que muitas batalhas se travaram em prol da liberdade polonesa. Testemunha de sangrentos morticínios, o sangue jorrado que se misturou às suas águas assinala a memória ativa de um protesto histórico que se inflama na mentalidade de seu povo, “Que na mente dos povos alto clama”, e incendeia a fé de seus bravos defensores, exclamando por: “Vingança!”.

Nessa segunda estrofe, o rio, na condição de testemunha da história, se traveste da figuração da prosopopeia, personificando o sentimento humano da vingança. Sua raiva é a própria ira do povo polonês sangrado que também ávido por sangue se lança à desforra e a retaliação para vingar o morticínio atroz com que se viu às voltas. Pode até ser entrevisto como um orgulho descomedido, mas a confiança excessiva em si mesmo, até com certa insolência, foi um apoio com que esse povo pôde atravessar o tempo de seu Estado desaparecido.

É tão descomunal a ira polonesa que, comparada à Hidra – o monstro mitológico que o semideus Hércules derrotou no segundo dos seus doze trabalhos – essa confiança excessiva sofre a humilhação do invasor: “Hydra que os Russos assoberba”.

Ainda que entoe uma ode a esse gigantesco rio, cuja alusão à Hidra se deve a esse caráter que faz desse lastro geográfico um monstro, o poeta não se furta de dissimular a *hybris* enquanto àquele sentimento que em excesso pode se voltar contra si. Sentimento de desmedida que cobriu a aura do guerreiro polonês em vários momentos de sua história militar, em que nalguns desses momentos, o curso dessa desmedida se deu às margens do Vístula.

Dado que a razão que substancializa esse conceito se refere ao descomedimento com que Aquiles, herói da Ilíada, segundo a mítica simbólica, sofre a punição dos deuses devido à sua desmedida singularizada na famosa expressão “calcanhar de Aquiles”, o halo que o poeta desenha nessa estrofe sumariza o contexto auspicioso de desmedidas político-sociais. Desmedidas que, dentre outros momentos de sua conjuntura histórico-militar nos quais sofreu severas derrotas e teve que aprender com as mesmas – como ilustrado na trilogia de romances históricos escrita por Henryk Sienkiewicz – levou a Polônia no período posterior, no último quartel do século XVIII, ao cabo das três partilhas.

Num trecho da trilogia de Sienkiewicz – num episódio narrativo disposto no terceiro volume do romance *O Dilúvio* – lê-se a seguinte passagem numa carta ficticiamente escrita

pelo personagem histórico, o príncipe Boguslaw Radziwill<sup>34</sup> e enviada ao estaroste, vivido pelo personagem fictício pan Sakowicz: “*os generais suecos comentam à boca pequena que o levante polonês parece uma Hidra, com uma nova cabeça surgindo a toda hora*” (SIENKIEWICZ, 2005, p. 390, grifos do autor).

Recuperamos essa passagem para iluminarmos a figuração da desmesura em torno da expressão “Hidra”. Ainda que o trecho do romance se relacione com a ficcionalização de um evento histórico específico, que se deu no século XVII, ligado à invasão sueca conhecida como “o dilúvio”, e a carta informe sobre a retomada de Varsóvia pelos poloneses que, mais a frente na narrativa, será tomada novamente pelos suecos, o que nos interessa nessa passagem diz respeito à força da metáfora. Na palavra literária do romancista, o levante polonês se associa à imagem significativa da Hidra, esse monstro que multiplica suas cabeças na medida em que são cortadas.

Tal multiplicação monstruosamente gigantesca substancializa o ímpeto guerreiro com que o povo polonês várias vezes se levantou contra os seus opressores ao longo de sua história político-militar. E o levante a que Sienkiewicz estatui sob uma formalização literária transcorre às portas de Varsóvia nas margens do Vístula, ali onde, mesmo com a segunda tomada em que os suecos, após três dias de combate, “conseguram vencer a Batalha de Varsóvia” (ZAMOYSKI, 2010, p. 144), os poloneses podem até ter sido temporariamente derrotados, “mas o espírito de luta atravessou o Vístula” (SIENKIEWICZ, 2005, p. 412).

Tanto atravessou e continua atravessando o Vístula que no século XIX, o jovem Joaquim Nabuco reinscreve sua ousadia no poema, na medida em que a Hidra humilhada pelos russos, como expõe o verso dois da quarta estrofe, “Na historia a Polonia se apresenta;”, e continua se apresentando, porque “Não lhe paga o presente o seu passado;”. Presente este, contemporâneo a Nabuco, em que a Polônia circunstancialmente se levanta mais uma vez, com bravura e heroísmo, na Revolta de Janeiro de 1863.

E podemos complementar que o presente em que Nabuco escreve se não retribui o passado, também não recompensa o próprio futuro, aquele que já foi escrito para frente e que se encosta às abas de nossa contemporaneidade, afinal vários outros levantes se multiplicaram dessa Hidra no decorrer do futuro século XX. Assim, na história dos levantes, como o poeta

---

<sup>34</sup>Boguslaw Radziwill (1620-1669) foi um magnata e príncipe polonês, membro da szlachta (nobreza) polono-lituana. Provindo de uma família poderosa, cujo nascimento o ligava ao Império Sacro Romano, insatisfeito com o status de magnata e com sua imensa riqueza, começou a almejar mais poder político, o que o levou a negociar com a coroa sueca um tratado que o daria juntamente com o primo Janusz Radziwill o controle sobre o Grão-Ducado da Lituânia. Essa negociação gerou “o dilúvio”, ou a invasão da Polônia pelos suecos.

enxerga, é possível escrever a própria história da desmesura, isto é, do orgulho patriótico do povo polonês.

Na quinta estrofe, o poeta saindo em defesa da Polônia, elenca uma série de adjetivos com que caracteriza a nação russa, a partir de um vetor discursivo extremamente negativo. Verifica-se aqui um modo de representação que leva a uma *visão estereotipada do contexto histórico-político polonês*, e acrescenta-se, uma visão estereotipada do contexto cultural russo. Expressões como “barbaro colosso”, “indigno povo”, “Despotico autocrata”, “carrascos...”, são qualificativos dados a esse povo que com seu exército, diz o poeta, abrange toda a parte oriental da Europa.

Tais expressões atravessam transversalmente os versos dessa estrofe, e somam-se a outras, qualificando negativamente esse povo. Tanto que o poeta contesta chamar de “europeu” esse povo “indigno”, ou seja, “desprezível”, sintetizando nos três versos seguintes as justificativas de sua objeção: “Inerte e rude massa sem cultivo,/Sem crença, sem amor, letras, bem artes,/Eis ao que se resume o grande imperio,”.

Tanto esse conjunto de versos quanto a série de expressões adjetivantes, ambos maculados de negatividade, resultam numa imagem estereotipada da Rússia. Tal resultado pode tanto ser fruto de um imaginário corrente à época que demarcava essa nação com o expoente dessa moldura qualificativa, como pode ser fruto do desconhecimento do próprio poeta a respeito do contexto cultural, artístico e literário russo.

Homi Bhabha avalia que “o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, ansioso na mesma proporção em que é afirmativo” (BHABHA, 1998, p. 110). O modo de representação com o qual o poeta entabula o resumo depreciativo entoado nessa estrofe, se bem que o faça para celebrar o contexto polonês, não condiz com a realidade simbólico-cultural da Rússia.

Ao mesmo tempo afirmativo e ambivalente, embora seja um trabalho na *poiésis*, sua contradição precisa ser ponderada.

Talvez a ambivalência decorra daquilo que Clério Vilhena dos Reis discorre em sua dissertação de mestrado, em que aborda o polissistema literário russo e aponta, na introdução, que somente por volta do final do século XIX é que a literatura russa chega e impacta o mundo ocidental, sendo a grande sensação de *fin de siècle*: “tamanha surpresa pode ser explicada pelo fato de que a Rússia era vista como um país por demais atrasado que ainda vivia sob um regime feudal” (REIS, 2010, p. 10).

É essa visão, estabelecida no imaginário da época, e que associa a Rússia a um regime feudal atrasado, que provavelmente o poeta tivera acesso, decorrendo em signos borrados de máculas como modo de representação para adjetivar o império russo.

No entanto, esse modo de representação, iluminado hoje pelos estudos literários e culturais, contraposto a partir de sua historicização, faz-nos enxergar a mitologia ativa do estereótipo e seu lastro afirmativo tende a desaparecer. Pois, de modo diferente, essa massa inerte, rude e sem cultivo, isto é, sem cultura, como entoou o poeta, por outro lado, demonstra um vigoroso apetite cultural que cresce com sua própria história.

Reis disserta que a literatura russa começa a ganhar alguns de seus contornos já no reinado de Pedro, o Grande, no final do século XVII, quando inicia uma “Revolução Cultural” e também os processos de europeização, ocidentalização e modernização, acelerados com a Renascença, a Reforma, a Era dos Descobrimentos e a Revolução científica. Reis citando Cornwell, diz que “embora não tenha sido o responsável direto pelo aparecimento de uma nova literatura russa”, Pedro alterou o mundo russo “ao obrigar a nobreza e as classes superiores a se vestirem, a se comportarem e a adotarem novos hábitos sociais a moda ocidental” (REIS, 2010, p. 45). Transformações que continuam na segunda metade do século XVIII, no reinado de Catarina, a Grande.

Essa força cultural, no plano literário, se consolida no tempo de Turguêniev, Tolstói e Dostoiévski. Força consolidativa que o apontamento de Czesław Miłosz em sua discussão sobre o testemunho da poesia corrobora ao falar de sua Europa: “a Rússia permaneceu um longo tempo isolada, até que as ideias ocidentais, repentina e tardiamente por ela descobertas, tomaram ali forças monstruosas” (MIŁOSZ, 2012, p. 38).

Se o reconhecimento da literatura russa se inicia no segundo quarto do século XIX com a produção intelectual (estético-literária) desses grandes autores de verve universal, todavia, uma imagem negativa sobre essa nação surge e floresce nesse entretempo, fruto da política imperialista com que esse país age nesse século e que desembocou num processo de expansão territorial por meio de invasões, opressão e servidão:

A repressão que se seguiu a revolta da aristocracia militar contra a monarquia absoluta, conhecida como a Revolta Dezembrista de 1825, aliada a uma implacável postura contrária aos movimentos reformistas europeus de 1830 e a derrota humilhante na Guerra da Criméia, *levaram a percepção por parte da Europa de que o país era uma ameaça séria, gerando toda uma literatura que apresentava uma imagem negativa sobre o Império Russo* (REIS, 2010, p. 46, grifos meus).

Michel Cadot assevera que no cenário francês, por exemplo, em que a imagem negativa foi bastante alimentada, “Suntuosos e bárbaros, eles [os russos] dão à burguesia

francesa do reinado de Luis Filipe um assunto surpreendentemente ilimitado”<sup>35</sup> (CADOT, 1973, p. 94, tradução minha).

É provável que do conjunto de imagens, formas e símbolos disponíveis no imaginário da época, o modo de representação literária que o poeta acessou foi particularmente essa imagem negativa sobre o Império Russo, sintetizada em expressões como “bárbaro”, “indigno”, “despótico”, “carrasco”. Imagem negativa com que parte da Europa, entre a qual, a própria nação polonesa, dobrada à sua condição servil, provavelmente formulou a respeito desse povo, cuja política estatal os oprimia.

Homi Bhabha explica que

o imaginário é a transformação que acontece no sujeito durante a fase formativa do espelho, quando ele assume uma imagem *distinta* que permite a ele postular uma série de equivalências, semelhanças, identidades, entre os objetos do mundo ao seu redor (BHABHA, 1998, p. 119, grifo do autor).

O poeta, atingido por esse espelhamento, apropriou-se daquela série de equivalências com que melhor pôde acorrer à forjadura de um discurso cuja figuração se envolvia de uma textura que celebrava o povo polonês ao mesmo tempo em que manchava a imagem do inimigo opressor. Se o poeta pesou a mão e se excedeu em sua estereotipia, embora o julgemos, não cabe aqui condená-lo. Afinal, o que se conservou foi à obra.

O julgamento aqui é sob o crivo de uma crítica literária a respeito da materialidade discursiva do poema. Nesse aspecto, a visão estereotipada sobre o povo russo apresentada na estrofe é, de fato, uma nódoa. Mas, uma nódoa imprescindível que, se retirada agora do poema, destruiria sua discursividade. Sua extração apagaria o estereótipo e, com isso, apagaria o acesso a esse modo de representação com que o Império Russo foi imaginado no século XIX. Seria, assim, um ato injustificável que, ao silenciar o estereótipo, silenciaria a própria historicidade, posto que foi com essa lente de um complexo, ambivalente, contraditório e afirmativo modo de representação que o poeta entreviu o Império Russo.

Tanto é assim que no terço final da derradeira estrofe, o poeta emparelha uma série de versos opositivos que, articulados a partir dos termos pronominais, [este] e [aquele], [um] e [outro], linguisticamente desenham o sentido da oposição, operando construções semânticas que alimentam o estereótipo. Dispomos abaixo, lado a lado, essa rede de oposições que o poeta evoca, ao anunciar que são dois povos com duas aspirações divergentes:

/Este, a morte, o horror, a tyrannia;/  
/Um combate para jugo impôr, odioso,/  
\_\_\_\_\_

/Aquelle, a religião, a patria, a vida!/  
/Outro, pra delle libertar a patria;/  
\_\_\_\_\_

<sup>35</sup> Trecho original: “Fastueux et barbares, ils offrent un sujet d’étonnement illimité aux bourgeois français du règne de Louis-Philippe”.

/Um, pretende apertar grilhões de escravo,  
/Por ser tyranno aquele, fere e mata;/

/Outro, o élo romper, que o prende á Russia!  
/Este, ali pela patria morde o sólo!/  
/

Na coluna da esquerda, o povo russo é imagetivamente discursivizado sob uma ampla semântica de negatização, cuja modalização intencional atribuída se verifica em signos tais como: “morte”, “horror”, “tyrannia”, “jugo”, “odioso”, “grilhões”, “escravo”, “tyranno”, “fere”, “mata”.

No polo oposto, o povo polonês é representado sob a luminária de um conjunto de imagens discursivas bastante positivas, como se observa no léxico da coluna da direita: “religião”, “patria”, “vida”, “libertar”, “o élo romper”.

A escolha deliberada do léxico para a estruturação dessa série de versos e sua disposição composicional paralela, potencializa a mensagem do poeta. Mensagem carregada de sentido ideológico, já que traz submersa em si a experiência desse século que gerou uma imagem negativa sobre o Império Russo. Tal correlação lexical se liga àquilo que nos estudos semânticos diz respeito a um *contexto de situação* que, “significa, em primeiro lugar, a situação efectiva em que uma expressão ocorre, mas leva a uma visão ainda mais ampla do contexto que abrange todo o fundo cultural contra o qual é colocado um acto de fala” (ULMANN, 1964, p. 106).

Nesse contexto de situação, o ato poético disperso nessa textualidade de Nabuco possuía como fundo cultural uma Rússia que, no tempo de Tolstói, mesmo com todos os avanços, ainda era “atrasada, patriarcal e servil” (REIS, 2010, p. 49).

Como o semanticista Stephen Ullmann explica, “o contexto cultural é mais importante ainda para uma compreensão cabal das chamadas ‘palavra-chave’ que resumem os ideais de uma determinada civilização” (ULMANN, 1964, p. 106-107). O linguista pondera ainda que o aspecto emotivo dos significados das palavras é outro fator dependente e muito do contexto.

Assim, não é equivocado concernir que palavras-chaves como “tirania”, “jugo”, “grilhões”, “algoz”, com que nos deparamos não somente nesse poema de Joaquim Nabuco, mas em vários dos outros publicados em 1864 que mais atrás analisamos, funcionam como articulações linguísticas dotadas de um amplo sentido com que poliu-se um modo de representação qualificadamente desfavorável sobre a experiência russa, como metonímia do inimigo opressor.

Minha hipótese é a de que essa qualificação desfavorável, engendrada como resumo tanto do ideário quanto da mentalidade dessa civilização, advém da política imperial russa de expansão territorial que amplamente atingiu a Europa, gerando um indigesto mal-estar na



comunidade europeia. Os trânsitos documentais no campo diplomático insatisfeitos com essa política e a série de levantes ocorridos ao longo do século fortalecem essa hipótese.

Em contraposição a esse léxico negativo, nesse poema, o poeta organiza uma série de palavras-chaves – “religião”, “patria”, “vida” – iluminadas de positividade com que celebra a experiência polonesa. Palavras que são evocadas com o troar da emoção romântica, levando essa série de signos a dilatar-se junto com a própria experiência polonesa, uma vez que essa nação possui como um de seus pilares uma forte mentalidade religiosa assentada no ideário católico (DAVIES, 1981, p. 18). Além disso, o evento da tripartição elencado ao tempo de cativo e ligando-se, por sua vez, à luta pela liberdade, despertou nesse povo uma desmesurada mentalidade patriótica enquanto consciência nacional de sua própria polonidade, engendrando uma experiência-de-vida que passou a ser parte de seu próprio elã vital.

O estereótipo poetizado, mesmo que, a princípio, macule a realidade histórica com que nossa lente contemporânea pode agora emoldurar numa visada mais holística a experiência russa no século XIX, não obstante, participa ativamente do imaginário do seu tempo. Que tanto não é anacrônico, porque foi essa certa imagem plausível sobre o Império Russo, dispersa no imaginário coletivo de sua época vivente, que o poeta acessou. Dessa imagem ele se apropriou. E com ela, romantizou a relação vilão/herói, cedendo ao povo russo, nessa cenografia imaginada, o papel de vilania que lhe coube, e representando o povo polonês, na cena poética, com a grandeza do heroísmo.

Nesse sentido, a narrativa da segunda estrofe somada ao terço final de paralelismos opositivos da última, age como um vetor de contraposição. Ela, aos nossos olhos críticos, contrapõe aquilo que o poeta celebra. Contudo, na época de sua publicação, ela afirma o seu desígnio. E sua repercussão se atrela à repercussão do contexto polonês com o seu Estado desaparecido. Assim, contradição e afirmação enquanto vetores de ambivalência não se contrapõem nessa imagem, por outro lado, se amalgamam na imaginação do poeta. E nesse amalgama, a celebração da Polônia, no contexto vivido do século XIX, é a medida exata da depreciação da Rússia.

Tanto que essa medida plasmada de estereotipia se reverbera noutros poemas publicados em 1864. No poema anteriormente analisado, *Á Polonia*, de Manuel José Gonçalves Junior, há um verso com a marcação do discurso do estereótipo em relação ao termo “cossaco” como comentamos noutro ponto da tese: “Ladeados de columnas de Cossacos”, que se refere à marcha rumo ao exílio na Sibéria, daqueles que não foram exterminados no campo de batalha. Noutro poema, *Os voluntários da morte*, o próximo a ser

analisado, também figura um verso dotado com a força desse discurso formular: “Uma novem de fetidos cossacos,”.

Retomo ambos os versos para sublinhar que a imagem que cada poeta brasileiro formulou e transmitiu, em seus poemas, a respeito do povo cossaco é uma recorrente imagem maculada com a retórica do estereótipo. Uma imagem insistentemente repetitiva, que nos possibilita ponderar que os poetas brasileiros, aqueles que fazem referência a esse povo, acessaram uma imagem similar. Os versos destacados revelam sobre a maneira como opera o estereótipo, visto que esse discurso se estabelece como uma fórmula que captura o outro por meio de um processo de fixidez – mecanismo não estável – e um processo de ambivalência – estrutura que desafia a estabilidade da fixidez – e a repetição – processo que gera uma estabilidade na diferença –, pois, ao mesmo tempo em que depende de uma imagem fixa, da ordem do imutável, a estereotipia exige o tempo todo à repetição.

Trata-se do estereótipo de uma identidade que, de fato, não o é, pois como Bhabha alude, “o fetiche ou estereótipo dá acesso a uma ‘identidade’ baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma” (BHABHA, 1998, p. 166).

Provavelmente foi uma crença múltipla e contraditória formulada a partir de uma imagem corrompida sobre o povo cossaco associado ao Império Russo que prevaleceu, ligando o espírito guerreiro desse povo à política de devastação do imperialismo da Rússia. Como Michel Cadot explica, tal imagem negativa tanto do povo cossaco, quanto do contexto russo advém de preconceitos persistentes, “reavivados pela insurreição polonesa de 1863”<sup>36</sup> (CADOT, 1973, p. 95), que na era romântica apareceu no contexto polonês e se consolidou ao longo do século XIX.

E isso se deve, por sua vez, a um *éthos* literário que a época vigorava na literatura: “o *éthos* implica uma maneira de se movimentar no espaço social, uma disciplina tácita do corpo apreendida mediante um comportamento global” (MAINGUENEAU, 2016, p. 272), abarcando, entre outras representações, “um conjunto difuso de estereótipos que a enunciação contribui para confirmar ou modificar” (MAINGUENEAU, 2016, p. 272). Como Dominique Maingueneau explica o modo de operação no *éthos* literário, “as ideias nele só se apresentam nas obras através de um modo de dizer que remete a um modo de ser, ao imaginário de uma vivência” (2016, p. 273).

---

<sup>36</sup>Trecho original: Mais les préventions demeurent, ravivées par l'insurrection polonaise de 1863.

O modo de dizer que se repete provém de um imaginário historicamente vivido na Europa de então, em que a Rússia foi literariamente textualizada como uma ameaça invasora e a palavra “cossaco” foi semanticamente investida, no mundo polonês, do sentido de “inimigo cruel”. Modos de dizer confirmados nas enunciações dos poemas em que os poetas brasileiros celebraram a Polônia. Modos de dizer que articulam, no corpo do poema, uma polivalente ambivalência, em que doçura e amargor, posicionados em seus polos de oposição, afirmam uma imagem que para autopreservar a difícil situação polonesa com uma doçura celebrativa, autonega os seus inimigos através de um tom amargurado, independente das circunstâncias sociais e das especificidades históricas.

Não obstante, é preciso ressaltar que essa imagem em torno do guerreiro cossaco não era a única e exclusiva, uma vez que há também uma imagem heroica do cossaco na poesia cultivada pela Escola Ucrâniana (Ukrainian School) no mundo polonês da época. Todavia, parece que essa visão heroica, não contaminada de um fundo depreciativo, não foi acessada pelos poetas brasileiros.

Por fim, a derradeira estrofe, tão extensa quanto todas as outras anteriores somadas juntas, embora no seu último terço, como ponderado, continue operando o estereótipo, nos dois primeiros terços trabalha o tema do povo polonês imaginado em *sua situação de cativo*, ao mesmo tempo ligando-o à *sua luta por sua liberdade político-nacional*.

Segundo a imaginação entusiasmada do poeta, o cadafalso erguido, “Onde mil infelizes se lamentam,/Onde chora a mulher seu caro esposo,/Onde o filho pranteia o pai ausente;” – referência às gélidas campinas da Sibéria – não aterroriza os robustos poloneses que não estremecem e vão ao encontro da morte.

E ainda que o corpo cansado, o terror dos suplícios e o peso dos grilhões com que essa cadeia polar a céu aberto os acomete, enquanto são vigiados constantemente pelo algaz, mesmo a soma de todas essas aflições não sufoca a chama do coração e nem silencia a consciência da alma. A chama acesa e a consciência vigilante alimentam o orgulho patriótico, isto é, a desmesura desse povo, que desmedido em patriotismo oferece a cada dia mais vítimas ao “sagrado holocausto”, fertilizando com o brio do seu sangue o bravo solo polonês, de onde florescem mais e mais valentes guerreiros.

É com esse halo que o poeta encadeia discursivamente os dois terços iniciais da estrofe derradeira.

Primeiro, a voz poética singulariza a situação de cativo. Logo em seguida, a voz substancializa a luta desse povo por sua liberdade. Em ambos os terços, a verbalização do discurso se modula no tempo presente, com os verbos mimetizando duas ações que ocorrem

ao mesmo tempo, isto é, tanto a situação de cativo, quanto a luta por liberdade: “não trepidam”; “não lhes assusta”; “lamentam”; “chora”; “pranteia”; “não commovem”; “nem... abafam”; “nem... calam”; “se offerecem”; “fertiliza”; “brotam”; “se finam”; “vem”.

Tal verbalização situa o discurso poético não somente ligado, como também justaposto ao discurso histórico, numa articulação que presentifica, na moldura estética, ambos os eventos históricos.

Se num texto de história, para cumprir sua finalidade junto ao leitor, a narração segue o modelo objetivo amparado no método racional-lógico-causal, a exemplo do livro de Adam Zamoyski, *História da Polónia*, em que tais eventos, estão segmentados em capítulos – *Luta armada* que intitula o capítulo 15 e *Cativo*, o 17 –, numa textualidade poética, ambos os eventos podem se superpor simultaneamente num mesmo corpo. Tal é o que ocorre na última estrofe, confluindo duas camadas temáticas – o cativo polonês e sua luta por liberdade – num corpo poético único.

Assim, o discurso poético produz a presença do discurso histórico em sua materialidade. Presença manifesta na *poiésis*, sem ser propriamente o relato histórico, mas sendo, não obstante, o hálito histórico no corpo poético.

Não é história, mas não deixa de ser, pois o discurso literário possui a capacidade inabordável de confluir em si todos os outros discursos sendo, por isso, a própria manifestação epifânica do ser da linguagem:

o ser da literatura seria o ser da língua onde se furta às ordenações que dão aos corpos vozes próprias para colocá-los em seu lugar e em sua função: uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos (RANCIÈRE, 1995, p. 28-29).

Jacques Rancière fala justamente desse lugar legítimo que dá ao poema o seu corpo de verdade. A perturbação democrática que une nesse poema o hálito histórico e o corpo poético e os une sob o lume de uma contingência igualitária, traveste a experiência do poema de uma presença iluminadora, presença convocada no ser da literatura: a presença manifesta do povo polonês em ação, que invencível, não se deixa morrer no túmulo da história, persiste incansavelmente quebrando os grilhões, na medida em que se “Pela patria se finam – ahi vem novos.”.

Aqui não há o halo do desaparecimento, não há o hálito da tumba. Por outro lado, há produção de uma presença, isto é, a presentificação histórica desse povo irreduzível que não deixa se abalar, costurada através da estetização da história. Produção de uma presença que nos transporta a um *momento de intensidade*, ou de prazer profundo ante o objeto estético

apreciado, conjugando uma experiência estética que debilite em nós certa sensação “de intensidade que não encontramos nos mundos histórica e culturalmente específicos em que nos encontramos” (GUMBRECHT, 2010, p. 128).

Hans Ulrich Gumbrecht prefere o termo “experiência vivida” para esses momentos de intensidade, mas que não deixa de ser uma experiência estética. E para ele, essa presença acontece atrelada ao sentido, mas numa estrutura fenomênica incompatível, pois esses dois termos da equação – presença/sentido – atuam em tensão (GUMBRECHT, 2010, p. 134). Essa tensão provoca instabilidade e desassossego que, por sua vez, leva à epifania – evento que se desfaz quando surge (GUMBRECHT, 2010, 142). E a epifania é o descarregar de uma violência epifânica contida na estética da palavra poética. Violência que transgride a própria ética, uma vez que associá-la à experiência estética “ajuda a compreender por que certos fenômenos e eventos se nos revelam tão irresistivelmente fascinantes – embora saibamos que, pelo menos em alguns desses casos, essa ‘beleza’ segue junto da destruição de vidas” (GUMBRECHT, 2010, p. 145).

Quero pensar esse poema de Joaquim Nabuco, pensar em seu efeito como ode à experiência estética de uma violência testemunhada pelo glorioso Vístula, que em suas águas recolhe a epifania sangrenta plasmada nas camadas do discurso poético. Experiência estética que se articula através da *recorrência incisiva do nome da nação, patente na frequência da repetição manuscrita do vocábulo Polônia* em oposição deliberada ao Imperialismo Russo: “VISTULA féro, da Polónia o guarda!”; “Na historia a Polónia se apresenta;”; “A Polónia de Antéus é terra fértil”.

Experiência estética que colhe o seu efeito através da presentificação do contexto histórico de intensa luta armada, cativo e morte. Uma ode de vingança, que a Polónia de Anteu – esse gigante rio Vístula, imaginado pelo poeta como filho do mar Poseidon e da terra Gaia – assistiu *in loco* a violência epifânica surgida e desfeita no instante em que os corpos se atingem no estertor da batalha, tingindo suas águas de sangue com a morte de seus bravos.

Para ser mais claro, nesse poema de Nabuco, a epifania está no ponto de culminância em que a palavra do poeta atinge os dois povos imaginados: na medida exata em que sua palavra violenta o Império Russo ao mesmo tempo em que não silencia e historiciza a violência desse império sobre o povo polonês. Violência que contemplamos extasiados ante a atrocidade com que esse povo sofrido viveu.

A contento, o poeta conclama não derramarmos lágrimas pela morte desse povo guerreiro, evocando, nos quatro versos finais, a figura numinosa do Deus dos católicos; e não um Deus qualquer, não o Deus do Novo Testamento, mas o Deus do Antigo Testamento, o

Deus alojado no início das velhas escrituras, no princípio de tudo, o Deus das origens, do êxodo, do dilúvio e da promessa: o Deus vingador:

Porque, noutra vida, um Deus existe,  
Que sabe premiar os grandes feitos...  
Um Deus que tem para os bons a Eternidade,  
Um Deus que tem para os máos torturas grandes.

A precedência desse poema de juventude, mais do que um arroubo, em que ancora as temáticas em torno da opressão, expostas em trechos como: “Do morticínio atrás ali sangrento/Morte de bravos ir buscar, pujantes,/Não lhes assusta o cadafalso erguido,/A vista aterradora dos supplicios,/E a presença constante dos algozes,” já antecipava algumas das clivagens subjetivas do homem público que Joaquim Nabuco se tornaria e que remontam a essa aura abolicionista com a qual pintará vários dos seus feitos.

A contento de toda essa força condoreira, vale uma palavra final de que, mesmo sendo trabalho poético ainda muito noviço, já há aí uma partilha do sensível, um desejo democrático de abolir os horrores da opressão, de vingar-se e, por isso, desejo ainda muito violento, próprio da rebeldia da adolescência, que precisa amadurecer para levar a edificação de uma sociedade pelo menos um pouco mais igualitária. Partilha que esse historiador primeiro de nossas letras, além de poeta engajado, o fez em vida, encabeçando a campanha abolicionista.

### 2.3.5 *Os Voluntários da Morte*

#### I

O mundo inteiro ouviu aquelle grito!...  
E o mundo inteiro levantou-se em ancias...  
Donde vem o clamor? Quem sofre tanto?  
Quem é que morre?... E arquejante, livido,  
A estremecer na febre convulsivo,  
Mede com a vista os horisontes largos!

Publicada no Rio de Janeiro, em 1864, no formato de um pequeno livreto<sup>37</sup>, com impressão a cargo da Typographia do Imperial Instituto Artístico, o poema, *Os Voluntários da Morte* (anexo p. 310), é de autoria de Pedro Luiz Pereira de Souza<sup>38</sup>. Antonio Candido menciona rapidamente o poeta no *Formação da literatura...*, atrelando-o à geração que faz

<sup>37</sup>O livreto, virtualmente disponível, pode ser acessado no sítio: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=203443>>. A versão que figura nos anexos, recolhemos do livro: *A Polônia na literatura brasileira*.

<sup>38</sup>**Pedro Luiz Pereira de Souza** (Araruama – RJ, 1839; Bananal – SP, 1884) foi, além de poeta, advogado, jornalista, político e orador. Patrono da cadeira 31 da Academia Brasileira de Letras, em 1884 foi agraciado com o título de Conselheiro do Império.

Dados biográficos extraídos do sítio eletrônico: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=9066>> .

poesia engajada, em que, se referindo ao decênio 1860-1870, “de ponta a ponta percorre-o uma onda de poesia *participante*” (CANDIDO, 2000, p. 223, grifo do autor). Candido resume a passagem de Pedro Luiz pelo *mundus poeticus* como expressiva e esclarecedora.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi o retoma, e também rapidamente, quando trata dos “condores”, pontuando que ““Os Voluntários da Morte’, sobre a Polônia” (BOSI, 2015, p. 131), figurava entre os poemas pelos quais Pedro Luiz era conhecido.

O poema se secciona em sete cantos numerados sequencialmente em algarismos romanos (I a VII). Cada um dos cantos contém uma ou mais estrofes, demonstrando, de antemão, irregularidade no número de estrofes em cada seção. A título de exemplificação, a primeira seção se subdivide em cinco estrofes, todas também irregulares no que tange à dimensão do tamanho, se espraiando nessa espessura inequívoca até atingir o corpo total do poema.

Os versos são todos brancos, estatuto que associado à irregularidade das estrofes dimensiona o caráter moderno que recobre o aspecto estrutural, derivado da revolução formal que o romantismo provocou. Todavia, uma revolução que segue os passos lentos do tempo, conformando uma transição, uma vez que os versos, ainda não-libertos, seguem a rígida padronização métrica, uniformidade estatuída nesse corpo textual sob a matemática exata do decassílabo.

Essa matemática, a princípio, sofre uma quebra pontual em dois trechos da seção VI: “Cobardes e assassinos...” (linha 21) e “Oh! Cobarde!” (linha 22). Num primeiro olhar, por se disporem em linhas distintas, desenham a moldura de dois versos diferentes. Contudo, se a moldura leva a esse equívoco, a disposição formal engendrada no papel, provinda do artifício do trabalho de fabricar poesia operado pelo poeta, quando ali depositamos os olhos e visualizamos os dois trechos, enxergamos que ambos participam de uma única versificação.

O arranjo em linhas distintas trata-se, nesse caso, de um recurso formal, uma mirada, uma miragem, que os olhos do leitor visualmente superam, pois a soma das sílabas poéticas contidas na associação das duas linhas resulta na aritmética do decassílabo. Assim, essa quebra na linearidade decassilábica não é um deslize do poeta, outrossim, um desvio da forma que se desvirtua sob o halo de uma revolta (revolução formal), uma vez que se (re)volta para dentro de si mesmo, tornando a quebra matemática o mesmo resultado métrico entrevisto em todo o corpo do poema.

Na versão tipografada, o poema, abaixo do título, aparece com o seguinte paratexto o subintitulando: *canto épico*. E o sítio eletrônico da Universidade Federal de Santa Catarina<sup>39</sup>, no qual figuram alguns dados biográficos do poeta, traz ainda outro paratexto, comutado como título alternativo: *Hino à Polônia*. Ambas as distinções que generalizam o poema, tanto sua associação estética a um canto épico, quanto sua associação linguístico-formal a um hino, se delegam como pistas a que devemos ponderar, investigar e proceder numa apreciação de suas lógicas para estabelecer sua forma-força no corpo do poema.

O trecho de uma nota jornalística posicionada como epígrafe ao poema, na versão transcrita no livro *Páginas brasileiras sobre a Polónia*, e que foi escrita por um jornalista, Carlos Pontes, para o *Correio da Manhã*, e publicada em 3 de outubro de 1939, descreve esse trabalho do poeta com as seguintes palavras: “a alma brasileira, tão sensível sempre às grandes vibrações humanas, não ficou indiferente ao drama terrível da Polónia, e juntou a voz do seu protesto ao côro da indignação universal” (PONTES apud SKOWRONSKI, 1942, p. 24).

Sua voz de protesto, nesse canto, sensibilizada com o terrível drama polonês, vibra sob a moldura discursiva do grito. É o vetor constante do grito, na posição de uma retórica do grito, como medida de um pensamento do tremor, que estremece o corpo do poema do primeiro verso, / “O mundo inteiro ouviu aquelle grito!...”, ao último, “Da liberdade os Briareus tremendos!...”.

O grito que o mundo inteiro ansiosamente escudou, constitui o berro a que o poeta se interroga no canto I do poema: “Donde vem o clamor? Quem sofre tanto?/Quem é que morre?...[...]”. Tudo estava calmo, entoa o poeta, a brisa, o murmúrio, o céu, os oceanos espriavam a mansidão, “[...] mas o grito! o grito/Se erguera immenso! um som ronco, sinistro,” grito que se expulsa de um peito gigante no espumar de sua ira.

O poeta repete que o mundo inteiro ouviu aquele grito. Um grito só. “Clangor estridente”, “blasfêmia horrível”, “adeus profundo”, “ameaça tremenda”, “som de guerra”: com essas imagens potentes de uma presença vocal o poeta desenha o grito solitário. Um grito terribilíssimo, impossível de não ouvirmos a sua escuta. “Um grito só!”, o poeta exclama, “mas um poema de desgraças”.

É a natureza desse grito que leva a um poema que fala da desgraça que o poeta não apenas compõe o halo, como também o estiliza nas camadas discursivas desse canto épico. Como Jacques Rancière aufere, “o trabalho do estilo é o de dar a um assunto qualquer sua

---

<sup>39</sup>Os dados paratextuais referidos podem ser conferidos no sítio da UFSC: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=203443>>.



ideia, ou seja, o tipo de individualidade que lhe convém e só convém a ele” (RANCIÈRE, 1995, p. 90). O poeta estiliza o grito, que ao mesmo tempo jorra plácido e sereno “na voz do martyr”, no combate titânico que trava na arena, de onde tomba expelindo um troar terrível.

O terrível troar se carrega de uma alarmante condição histórica, pois como entoa o poeta, “Esse brado feroz era uma historia,” e, ainda que seja “Um grito só, [é] porém, um testamento!”. Além de um grito historicizado, “Era um reclamo ao céu!... Aquelle grito”, “Fôra dentro dos céos a bradar por Deus!”.

A estilização discursiva do grito se transparece como materialidade premente da primeira parte do poema. Ainda que já saibamos de quem provém o grito, o poeta suspende a identidade desse quem nessa parte, numa suspensão com que vai descamando alguns rastros com o qual alimenta o leitor, sinalizando-o a respeito da tratativa que ele pulveriza no discurso poético ao longo do corpo do poema. Assim, ele anuncia, de um lado, um testamento histórico e, de outro, uma súplica religiosa. E estaciona nesses dois polos as temáticas que engendra e trabalha.

O silêncio empedernido com o qual suspende a proveniência do grito, enquanto lhe confere uma forma imagética repleta de tremor e estrondo, se desfaz somente no penúltimo verso do penúltimo canto (VI): “Eis a Polonia ainda no patibulo!”. Até então, o que acompanhamos é a estilização desse grito, estatuído numa forma que o poeta performatiza, lhe conferindo uma presença que gradualmente se corporifica no poema.

De maneira que as duas injunções anunciadas – testamento histórico e súplica religiosa – são espalhadas para comportarem na dobradura corpórea do poema os temas: *o desaparecimento do Estado polonês; sua situação de cativo e sua luta por sua liberdade político-nacional*.

Na seção II, o mundo desejou saber de onde se erguia aquela voz repleta tanto de “lúgubres terrores”, quanto de “agonia heroica”. Até que viu “Do norte – a figurar grandes sudarios –/Um povo inteiro – pallido, sombrio,/Trajando as vestes funeraes da campa.”.

As vestes funerais, que a nação traja, liga esse grito, essa voz erguida, à situação histórica do desaparecimento do Estado polonês. O poeta clama que o evento era sinistro, o dimensionando como um cataclismo que abala todo o globo terrestre, sendo o grito “o annuncio da procella”, isto é, uma tormenta prenunciada e, com isso, um “rebate clamoroso”, ante a rebelião que se espalha por conta dos protocolos de partilha. O grito que fala “Da grande morte os grandes voluntarios,/Da liberdade os Briareus tremendos!”: o grito pela liberdade.

No canto III, o poeta configura o inimigo como uma “raça de demonios”, a quem dirige o seu canto e suplica em tom de exclamação que os malditos se calem. Mas, sua sensibilidade alcança a escuta desse protocolo indigesto de maquinal apagamento que não se espalha por meio da experiência estética do grito, todavia, inescrupulosamente se debulha sob o halo dissimulatório de um quase silêncio, que matura sua corrosão por meio de “Um suspiro”, “Um gemido nos transe da agonia.../Uma palavra murmurada á sombra.../Uma syllaba á noite sussurrante”.

Essa palavra quase silenciosa que ressona, é palavra repleta de sangue que acorda a barbárie do carrasco. Acordado, sussurra uma atordoante “musica horrível” de onde evade a “imprecação feroz”, que leva a morte de sua vítima, esse povo cujo Estado “em face de porvir!”, foi apagado. E o que sobra é o “Silencio, agora!”, essa imagem desafortunada sobre *o desaparecimento do Estado polonês*.

O poeta não se abala, exclama “Não importa!”, e impreca contra a divindade celestial: “Ouviria Deus o grito? Ouviria?... Não sei...”. Todavia, dos estertores do desespero infinito “O grito retumbou... longe... bem longe...”. O grito contra o Estado desaparecido e contra sua situação de cativo: o grito de luta pela liberdade político-nacional.

E o grito acontece em forma de canhãoço, em forma de batalha, sob o tropel do levante, da guerrilha, do contra-ataque:

[...] O ronco surdo,  
 Dos canhões a cantar na grande orchestra  
 Da sinistra hecatombe! Uma floresta  
 De foudes a cegar montões de gente  
 Com zunido feroz, – e derramando  
 Chuvas de sangue sobre o chão revoltoso!

Nesse canto V, o poeta desenha o escopo sanguinário com que os combates se encharcam, em que as escaramuças nos enfrentamentos levam à carnificina no campo de batalha. Da peleja crispam-se estrangulamentos, raiva, ferocidade, valentia, covardia, que leva ao estupro de mulheres, ao massacre de crianças, à destruição de propriedades, à ruína de cidades e à exaustão dos valentes heróis, resultando num caudalosa e terrível cena de atrocidades, com vidas destroçadas, desaparecidas: “De sinistros clarões... Que scena aquella!...”.

Ante o morticínio dos embates, o poeta, no canto VI, se recrimina, dizendo-se um covarde que não possui coragem suficiente para anunciar de quem era o mar de sangue que, nos campos de batalha, cobria a terra:

[...] Oh! miseravel!

Não me animo de dizer-lo... Oh! tenho medo  
 Dessa figura colossal e fria,  
 Que se destaca pensativa ao longe  
 Nas nevoas dos porvir... Oh! tenho medo  
 Da sentença da história!

A figura colossal e fria que tanto aflige o brio do poeta a despeito de silenciar-se, diz respeito ao poderio russo. Conforme já comentamos noutros pontos do capítulo, esse poderio invadiu e arrasou o território polonês, sendo um dos três que lhe infligiu à situação de cativo secular.

O calar do poeta aqui se articula como um artifício. Ele se cala, assim se autodeclara. Por outro lado, ele dá voz ao mundo que, mesmo pasmado, se rejubila e irradiado de alegria profere: “Bravo! bravo! Eis a Polónia ainda no patíbulo!”. Ainda no patíbulo, isto é, no palanque dos condenados, com a força em torno do pescoço, mas ainda viva.

A recorrência ao mundo inteiro, no canto do poeta, que se coloca contra a partilha polonesa, que já historicizamos e comentamos, referente tanto à chancelaria diplomática, como também às vozes de protestos que se levantaram contra a questão polonesa, principalmente na Europa, mas também em várias partes do mundo, não apenas dinamiza como também acentua a evidência de um trânsito cultural que o evento da partilha potencializou.

A título de exemplo, na correspondência trocada entre a diplomacia portuguesa e francesa, que possui como assunto o levante de 1863, Zieliński relata que o deputado Casais Ribeiro, ex-ministro das Relações Exteriores de Portugal, se dirige à Câmara do Governo em Paris, sublinhando o levante e dissertando que:

esse problema agora está atraindo a atenção de toda a gente culta da Europa, pois os infortúnios de um povo que sofre martírio há quase um século e que luta da sepultura na qual os outros se considerariam iniquamente mortos, é uma causa generosa e de tamanha nobreza que só pode despertar as simpatias de todos os amigos da liberdade (ZIELIŃSKI, 1983, p. 40, tradução minha)<sup>40</sup>.

Registros documentais como esse testemunham a simpatia solidária com que a Polónia era celebrada em solo europeu. Solidariedade que transitou culturalmente para outros continentes, chegando até o Brasil que escutou o grito e poeticamente gritou em seu favor.

Nesse trânsito cultural, o trânsito literário vinga-se potentemente no discurso dessa expressão poética que o bardo Pedro Luiz fabricou. Seu canto, *Os Voluntários da Morte*, alimenta essa relação transcultural, uma vez que, ao colocar-se na posição de covarde, em

<sup>40</sup> Trecho original: “[...] ce problème attire aujourd'hui l'attention de tous le gens cultivés de l'Europe; car les malheurs d'un peuple qui souffre le martyre depuis presque un siècle et qui lutte dans la tombe que les autres si iniquement ont considéré mort, est une cause généreuse et des plus nobles et qui ne peut qu'éveiller les sympathies de tous les amis de la liberté”.

seguida assumir que não diz, e por fim delegar seu grito ao mundo inteiro, ele também diz, acabando assim por se desdizer. E mais do que dizer, o poeta grita. Esse é o seu modo de dizer: desdizer para dizer, gritando.

O acovardar-se aqui é um artifício de partilha. De uma partilha poética. Uma partilha poética do sensível. A escrita, como nos ensina Jacques Rancière, é uma partilha do sensível, em que a mão traça no papel o próprio rastro de sua significação: “a escrita é o nome de uma disjunção que identifica ao traçado material da mão o traçado de sua própria significação. E essa significação é a de uma partilha” (RANCIÈRE, 1995, p. 97).

Nesse canto, a mão do poeta traça o seu grito. E o partilha. O partilha tanto com o mundo inteiro que foi figurado enquanto discurso no corpo do poema, quanto com o leitor privilegiado que se esbarra com essa poeticidade. Poeticidade que cabe a nós exaurirmos o cerne de seu discurso literário, afinal “existe literaridade porque existe corpo que falta à letra e corpo que vem suprir essa falta” (RANCIÈRE, 1995, p. 99). Na leitura, decodificamos esse ato de partilha e para superar a falta o preenchemos com goles de significação, pois sua disjunção já se encontra traçada na política do poema.

E a política desse poema vigora no seu grito solitário. Rancière pondera que o eu andarilho, o eu solitário, constitui-se numa razão imbuída de subjetividade literária e política moderna: “E o *Eu* que se identifica a ele no poema tem como duplo o *Eu* de um manifesto público que reivindica e define para toda uma época uma revolução subjetiva da escrita poética” (RANCIÈRE, 1995, p. 105).

O manifesto público do poeta Pedro Luiz em favor da Polônia se estiliza na espessura mediúnica de um grito só. Esse *eu* do corpo do poema, o grito do bardo, se duplica no *eu* da história, esse fora, esse lado de cá, que ao mesmo tempo perde-se, através de uma pulverização do signo linguístico, na própria camada do poema.

Dessa duplicação advém a revolução subjetiva com que o romantismo proporcionou uma experiência estética distinta da clássica, porque aqui o signo poético também comporta o *éthos* político. E a história – *Clio* –, essa musa da referência e guardiã do *logos*, pode figurar no corpo de *Kalíope* – ancoradouro que recebe em si o oceano profundo (o *pathos*) da máxima subjetividade.

Tanto que na primeira estrofe do sétimo e último canto, o poeta esculpe o riso sombrio daqueles que aplaudem o assassinato do povo tombado ao cativo, poetizando os segredos da história com os mistérios da palavra literária. Esse riso possui a desbaratada infâmia de Nero – aquele mesmo que ateou fogo em Roma –; possui a cor aberrante do estandarte negro

da mortalha, a que se destina o cadáver; e também possui a mansidão bélica de uma Esparta moderna, onde mães e filhos respiram a pólvora.

O poeta alude, na mesma estrofe, aos grandes bardos, Homero e Ossian, exímios fabricantes de guerreiros incríveis – uma memória de literatura constituída e recorrente – para frisar o seu estado ante o riso maquinal que o estrangula: “Emquanto tudo ri... o bardo chora.”.

As lágrimas não se findam nesse verso. Na estrofe seguinte o poeta se derrama em prantos. E exclama o seu grito solitário, jorrado de sua subjetividade na medida de um hino patriótico, em prol da nação que tanto pranteia: “O’ Polonia! Polonia!”. Tem-se nessa repetição sonora o halo de uma *recorrência incisiva do nome da nação, patente na frequência da repetição manuscrita do vocábulo Polônia*. Frequência que sustenta o canto sob a fulguração de um hino eivado de patriotismo vaticinador, entoado sobre o túmulo da história, pois numa dura evocação profética, “Quando tudo fôr vício, infamia, lama!” o poeta grita “ó Polonia!”, e conclama: “O bardo então irá – pio romeiro –/ Prantear em teu vasto cemiterio,”.

E no pranto enlutado do poeta solitário, esse andarilho melancólico que com sua suma imaginação vaga pelo território assolado até dobrar-se sobre o túmulo da história polonesa, trazendo sua voz sumida e entrecortada por soluços, sai-lhe da boca o grito de uma profecia:

“Das creanças puras o sepulcro é este!  
Dormem aqui seu somno derradeiro  
Da grande morte os grandes voluntarios,  
Da liberdade os Briareus tremendos!...”

Desenlace com que encerra o poema. Desenlace repleto de vidência, porque o sono derradeiro em que as inocentes crianças se devotam adormecidas no sepulcro da grande morte não é necessariamente o sono final, mas um sono de promessa. É a promessa de um amanhecer com que os grandes voluntários da liberdade estremecerão os Briareus, isto é, os gigantes invasores.

Tudo isso que conforma toda a dinâmica discursiva que o grito configura num amplo relato dotado de heroísmo, a que os voluntários da morte se lançaram nos campos de batalha em prol de seu grito de liberdade, dispõe a soma dos sete cantos num único hino que em sua totalidade corporifica a forma do *épos*. Os paratextos, tanto do subtítulo “*canto épico*”, quanto do título alternativo “*hino à Polonia*” acenam para esse lastro diegético.

Northrop Frye, estudando a retórica dos gêneros, aborda o *épos* e assinala que o termo “refere-se ao que os gregos queriam dizer com a expressão *ta epe*, poemas feitos para serem recitados, não necessariamente epopeias do tradicional tamanho colossal” (FRYE, 2014, p.

395). Iluminando mais o termo, diz ainda que o “*épos* então abarca toda a literatura, em prosa ou verso, que procura, de alguma forma, preservar a convenção da recitação e da audiência” (FRYE, 2014, p. 395). O teórico frisa o *épos* como o ritmo da recorrência em que a pulsação regular do metro, enquanto aspecto recorrente, torna-se o seu ritmo organizador em formas oratórias estendidas (FRYE, 2014, p. 398).

O poema, *Os Voluntários da Morte*, se recobre com todo esse tracejo épico. Ainda que não seja uma epopeia, mesmo assim é um poema longo. Sua classificação intitulatória a partir de termos como “canto épico” e “hino”, sumariza essa clivagem referente à ornamentação retórica de um poema adornado para se dar em recital. E não somente feito para recitação, mas também para ser cantado, uma vez que sua forma narrativa de *epos* correspondente a um hinário o cadencia a uma celebração divina em louvor aos voluntários que se doaram à morte a fim de atingir a promessa de liberdade.

Assim, o corpo da escrita com que o poema se reveste não dirime a natureza épica com que recobre sua diegese. O poeta usa o artifício da palavra escrita para retoricamente orná-la em canto, investindo sua moldura discursiva com o caráter épico, repleto de uma poeticidade da voz, afinal, como Paul Zumthor pondera: “na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa” (ZUMTHOR, 1997, p. 13).

Dentre os traços formais que correspondem a essa moldura que mesmo escrita se recobre do hálito vocal do *épos*, o poema traz uma *apresentação*, uma vez que o bardo se posiciona no interior da camada discursiva e de lá, além de relatar os fatos e feitos, expele o seu grito solitário, seccionado em sete partes *autônomas*. Há também *distanciamento*: o poeta se posiciona num *locus* privilegiado para rememorar os fatos e tanto construir o mundo polonês invadido quanto a destruição arrasadora nos campos de batalha.

Há ainda o *desenrolar progressivo da ação*, por um lado, compondo a sutileza de um grito dotado de *grandiloquência* que vai gradativamente canto a canto aumentando o seu tremor até o desenlace com o pranto do poeta que chora o sacrifício dos voluntários da morte e, por outro, numa (re)ação que se dá no anticlímax de um silêncio produzido por parte do invasor, provindo de uma política de estado cujo intuito é apagar o grito.

E, além da retórica ornamental, o poeta também investe sua diegese com uma retórica persuasiva, ou como explica Northrop Frye, sua palavra “é literatura aplicada, ou o uso da arte literária para reforçar o poder da argumentação” (FRYE, 2014, p. 392).

Pedro Luiz, como partícipe da geração condoreira, em que, segundo Antonio Candido, figurou ao lado dos maiores dessa geração, compõe um tipo de palavra literária marcada pelo manifesto que discute em sua diegese os problemas sociais. Um tipo de palavra que reúne texto e contexto como pertinência de seu intertexto. Aquilo que a historiografia literária brasileira denomina de literatura engajada e que Frye chama de literatura aplicada. A política do poema dos poetas desse contexto aplicou essa maneira de retórica que une num único texto ornamento e persuasão.

No poema, *Os Voluntários da Morte*, o argumento do bardo brilha em forma de grito. É o grito como forma gradativamente adornada por meio da figuração da palavra literária, que se transforma numa poderosa argumentação e sem qualquer pieguismo político por parte do poeta. O grito solitário, mas imenso e terrível, que brada em forma de tremor.

Mesmo compreendendo que o anacronismo é um exercício abominável para o discurso histórico, porque “refere-se a pensamentos” (RANCIÈRE, 1995, p. 246) de um tempo que são deslocados à outra temporalidade em que tal mentalidade inexistia, considero que partindo da perspectiva literária, eu possa tomar esse grito-forma do poema como experiência estética de um *pensamento do Tremor*.

Essa expressão foi cunhada por Édouard Glissant. Esse filósofo diz que “o pensamento do Tremor surge de toda parte [...]. Ele nos reúne na absoluta diversidade, num turbilhão de encontros. Utopia que nunca se fixa e que abre o amanhã, como um sol e um fruto compartilhados” (GLISANT, 2014, p. 22). O grito do poeta, no poema, é parte desse turbilhão de encontros: é o encontro com o grito dos voluntários da morte; é o encontro com o grito da Polônia; é o encontro da poesia brasileira com o contexto histórico-cultural polonês.

Glissant fala que o pensamento do Tremor “não responde nem ao medo, nem à dúvida, nem à incerteza. [...]. Abre a identidade à relação com o Outro e à troca que provém da permuta com o outro, sem que essa identidade seja perturbada nem desnaturada” (*idem*, p. 129). O poeta, ainda que se acovarde silenciando dissimuladamente o seu grito – artifício discursivo que se nega no corpo do próprio poema, como já salientamos – em nenhum momento não duvida, nem titubeia. Não há medo, nem incerteza nele. O grito em forma de poesia é um argumento persuasivo de solidariedade.

A identidade brasileira imantada no poema, fruto da retórica do poeta brasileiro, não somente nesse poema, mas nos vários outros que analisamos, se dispõe em relação à identidade polonesa – esse Outro da diegese – numa permuta poética e numa troca histórico-contextual que não perturba, desnatura ou macula uma e outra. O grito subjaz a uma forma-força poética que escapulido do peito romântico do poeta tremula num abalo fulminante de

permutações tornando uma experiência única o múltiplo e inextricável contexto com que cada identidade se concebe.

Por tudo isso, o grito “ó, Polónia!” do poeta Pedro Luiz, continua nos estremecendo a cada vez que voltamos ao poema para também nos revestirmos com esse grito.

### 2.3.6 *Surge Polónia*

[...]  
 Orvalhos negros – na Siberia pendem  
 De branca neve – infernal visão!  
 — e’ sangue heroico da Polónia exangue  
 Mas não das crenças que os martyrios dão.  
 [...]

O poema, *Surge Polónia* (anexo p. 318), é de autoria de João Antonio de Barros Junior<sup>41</sup>. Diferentemente dos outros poemas, publicados em 1864, sua publicação, de acordo com a nota do livro *Paginas brasileiras sobre a Polónia*<sup>42</sup>, data de 1871. Mesmo deslocado no tempo, incluímos aqui, porque sua tratativa temática possui correspondência intrínseca com a série de temas que abordamos nos poemas datados de 1864.

Em relação à sua estrutura, como se observa no trecho acima, o qual compreende a terceira estrofe, é formado por seis estrofes dispostas em quadra, sob o arranjo rítmico ABCB. Ainda que sejam brancos o primeiro e o terceiro versos de cada quadra, e rimados alternadamente o segundo e quarto versos da estrofe, não são livres, pois todos os versos se regulam sob a métrica do decassílabo. Com exceção das duas últimas estrofes que trazem rimas pobres (substantivo/substantivo), as quatro primeiras articulam rimas ricas, ora alternando “substantivo/adjetivo”, ora alternando “verbo/substantivo”.

Tais dados da moldura formal estão aqui expostos para frisar que, os poemas em análise até o presente, mesmo constituídos sob o halo da estética romântica, conservam uma natureza clássica pouco maculada com as transformações formais que o romantismo iniciou.

---

<sup>41</sup>Há poucos registros biográficos sobre o poeta **João Antonio de Barros Junior**. Além disso, os sites consultados divergem quanto à data de seu nascimento. Ele nasceu no Rio de Janeiro, em 1832 ou 1836 e faleceu em Curitiba-PR, em 1912. Além de poeta, foi caricaturista, escritor, jornalista e juiz de direito. Bacharel pela Faculdade de Direito do Recife, com o grau colado em 1864, durante sua vida profissional fundou diversos jornais nas comarcas por quais passou, a exemplo do primeiro, *O Libertador*, fundado quando era juiz em Iguazu, hoje Nova Iguazu-RJ. Era abolicionista e republicano e no Paraná, seguindo essa linha política, fundou o *Operário da Liberdade*, em que divulgava suas ideias contra o poder vigente. É considerado um dos primeiros caricaturistas brasileiros de importância. Em 1895 foi nomeado Desembargador do Tribunal de Justiça do Paraná quando já tinha assumido a presidência do órgão no ano anterior, cargo que exerceu até sua aposentadoria em 1903.

<sup>42</sup>“Segundo o sr. Leoncio Corrêa esta poesia deve ser de 1871” (SKOWRONSKI, 1942, p. 35).



Além disso, tal conservadorismo conjumina a visada aristotélica de que poesia é trabalho provindo de uma arte da fabricação. Arte, em considerável medida, exigente, já que naufragar no oceano da imaginação para maturar a palavra exata que caiba precisamente naquela linha do verso em construção, exige, muito além da inspiração, um dedicado trabalho de acuidade vigorosa. Labor que o poeta executa camada a camada, tornando o poema uma obra de sua sensibilidade, pensamento e imaginação.

Nessa textualidade, o poeta não se furta a essa execução. E o faz com o pendor duma formalidade clássica, todavia, ao mesmo tempo com os arrimos duma decantação romântica. O poeta fabrica. E nessa fabricação, sua arte associa tanto o clássico quanto o romântico. Paul Valéry que disse de si “gosto apenas de trabalhar o trabalho” (VALÉRY, 2011, p. 175), e que concordava com Voltaire para quem a poesia é somente feita de belos detalhes, assevera que o universo poético se virtualiza “pela densidade das imagens, das figuras, das consonâncias, dissonâncias, pelo encadeamento dos rodeios e dos ritmos” (VALÉRY, 2011, p. 178). Para ele, o artifício de uma poética densa se concentrava na ideia de composição.

Uma composição requer antes sua fabricação. A poética é o instrumento mental-abstrato, espécie de manual mentalmente arranjado com que o poeta equipa o seu subjetivo e a que recorre para alimentar a construção de seus edifícios poéticos.

O poema, *Surge Polonia*, não explicita claramente quaisquer umas das temáticas com a qual operamos à reflexão das poesias anteriores. Vê-se aqui, na composição, um artifício do interdito, que leva a ponderar nas entrelinhas, naquilo que se reveste do implícito, a que imagem da Polônia o poema conforma sua diegese. O título sugere uma pista. Surgimento se relaciona com nascimento. E por um exercício de flexão contextual, que nos empurra ao tempo histórico a que esse exercício poético se remete, nos delega a ideia de “ressurreição”, com que a nação polonesa se viu num ancoradouro profético ao longo do século XIX.

Todavia, essa sugestão do título recebe alguma latitude, e apenas de maneira sutil, na última estrofe:

Linda Polonia, teu martyrio basta!  
Dizem as vozes do celeste amor,  
Basta de infamias – teu sofrer abriga  
Nas leis ditadas pelo Redemptor

O poeta nos conduz, assim, ao engano temático. Artífice da palavra, ele nos provoca com esse artil. Nessa estrofe em que somente três expressões sinalizam para uma vetorização discursiva de temperamento religioso “martyrio”, “celeste amor” e “Redemptor”, em momento algum de seu contexto discursivo o poeta profere uma promessa clara e transparente

de ressurreição. Ainda assim, haveria aqui *o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada?*

Embora o poeta exclame um basta ao martírio que a linda Polônia sofre, e que ele aluda ao amor celestial e ao abrigo das leis que a redenção promete, a plasticidade do discurso não deixa entrever qualquer halo de profecia. Na verdade, o halo é mínimo, *como se* pairasse pulverizado no interdito da palavra fabricada. E o *como se* é o artifício da ficção, logo, o poeta diz, sem dizer.

Essa imagem do não-dito de uma profecia que vaticina a esperança futura na liberdade que se exaure suavizada na derradeira estrofe, é trabalhada muito sutilmente no corpo do poema ao longo das estrofes anteriores em que há a condução temática de uma Polônia em *sua situação de cativo*.

Uma expressão densamente metafórica repetida no início dos primeiros versos da primeira e terceira estrofes condensa a intensidade dessa situação: “orvalhos negros”.

Em sua primeira ocorrência, o poeta diz “/Orvalhos negros de tristeza infinda!”. A expressão trata-se de uma potente metáfora e ao mesmo tempo uma figura metonímica. Enquanto recurso metafórico conota a investida letal do invasor que com seu armamento provoca o terror, ferindo e exterminando o povo polonês.

Como dispositivo metonímico, refere-se à Rússia, mais especificamente ao seu exército exterminador, conforme habilmente sinaliza o último signo do segundo verso da primeira estrofe: “Que a tempestade arrojou do Ural,”. O vocábulo “Ural” refere-se a uma região geográfica russa, localizada ao redor dos Montes Urais, entrementes as planícies do Leste Europeu e oeste da Sibéria. Esse signo mínimo nos possibilita demarcar que compreende a nação russa. Nesse sentido, o poeta articula a metonímia de uma metáfora, em que “orvalhos negros” significando *a investida letal do invasor*, diz respeito à parte pelo todo: a Rússia.

A evidência se fortalece no segundo aparecimento da expressão “orvalhos negros”, pois metaforizando o poderio russo, traz no verso outra região especificamente russa: “Orvalhos negros – na Siberia pendem”. Essa vasta região de clima variando entre o polar e o continental, compreende nela hoje o local habitado mais frio do mundo. E a época, a Sibéria possuía uma função singular na política do estado russo: é a região do degredo, do exílio, do martírio, para onde os prisioneiros de guerra, os desafetos políticos são transportados e jogados aos grilhões das masmorras. Tanto que o poeta expressa atônito: “De branca neve – infernal visão!”. E o heroico sangue polonês derramado lava a neve branca com a vermelhidão do martírio que sofre, ainda que não deixe perecer sua crença em melhores dias.

A alusão a Poniatowski na segunda estrofe contextualiza historicamente o poema, uma vez que o poeta traz a explícita referência ao último rei polonês, antes das partições: “Poniatowski foi eleito no dia 7 de Setembro de 1764 e assumiu o nome de Estanislau II Augusto. A sua eleição assinou uma nova era para a Polónia” (ZAMOYSKI, 2010, p. 171).

E ao que parece, uma era de desgraças, uma vez que uma confederação, formada em 1768 e liderada pelos irmãos Józef Kazimierz Pułaski e Adam Krasinski foi severamente combatida pela Rússia, episódio que levou à primeira partilha:

os confederados foram gradualmente eliminados pelos exércitos russos; os últimos resistiram até 1772, em Częstochowa. Os magnatas que tinham aderido à confederação partiram para o exílio mas mais de 5000 *szlachcic* capturados foram enviados para a Sibéria, envolvendo a causa numa aura de martírio (ZAMOYSKI, 2010, p. 183).

Temos aqui a súplica do poema de João Antonio de Barros Junior. Como o poeta remonta, na época do varonil Poniatowski os grilhões esmagaram o seu nobre povo. Os grilhões que os “orvalhos negros” empurraram sobre o povo polonês, com milhares de sua nobreza de cavalaria transportados ao exílio siberiano para purgarem no martírio a eliminação do Estado polonês.

Na quarta estrofe, o poeta figura o desespero das mães que, com seus filhos ao colo numa choradeira convulsiva, acorrem às prisões buscando os esposos algemados. Mas, já é em vão, porque a fria aragem dos “orvalhos negros” já se perdeu. Foi trocada pela crueldade vulcânica do fogo devorador. O poeta chama esse evento de “Nova Pompéia”, uma referência à cidade grega Pompeia, aquela que foi destruída pela erupção do Vesúvio, vulcão que a sepultou completamente. A alusão a essa cidade que, por sua vez, revive na memória de literatura esse evento cataclísmico, funciona no poema como ponto de ancoragem com que o poeta alude à ruína do Estado polonês.

Como o poeta exclama com a voz embargada: “não há mais perdão!”. A linda Polónia vive agora o martírio de sua situação de cativo. Não obstante, o basta do poeta na derradeira estrofe, ainda que não detenha uma força profética intensa, permanecendo suavizada em parcas e sutis referências da simbólica religiosa, apesar disso, diz, sob a nuance limiar do interdito, de que lado o poeta se posiciona. E isso muito basta!

#### **2.4 A Polónia em contexto: uma relação poética da presença da solidariedade no romantismo brasileiro**

Tanto o poema, *Surge Polonia*, quanto todos os outros anteriores analisados não falam da beleza. Mas não deixam de ser o belo encontro entre o poeta brasileiro e contexto histórico-cultural polonês. Um crítico como T. S. Eliot em suas lições sobre *O uso da poesia e o uso da crítica*, nos ensina que o poeta deve ser capaz de olhar e ver além do mundo belo: “a vantagem essencial para um poeta não é ter um belo mundo com o qual possa lidar, mas sim ser capaz de ver, por trás dele, tanto a beleza como a feiura. Ver o tédio, e o horror, e a glória” (ELIOT, 2015, p. 112).

E aquilo que entrevemos pulverizado nesse conjunto de peças poéticas que viemos abordando suas textualidades corroboram o desnudar de uma experiência estética da solidariedade, que não se eximiu de entoar tanto a beleza quanto a feiura, revelando-nos, até como uma política de cada poema, o horror, o massacre, a destruição, o martírio, o cativo, o exílio, o desaparecimento, mas também, o brio, o heroísmo, a coragem, o orgulho desmesurado, a valentia, a força, a glória do povo polonês.

Nesse âmbito, cabe-nos ponderar que o conjunto de poesias publicadas em 1864 foi placidamente inspirado no levante polonês do ano anterior, despertando nos poetas brasileiros o brio democrático de uma solidária política da escrita. Com tal apreço, as obras produzidas por esses poetas engajam-se numa forma-força política inevitável, uma vez que, conforme supradito por Jacques Rancière e que retiro do trecho que faz parte da epígrafe introdutória desse capítulo, “só a literatura é que pode curar a inquietação da literalidade democrática” (RANCIÈRE, 1995, p. 17).

Assim, o corpo da literatura, e singularmente para essa literatura em que o *Eu* do poeta revoluciona subjetivamente a escrita poética, a investindo de um manifesto político, esse corpo, na poesia romântica, é tanto detentor de uma democracia libertária quanto de uma política solidária, afinal, “a poética, é logo de saída, política” (RANCIÈRE, 1995, p. 107). E, no que se refere ao lirismo moderno, isto é, ao lirismo dos românticos, a poética deve ser pensada “[...] como uma nova experiência política do sensível ou experiência do sensível político” (RANCIÈRE, 1995, p. 108). E conforme Rancière acena, “certamente é esse o núcleo sólido do que se conseguiu exprimir, principalmente na Europa do Leste, sobre a função da resistência na poesia” (RANCIÈRE, 1995, p. 110). Função que o poeta brasileiro não se furtou em trabalhar.

Experiência do sensível em que a palavra literária é expressão evocadora tanto do halo libertário enquanto desejo da comunidade dos homens quanto do lastro solidário com que esse desejo se inflama de poema para poema. Assim, o *éthos* cidadão é afetado na medida em que

essa experiência política do sensível toma a liberdade como princípio que o poeta articula como forma-força do corpo do poema.

No corpo vivo de sua própria enunciação, o poeta brasileiro instaurou uma recorrência temática que transcorre nas textualidades publicadas em 1864 e ainda evolui posteriormente no poema, *Surge Polonia*, cuja publicação data de 1871. Aquilo que vigora nesse paradigma de recorrências ao modo de uma moldura transtextual que circula de um poema ao outro é o que nomeio como uma imagem formal referente à *dimensão transtextual do intertexto transitando dum poema para outro*.

Em tais poemas, nalguns mais, noutros menos, o que transitou e pulverizou-se em seus vetores discursivos foi o arranjo temático que, inicialmente situamos no seguinte esquema classificatório: 1) o desaparecimento do estado polonês; 2) sua situação de cativo; 3) sua luta por sua liberdade político-nacional; 4) o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada; 5) recorrência referencial a monumentos heroicos da história polonesa; 6) recorrência incisiva do nome da nação, patente na frequência da repetição manuscrita do vocábulo *Polônia*; com 7) o trânsito do vocábulo no próprio paratexto de várias dessas poesias; 8) visão estereotipada do contexto histórico-político polonês.

Retomo o primeiro como *arché* e concentração de todos os outros para sublinhar o halo que atravessa todos os poemas que analisamos enquanto forma-força duma experiência do sensível político com que os poetas brasileiros se solidarizaram com a situação contextual da Polônia, ao abordarem politicamente uma nação em que o Estado desapareceu.

Se o desaparecimento do seu Estado se tornou a *questão polonesa* com que esse povo histórica e culturalmente teve de lidar, em contrapartida, provocou na margem territorial brasileira o aparecimento de poemas no seio do nosso romantismo. Assim, a condição de Estado desaparecido fez aparecer no Brasil poemas que tematizaram a Polônia.

O desaparecimento representa também um dos estopins do próprio romantismo polonês, condição que incendeia toda uma visão romântica com um *ethos* fortemente político, a exemplo de Adam Mickiewicz, o maior expoente dessa visão. Condição que a literatura polonesa não renunciou e não cessou de denunciar, e não obstante, “na linha limítrofe entre Roma e Bizâncio, a poesia polonesa tornou-se o lar de uma esperança incorrigível, que os desastres históricos não puderam extinguir” (MIŁOSZ, 2012, p. 46).

Nesse sentido, o trabalho incisivo dessa temática com o seu aparecimento insistente nas peças poéticas analisadas, faz aparecer, além do intertexto transtextual transitando de um poema para outro, o próprio drama contextual com que o povo polonês se viu absorvido

durante todo o século romântico. Tanto que a recorrência profética como temática de um futuro liberto é dotada de uma esperança enunciativa imersa na palavra divinatória que transparece como um dos exercícios mais tangíveis nos corpos dos poemas.

Por tudo isso, não nos furtamos de afirmar que a Polônia contextualmente foi apropriada enquanto discurso literário por uma gama de nossos poetas, durante o século XIX, que tematicamente a trabalhou em seus poemas, consumando a política de uma relação poética de solidariedade que no romantismo brasileiro celebrou a pátria de Adam Mickiewicz.

## CAPÍTULO 3

### **O trabalho de citação: Adam Mickiewicz e a Polônia em poesias de Machado de Assis e de Castro Alves**

Todo livro [...] se alimenta, como se sabe, não somente dos materiais que a vida lhe fornece, mas também, e talvez sobretudo, do espesso terreno da literatura que o precedeu. Todo livro recorre a outros livros, e é possível que o gênio não seja senão um aporte de bactérias específicas, uma delicada química individual por meio da qual um novo espírito absorve, transforma e por fim restitui, numa forma inédita, não somente o mundo bruto, mas sobretudo a enorme matéria literária que a ele preexiste.

(Julien Gracq)

O título desse capítulo, *O trabalho da citação*, é uma referência direta ao livro homônimo de Antoine Compagnon, em que o teórico, crítico literário e catedrático do *Collège de France* aborda ensaisticamente o papel da citação no espaço literário. O subtítulo, logo após os dois pontos, *Adam Mickiewicz e a Polônia em poesias de Machado de Assis e de Castro Alves*, estreita o *locus* da abordagem, em que nosso olhar se deteve no trânsito relacional entre os três poetas supracitados. Mais detidamente visamos estabelecer pontes de reflexão entre os escritores Machado de Assis e Castro Alves com o poeta Adam Mickiewicz, pois aqueles dois epigrafam trechos da poética do bardo polonês em algumas de suas poesias. Além disso, refletimos como a Polônia aparece tematizada nos poemas analisados.

Centrado no relacionamento literário entre tais escritores, nosso horizonte de percepção analítica investiga a dimensão significativa e a natureza simbólica desse grande encontro, uma vez que lidamos com autores maiores de suas respectivas literaturas nacionais. Assim, uma reflexão sobre o discurso poético orienta nossa mirada compreensiva, ressaltando que na poesia se aspira a uma *verdade de desvelamento*, em que o juízo estético não é nem totalmente objetivo, nem totalmente subjetivo, uma vez que a poesia “é intersubjetiva, pertencente, portanto, à comunidade humana” (TODOROV, 2009, p. 65).

A relação entre Adam Mickiewicz, o poeta peregrino polonês, e Castro Alves, o cantor dos escravos, cujas almas foram sangradas com os crimes da servidão e da escravidão que tanto denunciaram nas suas experiências poéticas, já vem sendo ponderada há algum tempo, no espaço literário brasileiro, pelos apontamentos críticos de Henryk Siewierski.

Não obstante, vale frisar que constituem escritores sensibilizados com a condição humana de suas épocas e que no estarecimento da imaginação fundadora da obra literária gestaram palavras tanto de discernimento e clamor, quanto de angústia, mal-estar e pertinência. No trabalho de suas palavras devolveram ao homem a condição de sua natureza cindida e exprimiriam o desejo de libertação.

Também há, na fortuna crítica brasileira, uma dissertação de mestrado recente, *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*, que se centra no poeta Machado de Assis, em abordagem que parte da reflexão sobre o procedimento da epígrafe nas obras *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas*, do escritor carioca. A autora, Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso (2016), traz apontamentos sobre o diálogo entre Machado e Mickiewicz, fornecendo análises das poesias em que se dá esse contato.

Tanto esse material, quanto os apontamentos sobre Castro Alves, aludidos em parágrafos mais acima, não nos furtaremos de retomar com intenção de iluminar nossa visada. Para tanto, partimos cronologicamente de uma linearidade didática em que primeiro



abordamos o poeta Adam Mickiewicz, sequencialmente sucedido por uma reflexão em Machado de Assis, e posteriormente finalizada em Castro Alves.

A gradação diacrônica segue o momento de atividade literária de cada poeta no transcurso da estética romântica, perspectivando o contato dos dois poetas brasileiros com a poesia do bardo polonês, uma vez que este último temporalmente precede os outros dois e à guisa da obviedade histórica, é a poética dele que desponta epigrafada na cena do romantismo brasileiro.

### 3.1 Adam Mickiewicz e sua poética da [fabric]ação

Adam Mickiewicz<sup>43</sup>, conforme constatado na fortuna crítica que gira em torno do poeta, ocupa a posição de autor mais conhecido do romantismo polonês, principalmente da primeira onda (1ª geração), entre os anos de 1820 a 1832, que se encerra logo após o Levante de Novembro de 1830 (BERNADETTE, 2013, p. 3). Com o seu trabalho dominado pelos ideais de liberdade e de luta pela recuperação da soberania do seu país natal, sua influência se estende, e com vigor, ao longo de toda a segunda onda (2ª geração), encerrada no Levante de 1863 (datação oficial do término do romantismo polonês), tanto que foi aclamado com o título de “bardo da nação”, espécie de líder espiritual (BERNADETTE, 2013, p. 3).

Sua obra, *Ballady i romance* (Baladas e romances), de 1822, é o marco introdutório do romantismo polonês. Em seu tempo de universidade em Wilno (um dos berços do romantismo polonês), por sua participação ativa na *Sociedade dos Filomatas* – organização não-política, semiclandestina, de teor científico e literário – acabou sendo preso em 1823, quando já era “ex-estudante tornado professor em Kowno e autor de uma *Ode à Juventude* cujas frases alusivas o censor não compreendera mas censurara” (ZAMOYSKI, 2010, p. 216).

Condenado, foi obrigado a exilar-se na área central do império – São Petersburgo, Moscou, Odessa. Politicamente suspeito, é proibido de lecionar, mas com a ajuda de amigos que lhe arrumam um passaporte, consegue sair da Rússia. Estava em Roma quando o Levante de 1830 eclode, mas não participa da luta, pois ao adiar a viagem cruza a fronteira tardiamente. Como um homem peregrino de seu tempo, chega em 1832 a Paris, capital

---

<sup>43</sup> **Adam Bernard Mickiewicz** (1798-1855), foi um poeta, escritor e ativista da causa polonesa que, como líder espiritual, tornou-se porta-voz das aspirações libertadoras em prol de seu país. Em sua juventude universitária, fundou e participou duma organização semiclandestina, *Sociedade dos Filomatas*, de caráter científico e literário. Em vida, atuou como professor, e entre 1840 a 1844, lecionou no *Collège de France*, onde ofereceu o Curso de Literaturas Eslavas. Fundou o jornal, *La Tribune des Peuples*, em que defendia seus ideais de luta solidária e liberdade dos povos. Morreu de cólera, num acampamento perto de Constantinopla, quando participava da Guerra da Criméia. Deixou de escrever poemas quinze anos antes de sua morte, que se constitui um dos grandes mistérios da história da literatura polonesa.

(Informações compiladas do livro, *Adam Mickiewicz: um poeta peregrino*, organizado por Henryk Siewierski).

cultural do século XIX, onde, no exílio de sua terra natal, viveu um pedaço considerável de sua vida (SIEWIERSKI, 2000, p. 77-79).

Essa condição de exilado com que, tanto ele, como também vários outros poetas e artistas poloneses foram atingidos no período, tornou-se um elemento substancial de suas produções poéticas. E essa condição conforma a ideia de uma paratopia, termo operado por Dominique Maingueneau para ajuizar que “a literatura, como todo discurso constituinte, pode ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, mas não pode encerrar-se verdadeiramente em nenhum território” (2016, p. 92). Nesse enredamento, “o escritor é alguém que *não tem um lugar/uma razão de ser* e que deve construir o território por meio dessa mesma falha” (MAINGUENEAU, 2016, p. 108, grifos do autor).

A falha abre ainda mais sua imposição abismal no caso do escritor exilado, que deve perder-se no território alheio como condição de possibilidade de sua atividade literária, para, de lá, ao fim e ao cabo, emoldurar uma poética sempre ameaçada pela distância do seu território de origem: lugar paratópico para onde sua palavra literária imperiosamente conflui. Como Maingueneau explica: “a paratopia espacial é a de todos os exilados: meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar” (MAINGUENEAU, 2016, p. 110). Afinal, o poeta encontra-se afastado de sua terra natal e na condição de estrangeiro celebra a pátria de longe – do não-lugar – fazendo seu texto falar à distância.

O linguista diz ainda que *o nômade* é uma das grandes figuras desse tipo de paratopia literária, cuja produção do escritor “pode tomar a forma daquele que se recorda de um país de origem ou do nômade, para quem a única origem possível é mítica” (MAINGUENEAU, 2016, p. 110).

Mickiewicz aproxima-se dessa figuração do nômade, uma vez que se investe da substancialidade do peregrino que em sua travessia errante vagou por diversos lugares e jamais interrompeu o direcionamento de sua palavra ao território inicial, de onde outrora partiu em exílio, construindo sua literatura nessa falha em que a recordação de sua origem nunca cessou de significar.

Nesse caso, como Maingueneau pondera ao falar da figura da errância, “seja qual for a modalidade de sua paratopia, o autor é alguém que perdeu seu lugar e deve, pelo desdobramento de sua obra, definir um outro, construir um território paradoxal através de sua própria errância” (MAINGUENEAU, 2016, p. 131).

Mickiewicz, enquanto autor exilado, que perdeu o seu lugar, investe sua obra no construto de um território em que a dimensão peregrina de sua palavra atravessa a falha, ou melhor, atravessa a perda do território cujo Estado estava desaparecido, e se aloca na

reconfiguração desse abismo enquanto promessa de ressurgimento. Assim, como o errante Ulisses, o peregrino Mickiewicz é um homem de mil artimanhas (MAINGUENEAU, 2016, p. 132), que, com seu ardil, tece redes de palavras empenhadas com a causa de seu povo.

Como Kris Salata pontua, e que compreende o exílio com que vários dos poetas poloneses lidaram no século XIX, sendo o poeta peregrino um símbolo dessa nômade condição, “em Paris, Mickiewicz vivia a vida de um refugiado, lamentando o colapso do estado polonês e ansiando por sua restauração” (SALATA, 2013, p. 43).

Tal anseio deriva de um espírito ativo que marcou a produção romântica polonesa como um todo. E nessa lógica, a própria vida do poeta se confunde com o ideário da visão romântica polonesa. Como Czesław Miłosz explica:

contrariamente à marca do Romantismo que em muitos países era identificado com o recolhimento do indivíduo ao seu próprio mundo interior, o Romantismo na Polônia adquiriu um caráter extremamente ativista e era claramente uma consequência de muitas ideias do Iluminismo (MIŁOSZ, 1983, p. 201, tradução minha)<sup>44</sup>.

Com esse ímpeto de um ativismo deflagrado, com que airava o seu espírito intempestivo profundamente politizado, espírito que manifestou poeticamente numa literatura saturada de política (DAVIES, 1981, p. 37), Mickiewicz leciona, entre 1840 a 1844, no Collège de France, o Curso de Literaturas Eslavas, em que aborda a história e a literatura polonesa, trata do conflito russo-polonês e da missão histórica dos eslavos, além de também refletir sobre “a situação atual da Europa, num estilo frequentemente profético e messiânico” (SIEWIERSKI, 1990, p. 69).

Miłosz, ao falar do poeta romântico polonês, esclarece que, na Polônia, “o poeta era louvado como um líder carismático, a encarnação do esforço coletivo dos povos; assim, sua biografia, não somente seu trabalho, integrava a lenda” (MIŁOSZ, 1983, p. 203, tradução minha)<sup>45</sup>.

E Mickiewicz assume todas essas condições em sua biografia: um peregrino que, fabricando sua poética no exílio, celebrou a partir de seu nomadismo o esforço coletivo de seu povo em prol da liberdade, tornando-se mais que um personagem público: um poeta lendário. Como Siewierski sucintamente condensa, o poeta peregrino “era de fato um dirigente

---

<sup>44</sup>Trecho original: “Contrary to the brand of Romanticism which in many countries was identified with a withdrawal of the individual into his own interior world, Romanticism in Poland acquired na extremely activist character and was clearly a consequence of many ideas of Enlightenment”.

<sup>45</sup>Trecho original: “The poet was hailed as a charismatic leader, the incarnation of the collective strivings of the peoples; thus, his biography, not only his work, entered the legend”.

espiritual da nação que foi privada do seu estado e até hoje os poloneses o consideram o seu profeta nacional” (SIEWIERSKI, 1990, p. 69).

Siewierski conta que, devido a gana messiânica com que moldou tanto parte de sua experiência estética quanto parte de sua experiência vivida, era ele: “poeta, que tinha ambições de governar as almas e que discutia com o próprio Deus o destino de sua pátria, tinha consciência não só da força da palavra, mas também dos seus limites. E daí talvez a razão da ‘ação’ substituir cada vez mais a ‘palavra’” (SIEWIERSKI, 1990, p. 70)

Tanto que seu ativismo político, em sua vida, coincidiu com a fase mística:

Era um misticismo revoltado e impaciente em que a fé e o desejo de transformar o mundo não se manifestavam através de uma oração humilde. O misticismo de Mickiewicz exprimia-se em tentativas de intervir na história para unir o que ficou separado, ou seja, os princípios da ética cristã e a prática política e social, o espírito e a civilização, o lado do coração e o lado da razão (SIEWIERSKI, 2000, p. 81).

O messianismo devotado do poeta, cuja mística estava carregada de revolta, de anseio desesperador e de esperança agonizante, segundo Zamoyski, agia no recôndito do subconsciente, na medida em que “a visão messiânica era um bálsamo para todas as almas polacas sofredoras, que rejeitavam instantaneamente uma realidade que excluía as suas aspirações” (ZAMOYSKI, 2010, p. 237).

Tal aspecto da poética romântica polonesa, com que Mickiewicz imbiu sua palavra em ação, compondo sua palavra literária com o halo messiânico, vigora como um dos pilares fundamentais na fabricação de sua estética.

Tomamos o poema, *A mãe polaca*, de sua autoria, para explorarmos a dimensão desse construto poético grassado com a auréola cristã:

A MÃE POLACA <sup>46</sup>	DO MATKI POLKI
<p>Ó mãe polaca! se do genio ardente Sentir teu filho a sacro sancta chamma; Se altiva aureola lhe adornar a frente, Com que a grandeza dos avós proclama;</p> <p>Se elle, inimigo do infantil folguedo, Quizer os cantos escutar de gloria, Que o velho entoa; e pensativo, quêdo, Ouvir de avós a venerando historia;</p> <p>Livra teu filho de tão mau recreio! Implora a Virgem-Dolorosa, e encara O duro ferro, que lhe punge o seio; P’ra ti a sorte a mesma dor prepara.</p>	<p>O matko Polko! gdy u syna Twego W żrenicach błyszczysz genijuszu świętność, Jeśli um patrzy z czoła dziecinnego Dawnych Polaków duma i slachetność;</p> <p>Jeśli rzuciwszy rówienników grono Do starca bieży, co um dumy pieje, Jeżeli słuca z głową pochyloną, Kiedy um przodków powiadają dzieje:</p> <p>O matko Polko! Żle się twój syn bawi! Klęknij przed Matki Bolesnej obrazem I na miecz patrzaj, co jej sece krwawi: Takim wróg piersi tve przesyje razem!</p>

<sup>46</sup>Poema extraído do livro, *Adam Mickiewicz: um poeta peregrino*, organizado por Henryk Siewierski, p. 45-47.

<p>Oh sim! Em quanto que no mundo impera A paz, dos povos na fraterna alliança, Ingloria lide por teu filho espera, Morte de martyr, sem nenhuma esp'rança.</p> <p>Manda-o nos antros meditar, escuros, Deitado em palha, em solidão profunda; Frios miasmas respirar, impuros, E dormir juncto da serpente immunda.</p> <p>Esconda a todos quando soffre, ou goza, A todos torne seu pensar occulto; Faça, qual peste, a sua voz damnosa, Receba humilde, qual reptil, o insulto.</p> <p>Christo, na infância, de illusões tão cheia, Ja a cruz que o mundo redimiu, trazia, Ó mãe polaca! o filho teu recreia Com instrumentos, que usará um dia.</p> <p>Nos roxos pulsos os grilhões suporte, O carro immundo a conduzir aprende; A ver no ferro do verdugo a morte, Sem pejo a corda a contemplar horrenda.</p> <p>Nunca, de antigos campeões a exemplo, Irá Solyma resgatar dos mouros; Dar, como o Franco, à Liberdade um templo, Seu sangue dar, que lhe ennobrece os louros.</p> <p>Sera por tredos espiões reptado, Um tribunal combaterá perjuro; Ser-lhe-juiz inimigo ousado, Tera por liça um calabouço escuro.</p> <p>Vencido – a força é seu final jazigo; Sua glória, o pranto feminino, terno, Que enxugam dias – e no peito amigo Dos conterraneos recordar eterno</p> <p>20 de julho de 1860<sup>47</sup></p>	<p>Bo choć w pokoju zakwitnie świat cały, Choć się sprzymierzą rządy, ludy, zdania, Syn twój wyzwany do boju bez chwały I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania.</p> <p>Każde mu wcześniej w jaskinią samotną Iść na dumanie... zalegać rohoże, Oddychać parą zgniłą i wilgotną I z jadowitym gadem dzielić łoże.</p> <p>Tam się nauczy pod ziemię kryć z gniewem I być jak otchłań w myśli niedościgły; Mową truc z cicha, jak zgniłym wyziewem, Postać mieć skromną jako wąż wystygły.</p> <p>Nasz Odkupiciel dzieckiem w Nazarecie, Piastował krzyżyk, na którym świat zbawił. O Matko Polko! ja bym twoje dziecię Przyszłymi jego zabawkami bawił.</p> <p>Wcześniej mu ręce okręcaj łańcuchem, Do taczkowego kaź zaprzęgać woza, By przed katowskim nie zbladnął obuchem Ani się spłonił na widok powroza;</p> <p>Bo on nie pójdzie jak dawni rycerze, Utkwić zwycięski krzyż w Jeruzalemie, Albo jak świata nowego żołnierze Na wolność orać... krwią polewać ziemię.</p> <p>Wyzwanie przyszłe mu szpieg nieznamy, Walkę z nim stoczy sąd krzywoprzysiężny, A placem boju będzie dół kryjomy, A wyrok o nim wyda wróg potężny.</p> <p>Zwyciężonemu za pomnik grobowy Zostaną suche drewna szubienicy, Za całą sławę krótki płacz kobiecy I długie nocne rodaków rozmowy.</p> <p>(1830)</p>
---	---

O poema de Mickiewicz, sua versão original, datada de 1830, ano do Levante de Novembro, corresponde à primeira fase do romantismo polonês, em que o poeta já ocupa uma posição de renome que o consagrará para sempre como “o líder indiscutível do movimento” (MANZANERO, 2007, p. 54, tradução minha)<sup>48</sup>.

Na tradução do português Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro, que o decodifica mantendo a estrutura similar, é uma composição em onze estrofes, contendo versos decassílabos e rimas alternadas. O modelo clássico com que o corpo do poema se reveste por fora, herança dos velhos tratados de poética com que os poetas ainda se educavam, condiz

<sup>47</sup>Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro, *Poesias*, Coimbra, 1862, p. 87-89.

<sup>48</sup>Trecho original: “[...] el líder indiscutible del movimiento”.

pouco com a moldura interna do texto, em que a poesia romântica extravasa essa tirania modelar numa aventura do eu, “configurando-se o herói romântico como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 479).

Conforme sua experiência vivida testemunha, Mickiewicz ergueu-se tanto na luta sócio-política, a exemplo de sua carreira acadêmica em que debateu sobre a condição infausta de sua pátria, como também na sua palavra literária em ação contra os limites históricos que o oprimiu. E o poema, *A mãe polaca*, se virtualiza como fruto dessa rebeldia altaneira, desejosa por extrapolar os limites da opressão, visando uma epifania que seja a remissão do desditoso tempo histórico com que sua pátria se dilacera.

A camada discursiva do poema pende sob o pilar ideológico duma tópica político-religiosa, dimensionando em seu corpo, por um lado, valores patrióticos e nacionalistas e, por outro, a mítica cristã: dois traços fortes da estética romântica.

O pendor religioso em que, geralmente, a religiosidade do romântico “é preponderantemente de natureza sentimental e intuitiva” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 487), se consumando através de um diálogo íntimo e direto com a entidade sem qualquer mediação formal, transparece no poema nas palavras iniciatórias do primeiro verso. O poeta, com o seu brado altivo, retumba, suplicando diretamente à entidade misteriosa: “Ó mãe polaca!”.

O clamor do poeta, nas duas primeiras estrofes, dirigido à mãe polaca, diz respeito a um apelo. O poeta recorre à mãe do filho do Homem. A mãe polaca é a própria mãe de Deus, cuja auréola briosa lhe adorna a face: “Sentir teu filho a sacro sancta chamma;”. E o apelo suplicante, gramaticalmente configurado na conjunção condicional “se”, repetida três vezes nas duas estrofes, é o apelo exclamativo do poeta, não somente suplicando como também aconselhando uma mãe zelosa – a santa mãe de Deus – para que resguarde o filho da indigesta profecia, em que a veneranda história de seu povo levaria ao estertor duma infelicidade: “Livra teu filho de tão mau recreio!”, pois, como enfaticamente o poeta-vidente profetiza: / “P’ra ti a sorte a mesma dor prepara.”.

A quarta estrofe emoldura uma síntese da infeliz desdita, isto é, da dor com que a nação polonesa se sagrou na sua caminhada histórica até o calvário, rumo à tumba da história. O mistério dessa estrofe e da moldura-corpo do próprio poema é o mistério intertextual que eclode o ser da literatura alinhavando no mesmo corpo a numinosa semântica bíblica, disposta nos evangelhos sobre a paixão e morte de Cristo com a história de flagelo da nação polonesa, transfigurada no corpo do poema como imagem do mítico relato bíblico:

Oh sim! Em quanto que no mundo impera  
 A paz, dos povos na fraterna aliança,  
 Inglória lide por teu filho espera,  
 Morte de martyr, sem nenhuma esp'rança.

Com esse ato desenhado na tessitura do poema, o flagelo de Cristo – mártir do seu povo – e a história do desaparecimento do Estado polonês – nação mártir da liberdade –, ocupam conjuntamente um mesmo corpo textual, isto é, o Cristo flagelado é a nação polonesa purgando os pecados do mundo europeu no Gólgota. O uno das duas clivagens aqui é o amalgama dessa amarração com que o poeta inspirado, sendo a inspiração “decididamente, trabalho. Rotina, melhor dizendo” (BRASILEIRO, 2012, p. 42), acessou a enciclopédia disponível na biblioteca da memória de literatura, e fez de seu poema o gesto de uma obra que considera “o conjunto da literatura, um gigantesco *corpus* em que cada obra revela ser composta por uma multiplicidade de outras, cada livro, a manifestação de um Livro único” (MAINGUENEAU, 2016, p. 164).

Na moldura do poema, o Livro único – o livro bíblico, a Palavra de Deus – na posição do hipotexto produz sua presença na camada profunda de seu hipertexto, o poema *A mãe polaca*. Presença que se constitui por meio de uma figuração da palavra literária que desvela e altera o texto de origem para ressignificar a matriz com a imposição de um discurso que encobre a semiose primeira e a desvirtua, distorcendo o texto de chegada segundo a intencionalidade do poeta. Presença que faz circular o intertexto, tornando sua composição uma obra singular que vem “a se perder numa literatura que [lhe] atravessa [...], uma literatura presente a si mesma em todo e qualquer lugar, oferecida à classificação e ao comentário infinito, e que se reúne num museu imaginário” (MAINGUENEAU, 2016, p. 164).

O intertexto bíblico, alimento presente no museu imaginário da biblioteca literária, circula freneticamente no corpo do poema. Sua semiose imbricada em cada estrofe infla a palavra literária com o signo teológico, mas não para fazer exegese, de outro modo, lapidá-lo e recuperá-lo sob a dimensão de um discurso poético-político. Se os doutores cristãos, reconhecendo que “a chave de um texto é, comumente, um corpo” (RANCIÈRE, 1995, p. 142), chamavam esse procedimento de *exegese*, “em nossa idade leiga, chama-se a isso, habitualmente, de desmitificação, ou pura e simplesmente, leitura” (RANCIÈRE, 1995, p. 142).

Michel Foucault chama esse procedimento crítico-analítico da leitura desmistificadora como uma operatória da *decifração*, que imposta à literatura condiz tal qual “a decifração dessa autorreferência, dessa implicação que a obra faz de si mesma, nessa estrutura espessa de repetição” (FOUCAULT, 2016, p. 114).

No poema, descortina-se, nessa dimensão cifrada, sua tópica político-religiosa que se dirige à nação sob as primícias de uma razão patriótica e nacionalista. E o que nos convém decifrar, no poema, é a rede de signos com que ele edulcora sua tessitura, na medida em que

esse sistema de signos não está isolado, ele faz parte de toda uma rede de outros signos, que são os signos que circulam numa dada sociedade, signos que não são linguísticos, mas signos que podem ser econômicos, monetários, religiosos, sociais, etc. (FOUCAULT, 2016, p. 116).

Assim, a repetição do signo religioso na estrutura espessa do poema se enaltece como a seiva dessa espessura alimentando a tópica político-religiosa. Repetição que continua se abastecendo, uma vez que nas duas estrofes seguintes, o poeta-profeta aconselha/suplica a mãe a advertir o Cristo/sua nação, na sua infância histórica, o conclamando a meditar, mesmo que esteja adormecido ao lado da serpente imunda, a se esconder enquanto sofre ou goza e a humildemente receber o insulto de outrem. Passagens bíblicas, tais como ocultar da mão esquerda àquilo que a direita faz (BÍBLIA DE JERUSALÉM, MT 6: 3, p. 1713), e ceder à outra face quando recebe um tabefe numa delas (BÍBLIA DE JERUSALÉM, MT 5:39, p. 1712), operam-se como difusas camadas intertextuais dessa tópica com que o poeta arregimentou esse dorso da moldura.

Já a sétima estrofe se circunscreve sob um halo profético que prevê e antecipa na infância de Jesus o malogro de seus últimos dias nessa terra quando se dará a redenção dos pecados do mundo: “Ó mãe polaca! o filho teu recreia/Com instrumentos, que usará um dia.”, isto é, se diverte com as próprias ferramentas com que será açoitado e flagelado.

Nas três estrofes posteriores, o poeta encama o relato bíblico dos últimos dias: os espiões – sutil alusão à traição de Judas e ao empenho de Caifás nas perseguições que engendra contra os cristãos; o tribunal – nítida menção ao julgamento presidido por Pilatos; os grilhões, o calabouço escuro, o verdugo – referências à via-crúcis em que o destino de Cristo vai de encontro a uma caminhada onerada de açoites e flagelos.

E na estrofe derradeira, como o poeta entoa, a vitória consumada possui como fim último o jazigo, isto é, a tumba da história que se justapondo ao contexto polonês representa a nação descida ao túmulo, em que a glória conquistada se concentra no enternecido pranto feminino: a mãe polaca chora pela entrega do filho, chora pela entrega da nação, que no velar das lágrimas é convocada a ser eternamente recordada no peito solidário de seu povo.

Não há margem para a ressurreição. O poema se encerra no leito de morte: seu jazigo final. Não obstante, se considerarmos que Caifás “profetizou que Jesus morreria pela nação — e não só pela nação, mas também para congregar na unidade de todos os filhos de Deus



dispersos” (JOÃO 11: 52, p. 1873), o poema de Mickiewicz engendra o halo dessa profecia em sua moldura, reunindo no corpo do poema, não somente os filhos de Deus, como também os filhos da mãe polaca, ou seja, os filhos da nação polonesa, que foram dispersados pela partilha e que devem, um dia, retomá-la quando a profecia finalmente se cumprir.

Não obstante, a dimensão de luto do corpo-poema com que descerra sua moldura cumpre uma injunção significativa do ser da literatura enquanto intertexto de si mesmo, na medida em que o signo de sua autoimplicação

é um ritual, é exatamente o ritual de luto. Vale dizer que a obra só se designa a si mesma na morte, e justo na morte do herói. Só há obra na medida em que o herói, que está vivo na obra, está contudo já morto em relação a essa narrativa que se fez (FOUCAULT, 2016, p. 120)

Morto, Cristo pode agora fazer circular o signo de sua promessa. Morta, a nação polonesa, pode, no trabalho de [fabric]ação do poeta Adam Mickiewicz, fazer circular a esperança da promessa de sua ressurreição. O ritual de luto em torno desse herói, morto na narrativa, mas vivo na obra, faz da repetição do texto bíblico (o hipotexto) no texto poético (seu hipertexto), a súpula do signo literário em rotação.

Aguiar e Silva toma como simbólica desse eu rebelde – o herói romântico – o mito de Prometeu, gigante titânico “cujo destino é urdido de miséria, solidão e rebeldia, mas que triunfa deste destino pela revolta transformando em vitória a própria morte” (1976, p. 479). Mickiewicz, no poema, elege uma figura similar, cuja mítica aparente possui tanta força vertiginosa quanto esse titã, sendo também um ser em parte divino em parte humano: o Cristo das escrituras. Essa figura, tecida no corpo do poema, “Christo, na infância, de illusões tão cheia”, difrata sua condição simbólica e paradigmática numa medida equivalente ao arquétipo prometeico.

A vitória de sua própria morte, como os versos finais prenunciam, se ritualiza na recordação memorialística com que os conterrâneos deterão o apagamento histórico dos eventos da dissolução do mundo polonês, inflamando a esperança na liberdade com a chama da emoção poética.

Chama que se constrói com a dissolução do signo religioso na moldura-corpo do poema. A condição de hipertextualidade com que o poema de Mickiewicz se abastece, detém uma espessura palimpséstica que Gérard Genette denomina de *transformação* em que o texto B mimeticamente imita o texto A, arranjan-do performaticamente a discursividade do texto de partida na moldura do texto de chegada (GENETTE, 2010, p. 18-19). O que o poeta acomete nesse poema subjaz, ao que me parece, a um exercício de paródia (do grego *parôdein* =

paródia = canto ao lado, deformar, transpor), cuja acepção não condiz linguisticamente ao uso indiscriminado do termo como se decorresse numa elementaridade banal de simples deformação imitativa duma música, mas àquilo que Genette literariamente apregoa enquanto procedimento que contém a ideia de *transpor* uma estilística em outra forma, preservando a substância do discurso transportado (GENETTE, 2010, p. 26-27).

Nesse âmbito, a paródia se dimensiona como uma figura literária. O poema, *A mãe polaca*, parece concernir no caso de uma *paródia minimal*, terminologia preposta por Genette para se referir à forma mais rigorosa da paródia, em que “consiste então na apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo, jogando com a essência e se possível com as palavras” (GENETTE, 2010, p. 35).

A essência das escrituras bíblicas, mais detidamente os últimos dias de Cristo a que os evangelhos testemunham o relato de sua paixão e morte, desfralda sua espessura substanciosa no corpo do poema. A mãe polaca, a mãe do Cristo, Maria Imaculada, mulher virginal, concebida sem pecado original, atravessa a moldura do poema no clamor do poeta que, paulatinamente, estrofe a estrofe, vai alinhavando com palavras borradas com o signo religioso – “sancta chamma”, “venerando historia”, “Virgem-Dolorosa”, “fraterna aliança”, “Morte de martyr, cruz” – o texto bíblico de origem no texto poético de chegada. Amalgamam-se um mesmo discurso em molduras distintas, pois o calvário do Filho do Homem transparece em ambos.

E se o poema se encerra na morte religiosa, a tópica política não se eclipsa, porque a súplica que o poeta dirige à mãe polaca reverberou nos filhos dessa mãe, nos filhos dessa nação que jamais deixaram de ativamente lutarem por seu direito à morte, isto é, por seu direito à liberdade, poeticamente por seu direito à literatura, afinal, como nos ensina Maurice Blanchot, a literatura se mantém na morte; é daí que ela tira o seu fôlego, a sua natureza: “essa é a ‘questão’ que procura se realizar na literatura e que é o seu ser” (BLANCHOT, 1997, p. 310).

Uma última palavra sobre o poema, *A mãe polaca*, no que diz respeito a algumas temáticas que o atravessa ainda que sob a forma do interdito, e com que os poemas brasileiros publicados em 1864 e dirigidos ao contexto polonês se abasteceram. É possível conjecturar que estejam pulverizados os temas sobre 1) *o desaparecimento do Estado polonês*; 2) *sua situação de cativo*; 3) *sua luta por sua liberdade político-nacional*; na medida em que parodia a paixão e morte de Cristo, o tempo do suplício no calvário (cativo) e a menção à vitória sobre a forca, isto é, sobre a morte conservada na memória eterna dos seus filhos.

Tal aporte de temas corrobora a evidência micro-histórica com que trabalhamos, esmigalhada em escolhos, dejetos e destroços indiciais na camada-corpo dos poemas, a de que os poetas brasileiros imbricaram um trânsito cultural e literário com a Polônia do seu tempo. Um trânsito mínimo, infinitesimal, mas suficiente para comprovar a hipótese de que Polônia e Brasil, no período romântico, literariamente se abraçaram na trama histórica do século XIX.

As epígrafes com que Machado de Assis e Castro Alves encaixaram a poética de Adam Mickiewicz nalgumas de suas poesias são vestígios textualizados que não somente intensificam a hipótese, mas também fazem desse condensado lastro literário a manifestação de uma micro-história que, nessa abordagem, tanto apresentamos como presentificamos.

### 3.2 Machado de Assis, o poeta

Na década de 1860, Machado de Assis<sup>49</sup> trabalha alguns textos ligados ao contexto polonês: compõe o poema intitulado *Polônia*, e no poema *Versos a Corina*, dividido em tomos, inicia o tomo III com uma epígrafe de Adam Mickiewicz. Além disso, traduziu o poema *Alpujarra* do bardo polonês, incluso também na edição de *Chrysalidas*.

Élide Valarini Oliver (2006) revisita, em ensaio crítico, a poesia do escritor carioca em que destaca o crivo intertextual que há em todo poeta, não sendo o próprio Machado indiferente a tal lastro fundamental no diálogo entre as obras do passado e do presente. Como Oliver, ao tratar do intertexto na poesia de Machado, bem destaca, esse aspecto “cria também laços internos, encadeando referências, citações, repetições dentro de sua própria obra, quer o faça conscientemente ou não” (2006, p. 120).

Oliver pontua que numa consulta rápida ao volume das *Poesias completas* do escritor, vislumbra-se prontamente a questão do diálogo com inúmeros e renomados autores da literatura mundial, contendo referências explícitas, traduções e trechos epigrafados de poetas como Lamartine, Dante, Victor Hugo, Musset, Shakespeare, Byron, o próprio Mickiewicz, entre outros. O ensaísta frisa que “quanto à questão da referência, Machado busca estabelecer

---

<sup>49</sup>**Joaquim Maria Machado de Assis** (Rio de Janeiro, 21 de junho de 1839 – Rio de Janeiro, 29 de setembro de 1908), considerado por grande parte da crítica especializada em literatura como o maior escritor brasileiro, nasceu no morro do Livramento (RJ), filho de pais negros, escravizados e alforriados. Além de romancista e exímio contista, foi cronista, tradutor, poeta e também escreveu peças de teatro e ensaios críticos. Escritor aclamado detém uma extensa fortuna crítica, de cuja bibliografia que lhe compete figuram vários escritos, tais como biografias, artigos, dissertações, teses, notas jornalísticas, etc. Nas palavras de Lúcia Miguel Pereira, em estudo crítico e biográfico, Machado de Assis para além de um puro intelectual “foi alguém que viveu, que sofreu, que vibrou, e cuja obra está impregnada da sua humanidade dolorida e rica. Não foi apenas um esteta – mas um homem. E o maior valor de sua obra reside no fato de ter sido uma experiência, um modo de interrogar a vida” (PEREIRA, 1988, p. 27).

consonâncias, sobretudo com os grandes parâmetros da literatura ocidental” (OLIVER, 2006, p. 125).

Oliver assevera que a crítica brasileira, por muito tempo, ao longo de sua experiência com a obra de Machado, plasticamente viciada com as ideias de “originalidade” e do “gênio romântico”, moldadas pelo romantismo, “procurou rejeitar, esconder, desconhecer ou boicotar estudos que buscavam apontar essas fontes e influências” (OLIVER, 2006, p. 125), articulando a falsa noção de que tais apontamentos depreciariam a obra do autor, sua inteligência, seu talento, sua autenticidade.

Visão crítica que os estudos comparados literários contemporâneos além de contraporem, por outro lado, enxergam e propõem o movimento espiralado da intertextualidade impregnada como elemento substancial de um escritor forte. Elemento que bem conduzido abre para um outro tipo de originalidade, cujo talento do escritor se mede na sua capacidade de entranhar sua obra com pedaços das obras de grandes escritores da tradição literária, num amplo palimpsesto de vertigem em rotação.

Machado enxergou esse movimento em espiral antes mesmo do surgimento e da teorização sobre o conceito de intertextualidade. E como resultado do acúmulo de inúmeros poetas da literatura mundial em sua poesia, uma pequena porção dessa convergência impregnou-se com a poesia romântica polonesa, pois Machado também se alimentou esteticamente do trabalho poético de Mickiewicz e poeticamente do drama histórico da Polônia. E, além disso, também urdiu o trabalho de tradução, outro aspecto de sua verve de escritor, que resultou também por essa via num contato sutil com a literatura romântica polonesa.

Doravante, acompanhemos o poeta Machado citando em epígrafe o bardo Adam Mickiewicz, no poema *Versos a Corina* e, em seguida, entoando a Polônia em poema intitulado com o próprio nome dessa nação em que ao mesmo tempo dialoga com uma das linhas estéticas da poética temática do bardo polonês.

### 3.2.1 Tomo III do poema *Versos a Corina*

*Chrysalidas* é o primeiro livro de poemas impresso pelo autor numa oficina tipográfica como publicação propriamente legítima enquanto oficialmente escritor profissional. O tomo III do longo poema intitulado *Versos a Corina*, contido no livro se inicia com uma epígrafe do poeta Adam Mickiewicz.

Ao lado do nome do poeta polonês, Machado dispõe como mídia original da epígrafe, o livro *Sonetos da Crimeia*. Todavia, os estudos de Fabiana Gonçalves (2015) ao tratar das fontes primárias machadianas, na edição livresca proveniente de sua tese de doutoramento, *De poeta a editor de poesia...*, lançam dúvidas a respeito desse dado documental. Gonçalves pontua que a insuficiência nos estudos sobre as fontes machadianas no tocante à poesia oblitera afirmar “o real conhecimento das passagens de Mickiewicz, tampouco confirmar a efetiva leitura, ainda que a partir de traduções francesas, de livros do poeta polonês” (2015, p. 68).

Gonçalves é cautelosa em suas ponderações. Cuidadosamente diz ela que

se, por um lado, o inventário por hora conhecido da biblioteca machadiana não permite determinações com respeito às reais leituras do poeta, por outro, dúvidas com relação à autenticidade bibliográfica dos versos resgatados para a epígrafe de ‘Versos a Corina – III’ exigem cautela diante das demais conjecturas (GONÇALVES, 2015, p. 68)

Mesmo que não explore mais detidamente a relação entre o poeta brasileiro e o poeta polonês, a estudiosa cita o trabalho desenvolvido por Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso, ainda não completado à época, e, portanto, até aquele momento inédito, mas que já encontra-se disponível hoje, tanto como tese quanto como livro, no mercado editorial. Miasso (2016) investiga as epígrafes e os diálogos nas poesias de Machado de Assis, numa ampla abordagem de rastreamento epigráfico, apontando as fontes primárias das citações circunscritas pelo escritor carioca, bem como analisando a matéria poética vigorante em cada poema. Assim, como supradito, nos deparamos com uma leitura crítica que ela nos fornece tanto do terceiro tomo do poema *Versos a Corina*, quanto do poema *Polônia*.

Miasso pontua a frequência da referência ao poeta polonês, aparecendo claramente em três ocasiões no primeiro livro de poemas publicado por Machado, uma vez que “Mickiewicz não é um nome comum nos estudos latinos da literatura, sendo, inclusive, pouca a fortuna crítica em língua portuguesa que se dedique a esse poeta polonês” (MIASSO, 2016, p. 160).

O terceiro (III) tomo do poema *Versos a Corina* (anexo p. 320) foi primeiramente publicado à parte dos outros tomos, os quais também receberam o mesmo procedimento. A publicação desse tomo deu-se no periódico *Correio Mercantil*, na data de 2 de abril de 1864 (GONÇALVES, 2015, p. 56). Com destino não diferente, a sua versão final nas *Poesias completas* sofre também mutilações, com exclusão de 27 versos do tomo III; inclusive com a eliminação da própria epígrafe que não figura na publicação das *Obras completas*. Não obstante, trabalhamos com a versão preparada para o livro de estreia, em que o procedimento epigráfico se faz efervescente no poeta.

Esse procedimento de colagem, uma das inúmeras técnicas intertextuais, como Tiphaine Samoyault explica, a *epígrafe*, assume sua posição *acima do texto* porque “destacada no texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu” (SAMOYAULT, 2008, p. 64). Nesse certame, Machado segue à risca a regra, apondo autor e texto-fonte como o habitual. Todavia, equivoca-se a respeito do livro fonte. Segue o trecho epigrafado por Machado: “*Se tu podesses viver um dia na minh'alma... feliz creatura, tu saberias o que é soffrer.* MICKIEWICZ .— Sonetos da Criméa”.

Ao investigar a origem da epígrafe, isto é, sua fonte primária, Miasso (2016) pondera cautelosamente sobre a fonte indicada por Machado, pois consultando os *Sonetos da Crimeia*, não encontrou versos similares na versão francesa e nem em polonês. Todavia, diferentemente de Fabiana Gonçalves que não se alarga nesse certame, ela avança nas pesquisas, e numa consulta ao volume de *Oeuvres Poétiques Complètes*, uma tradução francesa que Christien Ostrowski editou sobre o poeta polonês, e que Machado provavelmente guardava um exemplar em sua biblioteca literária pessoal, pode-se encontrar versos semelhantes no poema “A D. D.”, inclusa na parte intitulada “Elégies”.

Consultamos uma versão eletrônica fac-similada da tradução realizada por Ostrowski, datada de 1859. Seguem-se os versos iniciais da tradução francesa para observação do elemento comparativo: “Oh! *se tu permanecesses apenas um dia na minha alma!* ... um dia inteiro? não ... não te desejo tal tormento; mas uma hora, apenas uma! ... *Criatura feliz, oh! tu saberias o que é o sofrimento!*”<sup>50</sup> (OSTROWSKI, 1859, p. 98, tradução minha; grifos meus).

Nos dois trechos grifados quando colocados lado ao lado com a supressão dos elementos semânticos que compõem o meio do excerto a partir da substituição pelo sinal de reticências desse conjunto de vocábulos suprimidos, como provavelmente assim fora cirurgicamente operado pelo poeta brasileiro, constatamos equivalência bastante arrojada entre a tradução francesa e o material poético incluso como epígrafe por Machado. Nessa medida, as ponderações de Miasso detêm forte evidência, e como a autora infere, Machado devidamente se enganara sobre a fonte primária de tais versos.

Miasso não avança na pesquisa sobre a fonte primária, se detendo na fonte intermediária, já suficiente para constatar o erro do escritor carioca. Não obstante, não lança

---

<sup>50</sup> Trecho original: “Oh! si tu demeurais un seul jour dans mon âme!... tout un jour? non... je ne te souhaite pas un pareil tourment; mais une heure, une seule!... Heureuse créature, oh! tu saurais alors se que c'est que souffrir!”

lume mais preciso aos estudos críticos que se detêm na poesia do autor no que diz respeito à fonte original do trecho epigrafado.

Na investigação que depreendemos, perseguindo os rastros/resíduos possíveis sob a técnica do paradigma indiciário e lançando mão do recurso virtual da rede eletrônica, pudemos chegar ao texto primário, gênese da tradução francesa de Ostrowski, numa edição datada de 1928. O poema epigrafado por Machado faz parte do livro de Adam Mickiewicz, intitulado *Sonety Odeskie*, que em tradução livre obtemos *Sonetos de Odessa*. O título original do poema na versão que consultamos trata-se de “Do D. D.”, aparecendo subintitulado de “elegia”, indicando previamente que corresponde a uma textualidade lírica de tom terno e triste.

Ilustramos a seguir os versos que correspondem ao trecho que Machado deve ter lido na tradução francesa e suprimido posteriormente o miolo para chegar ao essencial do elemento epigrafado que lhe interessava dispor como citação acima de sua composição:

*Se tu estivestes na minha alma por um dia...*  
 Por um dia inteiro? Não te desejo tanto tormento!  
 Se fosse por uma hora só?  
*Feliz criatura, saberias o que é o sofrimento!*<sup>51</sup>  
 (MICKIEWICZ, 1928, p. 3, tradução minha, grifos meus).

Nesta tradução, se desconsideramos o miolo e focamos nos trechos grifados, ao compararmos com a epígrafe reservada por Machado, é perceptível a similitude. Tanto num verso como no outro não há perda de sentido. A escolha do vocabulário entre uma e a outra tradução, com a diferença de alguns signos no arranjo sintático do período frasal, não acarreta supressão de sentido e nem estatui outro sentido senão o que o dístico comporta.

Ambos os léxicos se confluem e exploram o peso maciço do sofrimento vívido na alma do poeta que pondera ao leitor que conheceria a natureza profunda desse sentimento se, e somente se, se investisse dessa sumária condição no decorrer de um dia. Portanto, a essencialidade temática permanece na tradução de Machado, ainda que derivada da tradução francesa. A força poética da palavra literária fabricada pelo bardo polonês, provinda longinquamente de um território distante da Europa Central, possível à época por intermédio do polissistema literário francês, atravessou o Atlântico e aportou, na medida de uma citação acima do texto, no trabalho poético do poeta brasileiro.

---

<sup>51</sup> Trecho original: “Gdybyś ty na dzień jeden była w mojej duszy.../Na dzień cały? Nie — takiej nie życzę katuszy./Gdyby godzinę tylko... szczęśliwe stworzenie,/Poznałabyś natenczas, co to jest cierpienie!”

No livro, *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon discute a prática da citação, exercício com que escritor em seu ofício lida e que, particularmente, o escritor literário, em sua dimensão estética, torna parte integradora de sua poética. Ao apropriar-se de excertos extraídos de textos anteriores, isto é, de textos-fontes, o escritor privilegia o fragmento recolhido no texto de origem como razão de uma ponte de relação com a matéria poética que produzirá, ou melhor, com a série de sentidos que fará chegar ao leitor a ligação entre ambos (texto A e texto B) na sua escrita: “o fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva” (COMPAGNON, 1996, p. 13).

Amputando-o do texto inicial e enxertando o trecho que reservou em sua composição, se desborda, num primeiro olhar, um corpo estranho no texto de chegada. Essa reserva que o escritor se apropria para enxertar o seu poema, a citação, diz Compagnon, comporta o risco da rejeição, contudo quando a operação é bem sucedida possui a imensidão de uma cirurgia estética cujo trabalho da exatidão funcionou (1996, p. 37).

Ao discernir sobre o exercício da citação, o teórico nos ilumina com as seguintes palavras:

A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística (COMPAGNON, 1996, p. 41).

A citação é tecelagem urdida com fios reaproveitáveis. Gesto de repetição, de movimento circular que se abastece da fonte para recriar. Seu fundamento comporta a sublime potência de um trabalho em processo com o texto se construindo. O poeta Machado vale-se dessa urdidura. Trata-se, *in fine*, de um procedimento intertextual. Nesse procedimento “o texto apropria-se das qualidades do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhes transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica” (SAMOYAUULT, 2008, p. 64).

Efeito de filiação e figura genealógica. Que posição generosa ocupa Mickiewicz enquanto antecedência a que Machado se debruçou sobre seus escritos, e devorou um pequeno deslumbre da vastidão de sua poética, mesmo que sob a intermediação do polissistema literário francês. Por transmissão genealógica da tessitura literária, Machado descende também desse grande poeta, maior bardo romântico das letras polonesas.



Na leitura que Miasso depreende da epígrafe, diz ela que a citação funciona especialmente como acentuação do sofrimento do eu poético. De fato, a epígrafe circunda e, de maneira potente, o tema do sofrimento. O poeta epigrafado desafia o leitor, a quem chama de “feliz criatura”, a experimentar a dor que sente no bojo da alma. A conjunção condicional “se” com que o verso se inicia e que assinala nessa partícula linguística toda a potência semântica que os dois versos comportam, sugere, na verdade, uma incerteza do poeta. Incerteza acentuada na manipulação dos termos linguísticos, o adjetivo “feliz” e o verbo “sofrer” no infinitivo, os quais conforme posicionados no trecho articulam uma antítese.

A força retórica dessa figura de linguagem nesse reduzido trecho comporta não somente a síntese, mas também a súpula da grandeza do bardo, pois Mickiewicz em tão poucas linhas atinge-nos profusamente com o pendor psicológico que aira do sofrimento.

É esta circunstância temática que atravessa os versos do tomo III, constituindo o sofrimento uma vetorização discursiva trabalhada no decorrer das estrofes. O tomo é composto por sete quadras decassilábicas contendo rimas intercaladas, e uma estrofe maior com 23 versos em métrica alexandrina e rimas emparelhadas. Para ser mais preciso, essa estrofe maior comporta 21 versos alexandrinos e dois versos intermediários que somadas as sílabas poéticas completam um alexandrino (MIASSO, 2016, p. 160).

A rigorosa estrutura clássica denota em Machado certa ligação com a tradição métrica herdada do arcadismo. E se o despojamento formal ainda não fora superado, resguardando as convenções tratadistas consolidadas nos velhos manuais de poética, noutra medida, o tema do sofrimento trabalhado ao largo das estrofes assinala o pendor da estética romântica que aprofundou a poética do sentimento.

Nas três estrofes iniciais há uma gradação de probabilidades funestas, construída linguisticamente sob o discurso modal do futuro do subjuntivo que aplaca o eu sentimental do poeta, série principiada com o verso “Quando voarem minhas esperanças...”. Tormentos como o soçobrar de pálidas recordações, o abandono de sua mãe Quimera, a aurora de um triste dia: aflições mortificadoras que impedem o poeta de ver e ouvir Corina, sua musa da beleza e da harmonia, são luminas da série aplacadora que desboroa o sofrimento sentido. A enumeração culmina na quarta estrofe “Quando assim seja”, na qual o poeta, desesperançado, abandonado e entristecido, jura aos olhos da amada Corina devotar sua alma à obscura solidão.

A alusão no primeiro verso da segunda estrofe à Quimera – monstruosa figura mitológica composta de várias partes de animais diferentes – se associa a uma combinação incongruente de sentimentos diversos que povoam a alma do poeta que “Sem procurar melhor

felicidade,/E sem ambicionar prazer mais puro.”, se prende a uma jura de amor terrivelmente avassaladora: o abandono de si aos tormentos da solidão.

O poeta vivencia o luminar da solidão semelhante a um viajante que retorna ao seu ninho e nesse lugar ameno, envolto em si mesmo, se refugia das memórias de sua jornada.

Recluso em sua fantasia, o poeta, na sétima estrofe, se dirige à sua amada musa, a quem brada ser ela a glória maior de sua alma. Angustiado, inquire: “Se o meu amor profundo não te alcança,/De que me servirá outra esperança?/ Que glória tirarei de alheia palma?”. Para o poeta, como Miasso pontua, “Corina é a única esperança e a única glória que interessam” (2016, p. 163).

Tanto que na penúltima e mais longa estrofe, a glória constitui o vetor discursivo central que articula o desenho da soma de seus versos: “A glória, a melhor glória,/É esta que nosorna a poesia da história;”. A glória, nessa estrofe, é desenhada na medida de um artifício formal. Sua forma se liga ao renome e à reputação dos grandes poetas, uma vez que incorporando essa referência alusiva a moldura diegética homenageia oito casais da poesia clássica: Tasso e Leonor, Horácio e Lídia, Dante e Beatriz, Camões e Catarina, Ovídio e Corina, Propércio e Lésbia, Tibulo e Délia.

Como Samoyault explica o procedimento intertextual, a referência se remete a um texto literário “por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (SAMOYAULT, 2008, p. 50). A ornamentação da estrofe se faz, portanto, com referência a oito pérolas preciosas da história poética, desfiando o relacionamento entre a musa e o poeta, e procedendo assim num concentrado relato histórico-literário dessa dupla relação. Pode se dizer que nessa compleição celebradora de suas notabilidades, o halo da estrofe conforma o simulacro alusivo a famosos poetas da tradição literária com suas respectivas e não menos afamadas musas.

Dentre o rol de musas, isto é, de mulheres inspiradoras que personificam a relação do artífice com a palavra poética, o poeta Machado elege uma, a quem escolhe “o pseudônimo de “Corina” para designá-la, resgatando o nome da musa erótica de Ovídio, da obra *Amores*” (AMPARO, 2013, p. 95). A musa de Ovídio, também a musa de Machado: rastros do palimpsesto na justaposição intertextual presentes na repetição através da reapropriação do nome da mulher amada, verdadeira dívida com a memória literária conformada no espelhamento da duplicação da musa:

O passado é, sem dúvida, fonte que não transborda em sentimentos, mas em evocações. A musa ostenta, portanto, ares épicos, no que se tange à evocação do passado para eternizar os antigos feitos, embora a ‘batalha’ do poeta seja pela conquista do amor (AMPARO, 2008, p. 72).

E se o poeta Machado retoma a grandeza clássica em sua majestosa e suntuosa imponência eternizada em cada casal citado e, particularmente, exalta a musa de Ovídio, tomando-a como sua própria musa, o faz como exultação da glória celeste e amorosa, a glória da própria poesia: “Esta a glória que fica, eleva, honra e consola;”. É justamente esse verso que perdura inscrito no busto do escritor em frente à Academia Brasileira de Letras, um verso de sua carreira de poeta, um verso que deslumbra a sua majestosa glória de conceituado escritor.

Assim, o poeta anseia consolar-se em Corina, pois se faltar esta esmola, esta doce ilusão, nenhuma outra glorificação jamais alimentará o seu âmag, restando-lhe a desairosa solidão e nela “Vegetar como o arbusto, e murchar, como a flor,/Como um corpo sem alma ou alma sem amor.”.

A penúltima estrofe, ao contrapor a glória que o poeta anseia – “Outra não há melhor” – com os tormentos da solidão – “Viver na solidão a vida de outros seres” –, se dimensiona como o cerne do poema, funcionando como um contrapeso ao sofrimento. A glória, que a estrofe exalta, afirma-se no amor que a musa, a mulher amada simboliza.

Já a última estrofe retoma inversamente a primeira, manifestando uma circularidade no poema. Se nos versos iniciais o poeta bordeja a perda das esperanças e o oblívio das doces ilusões, nos versos finais entoia uma prece pedindo justamente o contrário, pedindo que não seja soterrado no sofrido amargor do esquecimento: “Ah! faze que estas illusões tão vivas/Nunca se tornem pallidas lembranças;/E nem voem as minhas esperanças/Como um bando de pombas fugitivas!”.

O poeta reconhece que a glória dos amores é ilusão tão vivaz que a sua perda lhe trará os tormentos da alma: aquele terrível sofrimento com que epigrafa o poema. Os amores que alude, e entre eles, especialmente o seu amor por Corina, formalizam o amor do poeta pela poesia, pela arte da palavra, pelo artifício poético. É essa ilusão viva e contumaz que almeja experimentar sua apoteose, combatendo as tormentas do sofrimento. Como a epígrafe substancia: o poeta Machado sofre vorazmente por seu amor à poesia, por seu amor à sua criação. E como todo criador, anseia ludibriar o esquecimento e ser lembrando por sua criatura, por seu leitor.

Assim como Mickiewicz – monumento inesquecível do romantismo polonês – a quem deve a epígrafe do Tomo III, Machado de Assis também perdura célebre e imponente na memória literária brasileira.

### 3.2.2 Polônia

O poema, *Polônia* (anexo p. 323), de Machado de Assis, data sua publicação de 1864, mesmo ano em que apareceu a série de poemas analisados no capítulo anterior. Ainda que apareça impresso na edição de *Chrysalidas*, o poema traz como data de composição o ano de 1862. Pode tratar-se de um erro de datação, já que, segundo Flores, o poema foi “publicado pela primeira vez com o título “O Acordar da Polônia” n’*O Futuro* em março de 1863” (2019, p. 191).

Fabiana Gonçalves (2015) apura que Machado procedeu nalgumas reformulações do poema até a maturação de sua versão final nas *Poesias Completas* do autor. O próprio nome do poema foi reformulado e ajustado. Primeiramente intitulado “O Acordar da Polônia”, em sua versão final e mais conhecida, ficou designado por “Polônia”. Como a autora nos informa, o poeta também fez modificações na semântica e na estrutura formal dalguns versos, suprimiu os versos da oitava estrofe e cometeu modificações substanciais na última estrofe, em relação ao primeiro material publicado no periódico literário *O futuro* (GONÇALVES, 2015, p. 55). Também sofreu a exclusão da data de composição do poema, que não aparece na versão preparada para as *Poesias completas*; supressão que, Gonçalves presume, se atrela a um erro de tipografia.

Audrey Miasso (2016) analisou o poema no seu trabalho dissertativo. Destacamos alguns pontos de sua análise para justapormos ao nosso interesse: sublinhar a intertextualidade corrente no corpo dessa textualidade a fim de verificarmos a força do trabalho da citação.

Miasso inicia ponderando sobre o tom lamentoso que circula nos versos do poema, decorrente dos anos infaustos que atingiu a nação polonesa, provocados pela tripartição de seu território entre os impérios russo, prussiano e austríaco. Lamento em respeito a uma época em que a Polônia vivia substancialmente sua liberdade, expandindo suas fronteiras na chamada “Idade de Ouro” que atinge seu apogeu com conseqüente decadência devido à invasão sueca e a revolta cossaca em meados do século XVII. Vem então um período de batalhas e devastação culminando nas partilhas: “os versos de ‘Polônia’ aludem a esse período da história da nação, seus breves anos de liberdade e o insucesso das primeiras partilhas” (MIASSO, 2016, p. 131).

Pelo breve prelúdio, observamos estreita ligação da temática do poema de Machado com os artefatos poéticos que analisamos no capítulo anterior. Como lá, aqui a discursividade histórica compreende um dos vetores que faz circular o elemento temático no corpo do poema. Porém, abre-se uma dúvida intermitente à distinção no aspecto histórico-temporal.

Se considerarmos que Machado compôs o poema em 1862, conforme o datou na edição de *Chrysalidas*, nesse caso, diferentemente dos poemas analisados no capítulo anterior, em cujo vetor histórico poder-se-ia englobar o Levante de 1863, já que as composições surgiram posteriormente a esse evento, no poema de Machado a inclusão dessa temporalidade não caberia. Por essa suposição, poder-se-ia conjecturar que o poema de Machado não plastifica como temática no corpo do poema esse evento em si que encerrou o romantismo polonês. Ainda inexistia o evento, ainda não havia esse referente de historicidade. Seu vetor discursivo se lança aos eventos históricos anteriores, fundamentais nos primórdios da dissolução do Estado polonês.

Todavia, se tomarmos como data de composição a sua publicação em março de 1863 no periódico *O futuro*, em que apareceu com o título *O Acordar da Polônia*, caberia o Levante incursionado no início desse ano na Polônia. E essa segunda hipótese é bastante sustentável, já que a primeira intitulação, antes de sua mutilação para a versão final, traz no paratexto um verbo flexionado como substantivo – O Acordar – que inteira em si a ideia de insurreição, levante, revolta, uma vez que o acordar sugere o levantar.

Na argumentação de Flores, o poema “foi muito provavelmente inspirado pela Revolta de Janeiro, insurreição polonesa contra a Rússia czarista, iniciada em 22 de janeiro daquele ano. Logo, não teria como ser anterior ao evento” (2019, p. 191). Por esse foro, Machado não somente aborda o drama histórico vivenciado pela Polônia desde as partições, mas também o entrelaça à recente insurreição.

Nesse sentido, os apontamentos de Miasso contêm razoável pertinência. A tematização histórica que devidamente abrange o corpo do poema retoma brevemente, na estrofe inicial, o auge da nação polonesa para, no transcurso das estrofes vindouras, exaurir exaustivamente a decadência com sua carga onerosa de devastação da liberdade, abarcando também o Levante de Janeiro com o seu conseqüente fracasso.

Se “Eras livre, - tão livre como as águas” e se “Eras feliz demais, demais formosa;”, como reporta a voz do poeta nos versos iniciais da segunda e terceira estrofes, todavia, como alude em versos subseqüentes: “A sanhuda cobiça dos tyranos/Veio enluctar teus venturosos dias...”. Transparecem já nesses poucos versos da moldura temática duas vetorizações discursivas: *o desaparecimento do Estado polonês e sua situação de cativo*.

Não obstante, vale uma ponderação. Miasso, ao aludir aos versos “A sanhuda cobiça dos tyranos/Veio enluctar teus venturosos dias...”, já citados no parágrafo acima, afirma que em tais “versos dessa estrofe a invasão sueca e cossaca é definitivamente demarcada” (MIASSO, 2016, p. 133). Parece-nos um erro de cálculo histórico essa afirmativa tão pontual.

Lendo o poema, em sua inteireza, não é possível demarcar referencialmente quais eventos históricos o poeta Machado exatamente acessou e reconfigurou no seu trabalho estético de composição poética.

Não existem indícios precisos, nem mesmo no arcabouço do léxico utilizado, que possam atribuir relação mesmo indireta ainda que alusivamente aos eventos demarcados por Miasso. É mais provável que ao ficcionalizar “a cobiça dos tyranos”, dos “duros opressores”, “dos famintos corvos”, estivesse o poeta se referindo diretamente aos eventos das partilhas. Até porque um elemento semântico sugestivo, sob o halo de um antropônimo na condição de sobrenome aparece em verso da sexta estrofe “Então surgiu Kosciuszko;”. O que temos, nessa relação, é o vetor temático da *recorrência referencial a monumentos heroicos da história polonesa*. O designativo em questão trata-se do célebre herói nacional Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko, ou simplesmente Tadeusz Kościusko, que na posição de general liderou a revolta contra o Império Russo em 1794. Também combateu anteriormente na Guerra da Independência dos Estados Unidos como coronel do Exército Continental. E ainda lutou, tempos depois, sob as ordens de Napoleão na tentativa frustrada de independência da Polônia (ZAMOYSKI, 2010, p. 201-203).

Essa referência antroponímica parece bastar para ponderar que a discursividade histórica que atinge e conduz o corpo temático do poema forceja uma relação *pari passu* com os eventos de partilha, ligando entre si os dois vetores discursivos acima aludidos: *o desaparecimento do Estado polonês e sua situação de cativo*.

Ambos os vetores discursivos alimentam a substancialidade que tinge as terceira, quarta e quinta estrofes. Substancialidade histórica que se opõem à segunda estrofe alimentada pela reminiscência do tempo glorioso em que a Polônia celebrava sua liberdade e a “A corôa dos tempos/ Cingia-te a cabeça veneranda;”.

Com a coroa deposta e a hegemonia suplantada, o Estado polonês começa a viver a história de seu desaparecimento: “Se o caçador a fere,/Cahe a convulsa de dôr em mortaes ancias,/E vê no extremo arranco/Abater-se sobre ella/Escura nuvem de famintos corvos.”. Nação que sua terra antes livre, os tiranos, como entoa o poeta, em próprio proveito e cobiça, retalham o corpo dessa terra que “Foi repartida, e os filhos teus – escravos –/Viram descer um véu de luto à pátria/E apagar-se na historia a gloria tua.”.

O poeta fala do apagamento da glória polonesa na história. E para sublinhar essa mácula traz destacada entre travessões uma palavra que muito representa o contexto histórico brasileiro no qual o autor estava inserido e que, não podia ser de outra maneira, a sensibilidade do escritor Machado não escusa de pontuar: “escravos”. Assemelhados a

escravos, os filhos poloneses assistem ao apagamento, absortos com a condição servil que os espera, vendo o véu de luto descerrar sobre sua pátria.

A ideia de apagamento histórico é clivagem substancial para as discussões historiográficas, antropológicas, sociológicas e culturais no decurso do contexto contemporâneo. E nessa seara, o apagamento da história do negro escravizado, além de receber incisiva guinada nos estudos históricos recentes, estabelece outro movimento no qual o discurso do interdito, do apagamento, revela a gama de intenções que a história oficial deixou passar a olhos vistos. O poeta Machado depõe esse outro olhar, esse olhar sensível sobre a história polonesa, denunciando o “apagamento histórico”, ainda que o termo fosse teoricamente surgir somente um século depois. Se aqui ponderamos esse anacronismo deliberado, é para demarcar o tato do poeta, seu elã visionário, sua clarividência, dispersa nas fímbrias mais sutis da materialidade poética.

Por sua vez, o apagamento conduz ao cativo, isto é, ao tempo de martírio: “A gloria, não! – É a gloria o cativo,”. Ainda que na condição de cativa, o poeta enuncia que a Polônia não perde a aliança com Deus. Aliança que sob a vetorização duma discursividade religiosa recobre a totalidade do poema na medida de um palimpsesto teológico que figura a aliança entre Deus e os homens.

Expressões tais como “A santa liberdade,” “véu de luto”, “É a gloria o cativo,” “união universal”, “calix da amargura”, “mão do Senhor”, “Martyr”, “A fé no coração”, “grande livramento”, “A mesma fé, o mesmo amor ardente”, “casa do Senhor”, “ressurreição”, que integram o corpo-moldura do poema adensam a forte razão religiosa em sua configuração.

Operando a imagem religiosa, o poeta entoa os sofrimentos do cativo em que a Polônia se prostra “Resignada à dôr e ao infortúnio,”. Não obstante, o poeta não se furta de exclamar a inconsolável duração do sofrimento, “Pobre nação! – é longo o teu martírio;”, contudo, celebra a crença na superação que o povo polonês transporta no peito, pois “Tremulos de ansiedade e de esperança,” veem surgir Kosciusko que “Pela mão do Senhor vinha tocado;”. Suspenso na posição de mártir, o célebre herói da pátria, ao ser evocado pelo poeta, representa para a memória polonesa a temática de *sua luta por sua liberdade político-nacional*.

Nesse trecho do poema, o poeta, como artífice da palavra, trabalhando os recursos estilísticos que são próprios desse gênero literário, estiliza a história, ou melhor, narra a história polonesa de luta por sua liberdade político-nacional, virtualizando no corpo-moldura do poema a narrativa histórica:

A fé no coração, a espada em punho,  
 E na ponta da espada a torve morte,  
 Chamou aos campos a nação caída.  
 De novo entre o direito e a força bruta  
 Empenhou-se o duello atroz e infausto  
 Que a triste humanidade  
 Inda verá por séculos futuros.  
 Foi longa a luta; os filhos dessa terra  
 Ah! não pouparam nem valor nem sangue!  
 A mãe via partir sem prantos os filhos,  
 A irmã o irmão, a esposa o esposo,  
 E todas abençoavam  
 A heroica legião que ia à conquista  
 Do grande livramento.

Contudo, a legião de heróis sofre mais uma vez a opressão ignominiosa da derrota “E de novo, ó captiva, o véu de luto/Correu sobre teu rosto!”. Embora seja longo o martírio, diz o poeta que “A tua dôr pede vingança e termo;”, afinal “Muito hás vertido em lágrimas e sangue;”.

Machado, nesse trecho, provavelmente se refere ao período de resistência que transcorreu logo depois do frustrado levante de Kościuszko, decorrente da última partição em 1795 entre as três potências imperialistas – Rússia, Áustria e Prússia – quando o Estado polonês foi completamente eliminado do mapa europeu (ZAMOYSKI, 2010, p. 204), a partir de uma política burocrática levada a termo pelos impérios invasores consolidando uma estratégia de apagamento institucional.

O período levou aos inúmeros levantes dos poloneses em prol de sua liberdade, entre os quais o Levante de Novembro de 1830 que perdurou até 1831, cujas consequências resultou na brutal repressão por parte das potências invasoras, suspendendo a constituição, desfazendo o exército polonês, impetrando duras deportações, bem como uma aferrada onda emigratória.

É nessa circunstância que entra, em nosso percurso de análise, a última e mais sortida clivagem temática: *o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada*. A vingança a que o poeta alude se desvela sob o halo da figuração religiosa operada na imagem da *ressurreição*. O último verso do poema que vai estrofe a estrofe construindo essa camada, desanuvia o mistério que cimenta o arranjo do artefato poético: “Tua ressurreição, finada heroica!”

Não obstante, ao leitor atento, o mistério já se dispusera prenunciado desde a estrofe inicial em que jaz anunciada a ressurreição: “Como aurora de um dia desejado, [...] Alfim ressurgue no dourado Oriente”. O último verso tingue o poema de uma circularidade, própria da



ideia semântica de *ressurreição*, isto é, o surgir de novo advindo de uma origem primeira, de uma origem outrora. Assim, no poema, entre o primeiro e o derradeiro versos não reside um fim, mas um recomeço, um ressurgir. O poema retorna para dentro de si, fazendo de sua forma movimento circular.

E é na circularidade das imagens bíblicas que o poeta insere a discursividade histórica entranhando num mesmo corpo-moldura o cativo e o martírio histórico com o cativo e o martírio bíblico.

Antes do poema propriamente há uma epígrafe que o precede “E ao terceiro dia a alma deve voltar ao corpo, e a nação ressuscitará”. Epígrafe do bardo polonês Adam Mickiewicz. Minha hipótese é a de que a vetorização temática do poema de Machado e sua própria circularidade em torno da figura da *ressurreição* dialogam com a estética com que Mickiewicz elaborava sua produção literária, carregada de messianismo, fornecendo a ação de sua palavra peregrina em prol do povo polonês.

O excerto se conservou na versão integrada às *Poesias completas* que Machado editou em 1901, diferentemente da epígrafe do tomo III dos *Versos a Corina*, como já nos referimos, e da tradução *Alpujarra*, em que ambas foram suprimidas. Esse excerto provém de uma obra de Mickiewicz, intitulada *Livro da Nação Polaca*, que é o nome com o qual Machado indica a obra no corpo do trecho epigrafado. Não obstante, ao fazer um cotejamento com a versão que aparece no terceiro volume de sua *Obra Completa* essa indicação vem suprimida, conservando somente o sobrenome do poeta polonês abaixo da epígrafe.

Audrei Miasso (2016), na sua investigação, infere que Machado retirou a epígrafe da tradução francesa que o polaco Christien Ostrowski realizou da obra, *Livros da nação e da peregrinação polonesa* de Mickiewicz, pois o poema *Alpujarra* traduzido pelo escritor brasileiro traz uma nota do próprio Machado, na qual declara que serviu-se dessa tradução.

O conteúdo da epígrafe dota-se de suntuoso e exponencial elã religioso. Como salientamos em nossos apontamentos sobre a poética de Mickiewicz, o estado de coisas de uma religiosidade impregnada solidamente no espírito do homem polonês foi severamente empenhado na palavra literária do poeta peregrino.

Como Kris Salata pondera a respeito do período romântico na Polônia,

O Romantismo polonês também sustentou uma crença messiânica no papel da Polônia nos assuntos do mundo. Um mártir escolhido por Deus, um Cristo para todas as nações, a perda da soberania da Polónia serviu como o sacrifício necessário à salvação do mundo (SALATA, 2013, p. 45).

É exatamente essa ressonância que se espraia da epígrafe de Mickiewicz, a mesma ressonância empenhada por Machado em sua composição. Ressonância carregada da visão messiânica, visto que o messianismo foi uma corrente literária intensamente praticada no romantismo polonês, sendo Mickiewicz uma de suas vozes mais aguerrida. Como Mariano Kawka explica:

O messianismo é uma crença ou, antes, um conjunto de crenças relacionadas com o papel salvador de um mediador-messias que, sacrificando-se por todos, resgata a culpa de todos. Esse mediador pode ser um indivíduo ou um grupo, por exemplo uma nação ou uma classe social (2014, p. 26).

O bardo polonês discorreu ferreamente sobre essa crença no supracitado *Livros da Nação e da peregrinação polonesa* de 1832. Como Adam Zamoyski explica, na obra

Mickiewicz sugere que a Polônia foi crucificada pela causa da justiça. A crucificação ter-se-ia destinado a expiar os pecados políticos do mundo e levaria à ressurreição. Esta imagem messiânica era portadora de esperança. Cristo também gritara na cruz e tivera como resposta o silêncio, mas pela Sua morte tinha vencido à própria morte. Através do seu sacrifício, os Polacos venceriam a Perseguição (2010, p. 237).

Norman Davies, no relato histórico que empreende sobre a história cultural e literária da Polônia, traz uma parábola derramada em simbolismos e com uma mística encharcada de religião, escrita por Mickiewicz e que integra o *Livros da Nação e da Peregrinação Polonesa*.

Nesse texto escutamos o ressoar de uma intertextualidade estrondosamente alusiva com o poema de Machado de Assis, transvasada com o discurso do messianismo. Até porque, como Mariano Kawka brevemente resume esse conjunto de escritos, “a obra é estilizada segundo a Bíblia e os Evangelhos (a começar pelo título, porque ‘Livros’ é o correspondente do termo grego ‘bíblia’) e aborda as questões políticas parcialmente em forma de parábolas” (2014, p. 28).

Além da rotação intertextual, acreditamos que a epígrafe empregada por Machado no introito do poema foi extraída desse escrito de Mickiewicz, uma vez que há uma equivalência de termos entre o trecho epigrafado e um trecho do período final da parábola. Tais marcas de similitude podem ser observadas no próprio conteúdo lexical e semântico da parábola. E mesmo que Machado tenha utilizado a tradução francesa, o excerto extraído provém substancialmente desse texto do bardo polonês.

Segue o texto abaixo para acompanharmos suas ressonâncias:

No princípio, havia a crença em um Deus, e havia Liberdade no mundo. E não havia leis, somente a vontade de Deus, e não havia senhores e escravos, apenas patriarcas e suas crianças. Mas depois os povos se apartaram do Senhor seu Deus, e fizeram

eles mesmos imagens gravadas, e a elas se curvaram... Portanto Deus mandou sobre eles a maior punição que é a Escravidão...

Então os Reis, renunciando a Cristo, fizeram novos ídolos que eles colocaram a vista dos povos, e ordenaram que eles se curvassem... Assim, os reis fizeram um ídolo para os Franceses e os chamaram de HONRA; e este era o mesmo que foi nomeado... o Bezerro de Ouro. E para os Espanhóis, o rei deles fez um ídolo chamado PREPONDERÂNCIA... este era o mesmo que os Assírios adoravam como Baal... E para os Ingleses, seu rei fez um ídolo chamado PODER MARÍTIMO E COMERCIAL, que era o mesmo que Mammon... E para os Alemães, um ídolo foi feito, chamado RODSINN ou Prosperidade, que era o mesmo que Moloque... E as nações esqueceram que descendiam de um Pai...

Finalmente, uma Europa idólatra criou três governantes... uma Trindade Satânica, Frederico, cujo nome significava 'Amigo da Paz'... Catarina, que em grego significa 'pura'... e Maria Theresa, que portava o nome da imaculada Mãe do Salvador... Seus nomes eram assim três blasfêmias, suas vidas três crimes, suas memórias três maldições... E essa Trindade figurou um novo ídolo, que era desconhecido dos antigos, e eles chamaram-no INTERESSE...

Mas a nação Polonesa sozinha não se curvou... E finalmente a Polônia disse: 'Quem vier a mim será livre e igual, pois eu sou a LIBERDADE'. Mas quando os Reis ouviram, ficaram aflitos em seus corações e disseram... 'Venham, vamos subjugar esta nação'. E eles conspiraram juntos... E eles crucificaram a Nação Polonesa, e a depositaram em seu túmulo, e lamentaram 'Nós subjugamos e enterramos a Liberdade'. Mas eles lamentaram tolamente...

Pois a Nação Polonesa não morreu. Seu corpo permaneceu no túmulo, mas seu espírito desceu ao abismo que há na vida privada do povo que sofre escravidão em seu país... *Mas no terceiro dia a alma deve retornar ao corpo, e a Nação deve ressuscitar*, e libertar todos os povos da Europa da escravidão (MICKIEWICZ *apud* DAVIES, 1981, pp. 8-9, tradução de Lilian Monteiro de Castro, grifos meus)<sup>52</sup>.

A parábola é carregada de uma simbólica mística repleta de figurações e ornamentações transbordada com a visão messiânica. Narra em poucos parágrafos à gênese do mundo europeu, suas relações políticas, aduzindo caracteres bastante específicos que, à época,

---

<sup>52</sup> Texto original: "In the beginning, there was belief in one God, and there was Freedom in the world. And there were no laws, only the will of God, and there were no lords and slaves, only patriarchs and their children. But later the people turned aside from the Lord their God, and made themselves graven images, and bowed down... Thus God sent upon them the greatest punishment which is Slavery...

Then the Kings, renouncing Christ, made new idols which they set up in the sight of the people, and bade them bow down... So the kings made na idol for the French and called it HONOUR; and this was the same that was called... the Goldn Calf. And for the Spaniards, their king made an idol called POLITICAL POWER; and this was the same that the Assyrians worshipped as Baal... And for the English, their king made na idol called SEA POWER AND COMMERCE, which was the same as Mammon... And for the Germans, na idol was made called BROTSINN or Prosperity which was the same as Moloch... And the nations forgot they had sprung from one Father...

Finally, in idolatrous Europe there rose three rulers... a Satanic Trinity, Frederick, whose name signifieth 'Friend of Peace'... Catherine, which in Greek signifieth 'pure'... and Maria Theresa, who bore the name of the immaculate Mother of the Saviour... Their names were thus three blasphemies, their lives three crimes, their memory three curses... And this Trinity fashioned a new idol, which was unknown to the ancients, and they called it INTEREST...

But the Polish nation alone did not bow down... And finally Poland said: 'Whosoever will come to me shall be free and equal, for I am FREEDOM'. But the Kings when they heard were frightened in their hearts, and said... 'Come, let us slay this nation'. And they conspired together... And they crucified the Polish Nation, and laid it in its grave, and cried out 'We have slain and buried Freedom'. But they cried out foolishly...

For the Polish Nation did not die. Its body lieth in the grave; but its spirit has descended into the abyss, that is into the private lives of people who suffer slavery in their country... But on the third day the soul shall return again to the body, and the Nation shall arise, and free all the peoples of Europe from slavery. (Adam Mickiewicz, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, ed. S. Pigoń (Cracow, 1922) 53 ff.)

resumem o espírito de cada nação personificada, bem como o comportamento escravizador das três nações envolvidas na partilha do território polonês, cujo antropônimo de cada governante dessa trindade cinge o paradoxo de significar o oposto de suas intenções e práticas políticas. E narra a configuração política europeia sob uma dimensão intertextual profunda e inequívoca, como no trecho inicial carregado tanto de alusão como de referência, tal como “No princípio” (GÊNESIS 1-1, 2008, p. 33); (JOÃO 1-1, 2008, p. 1842), inconfundível ante a matriz bíblica.

A parábola figurativa de Mickiewicz destaca nas primeiras linhas a punição divina enviada aos idólatras, e imagina a nação polonesa como aquela que devolverá a liberdade àqueles que lhe seguirem, numa associação justaposta à imagem do Cristo libertador. De modo que, a vida e ações terrenas do filho de Deus, “o Redentor”, operam-se como o palimpsesto, isto é, o hipotexto de partida (texto A) que se antepõe a parábola do poeta polonês (texto B).

Como Gérard Genette pontua, “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 2010, p. 7). Tanto que na raspagem desse hipertexto do poeta (texto B), o que se expõe por transparência na moldura do hipotexto bíblico (texto A) que o precede é a configuração imagética da ressurreição. Assim como profetizado nas escrituras, a ressurreição virá ao terceiro dia<sup>53</sup>, porque a Polônia, tombada ao túmulo, não morreu, apenas aguarda soerguer-se de sua crucificação para vencer a escravidão na Europa.

Desse modo, no trecho “Mas no terceiro dia a alma deve retornar ao corpo e a nação deve ressuscitar”, temos um caso de *impli-citação*, que na terminologia de Samoyault, “designa a citação implícita, inteiramente fundida com o texto de acolhida” (SAMOYAULT, 2008, p. 61). Na parábola de Mickiewicz, essa fusão opera como mecanismo discursivo de associação por justaposição, uma vez que iguala o desejo profético de ressurgimento da Polônia com a ressurreição do Cristo.

Doravante, no caso da epígrafe no poema de Machado, (texto C), trata-se de um procedimento de dupla impli-citação, considerando o texto bíblico como o texto de partida (texto A), atravessado no meio do caminho pela parábola de Mickiewicz (texto B), operando assim uma ligação por via intermediária com a fonte bíblica. Mas também de citação

---

<sup>53</sup>Como expresso no texto do evangelista Lucas, disposto na Bíblia de Jerusalém: “Ele não está aqui; ressuscitou. Lembrai-vos de como vos falou, quando ainda estava na Galileia: É preciso que o Filho do Homem seja entregue às mãos dos pecadores, seja crucificado, e ressuscite ao terceiro dia”. (LUCAS 24:6-7, 2008, p. 1832).

explícita, considerando a parábola de Mickiewicz (texto B), como texto de partida. Nesse caso, a parábola do bardo polonês torna-se o hipotexto (texto A), e a composição de Machado, o hipertexto (texto B). Não obstante, a ponte costurada pela epígrafe coaduna uma intertextualidade corrente entre os três documentos literários, haja vista que a circulação do intertexto nessa tríade entroniza a matriz bíblica como pilar fundamental. É o conteúdo das escrituras que se põe como signo em rotação.

Nessa parábola, a mensagem figurada pelo poeta polonês é a de que seu povo se estatui como o escolhido por Deus, e o trunfo que o aguarda é a promessa da liberdade. Sua substância discursiva, assim como no relato bíblico, é carregada de realismo dramático, cabendo aqui o comentário que Rancière faz sobre os apontamentos de Auerbach a respeito do relato bíblico da negação de Pedro: “o realismo da descrição está de acordo com o acontecimento da encarnação, com a presença e o sofrimento do Verbo, filho de Deus, que cumpre as Escrituras” (RANCIÈRE, 1995, p. 49).

Há na parábola de Mickiewicz todos os elementos ponderados por Rancière. O Verbo é o próprio povo eslavo que aguarda o cumprir das Escrituras. Henryk Siewierski, em estudo concentrado em dois poetas poloneses, Adam Mickiewicz e Juliusz Slowacki, assevera sobre o primeiro que

para Mickiewicz o verbo (logos) era a origem etimológica da palavra “eslavo”, e era também o conceito que definia o papel que os eslavos têm para cumprir no mundo. [...] (em polonês: Slowianie=eslavos; slowo=palavra, verbo) Chamam-se eslavos – diz Mickiewicz – porque sempre foram sensíveis ao verbo divino e são capazes de entender e receber a Revelação que o “novo messias” trará ao mundo (SIEWIERSKI, 1990, p. 71).

Como figurado na parábola, a Polônia é o verbo encarnado, o Messias, que prepara a Revelação como fulcro de sua própria Providência. Como o historiador Michel Cadot destaca, “para Mickiewicz, a alma do indivíduo eslavo é sempre portadora do passado de todo o seu povo, e Deus está apostando na alma que seguiu o melhor desenvolvimento moral e religioso” (CADOT, 2006, p. 93, tradução minha)<sup>54</sup>.

Na parábola, Mickiewicz, trabalhando a moral religiosa, descreve o sofrimento ligado ao mundo da metafísica divina com dramático realismo terreno, corporificando-o através de uma palavra ativa que levou ao exagero romântico dos seus de sua pátria a associar a Polônia ao “Cristo das Nações” (SIEWIERSKI, 1989, p. 135).

---

<sup>54</sup> Trecho original: “Pour Mickiewicz, l’âme de l’individu slave est à tout moment porteuse du passé de son peuple tout entier, et Dieu parie à travers l’âme qui a suivi le meilleur développement moral et religieux”.

O esforço para mitificar sua nação se refere a uma palavra em ação que esse poeta adotou como um dos flancos de sua palavra literária. Kris Salata, que estudou o poeta, afirma mesmo que “para Mickiewicz, poesia era ação, assim como sua vida era um ato de fazer” (2013, p. 46). E a respeito dessa natureza poética ativa atrelada à sua vida espiritual também ativa, a estudiosa pondera que

o poeta romântico polonês assumiu o status de padre e vidente – um guru – que através de sua genialidade verbal (tanto oral quanto escrita) era capaz de despertar os corações dos poloneses, e levá-los primeiro à grandiosidade espiritual e depois à independência nacional (SALATA, 2013, p. 44).

Sua palavra-em-ação, sua palavra-vidência se atrela ao corpo de uma tradição literária carregada de uma “presença cristã do espírito na letra do livro e no corpo de sua realização” (RANCIÈRE, 1995, p. 54), em que, na figuração de seu exercício poético “a letra é transformada em seu espírito na medida em que o verbo ganha carne” (RANCIÈRE, 1995, p. 54). Em outras palavras, Mickiewicz usa de uma palavra-em-ação que se associa à exegese de Santo Agostinho, para quem, como Rancière assevera: “há escrita desde que há profecia, ou seja, inscrição de uma palavra chamando o corpo vindouro de sua verdade, figura provada por sua realização posterior” (RANCIÈRE, 1995, p. 55).

E a parábola de Mickiewicz assume todas essas condições. Há nela profecia. Há nela o chamado de um corpo vindouro – a liberdade – como epifania de sua verdade. E mesmo que o poeta não vá vivenciá-la, pois estará morto, há nela sua realização posterior, historicizada no ressurgimento da Polônia.

Mariano Kawka considera que

o messianismo de Mickiewicz, no começo individual, evolui com o tempo para coletivo, baseado na convicção sobre o papel salvador da nação. Relaciona-se também com o missionismo – a convicção a respeito da missão moral da nação polonesa, que devia fazer renascer a Europa (KAWKA, 2014, p. 27).

Nesse liame, conforme a parábola acima nos expõe um pouquinho da dimensão espiritual desse poeta, compreendemos a força nele da mística religiosa, da missão a que se empenhou poeticamente, como um dos *fronts* de confronto contra o desencanto do mundo.

Como auferem Michael Lowi e Robert Sayre (2015), uma das formas de contrapor esse desencanto se baseia no endosso da religião primitiva, isto é, o catolicismo medieval.

Parece ser esse o elemento com que Mickiewicz trabalha parte de sua *poiésis*, investindo-a com as pregressas desse tempo histórico – o medieval –, período em que um catolicismo borrado duma mística pagã ordenava as relações humanas com a esfera do divino. A substância religiosa de reencantamento diz respeito ao *mito*, isto é, trabalha o

transcendente a partir dos aspectos míticos: “existem múltiplas maneiras de server esse tesouro perigoso: a referência poética ou literária aos mitos antigos, orientais ou populares, o estudo ‘erudito’ [...] da mitologia e a tentativa de criar um novo mito” (LOWI; SAYRE, 2015, p. 55).

Em sua parábola, Mickiewicz imagina e cria um novo mito. Nesse mito, a Polônia, sacrificada, escravizada e equalizada em seu martírio a um palimpsesto do próprio Cristo, atravessa o calvário rompendo em direção ao terceiro dia. O próprio Mickiewicz no Curso de Literaturas Eslavas que lecionou no Collège de France abordou a matéria do mito, inserindo o mítico eterno retorno no curso da história em defesa de um passado mítico-lendário. O bardo pondera que “em cada nação, a primeira página mítica retorna também no final das grandes épocas de sua história” (MICKIEWICZ *apud* SIEWIERSKI, 2000, p. 14). Essa anotação do poeta sobre a defesa do mito, revela a apropriação dessa forma narrativa no seu trabalho estético como instância significativa da dimensão poética com que afiança sua fé na superação da nação polonesa.

Como todo e qualquer mito, sua estrutura formular, conforme reporta Micea Eliade, narra uma história “extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (1963, p. 7). O mitólogo pondera que o mito geralmente “relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” e nessa plataforma “é sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*” (ELIADE, 1963, p. 11, grifo do autor).

Como Eliade bem elucida “o *Tempo da origem* é o tempo forte, porque foi o receptáculo de sua *criação*. Assim, pensar o retorno, traz à ideia implícita nessa crença que se trata da *primeira manifestação de uma coisa que é significativa e válida*” (1963, p. 36, grifos do autor).

A parábola de Mickiewicz desenvolve essa estrutura mítica na medida em que se posiciona num princípio fabuloso, isto é, num tempo de origem forte, narrando a criação do “ser” Polônia, e finda o texto com a mensagem profética do retorno. Essa matriz discursiva circular, isto é, estrutura basilar que figura o mito do eterno retorno, e também estrutura circular do processo de intertextualidade, empurra a Polônia para a sua própria origem, estabelecendo seu sentido numa lógica oculta impressionante em que o vaticínio disposto no transcórre do terceiro dia conforma o discurso da liberdade, discurso figurado na moldura da ressurreição: o retorno dos mortos à vida.

Ora, parece-nos que também é esse movimento circular que atravessa o poema de Machado. Uma moldura subjacente operando como um amalgama, justapondo no corpo de

sua estrutura a discursividade da parábola de Mickiewicz. E indo mais além, substancializando como fundo de um relevo comum o texto bíblico. Há, amiúde, no movimento circular do poema a moldura da ressurreição atando o último verso ao primeiro, e, nesse âmbito, o halo exuberante da intertextualidade transcorrendo entre a tríade textual.

Na parábola podemos vislumbrar tematizações similares às que aparecem no poema de Machado, como *o desaparecimento do Estado polonês; sua situação de cativo* e *o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada*, demarcando assim, não somente um fundo formal comum, mas também uma aparente e frutuosa intertextualidade temática entre ambos os autores.

É provável que Machado lera mesmo essa parábola do poeta polonês na tradução vertida do polonês para o francês de autoria de Christien Ostrowski. Influenciado pela leitura literária desse texto, absorveu as ressonâncias das ideias ali transmitidas e a impregnou no poema. Nesse sentido, a transmissão de ideias, como aduzido por Marius-François Guyard (2011, p. 117), enquanto um vetor intertextual da memória de literatura (SAMOYAULT, 2008), funciona como um mecanismo que permite a incorporação de outros textos literários anteriores no texto de chegada. Some-se a isso a relação tanto da parábola de Mickiewicz quanto do poema de Machado com o hipotexto bíblico (texto A) – fixado na anterioridade de ambos – enquanto síntese da parte final da vida de Cristo exposta nos evangelhos, isto é, os relatos da paixão, morte e ressurreição do filho de Deus.

Desse modo, o intertexto auto-implicado conforma-se como uma das camadas do artefato poético, contaminado tanto com a experiência mítica bíblica como também com a figuração discursiva, esfumaçada na parábola de Mickiewicz. As contaminações são patentes: a citação epigráfica com conteúdo bíblico; o arcabouço lexical ligado à esfera religiosa; a espera e o voto profético na ressurreição. Essas tematizações tanto ligam entre si essas duas textualidades dos dois poetas dialogando discursivamente entre seus textos, como as curvam para uma fonte comum – o hipotexto primeiro suprimido no arquitexto dos evangelhos bíblicos. Assim, ambas as textualidades se perdem na dimensão religiosa da mítica bíblica.

Nesse liame, é pertinente reverberar que o poema também apresenta rastros de um discurso no qual se transvaza o calvário de Cristo, ao ponto que, nos abastecemos com a provocação de Genette e que chega a nos aborrecer de tanto nos surpreender: “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p. 7).

Além das três temáticas acima presentes na parábola de Mickiewicz (texto B) e circunscritas também no poema de Machado (texto C), ponderamos, por fim, que na camada



infratextual de ambas se evola a imagem modular da ressurreição consubstanciando o tema da liberdade.

No caso da parábola, a alusão é explícita, tanto que a palavra se encontra exposta em caixa alta: “E finalmente a Polônia disse: ‘Quem vier a mim será livre e igual, pois eu sou a LIBERDADE’” (MICKIEWICZ *apud* DAVIES, 1981, p. 9). Esse manifesto, na parábola, leva à crucificação e ao vaticínio de que ao terceiro dia a Polônia se levantará e libertará todos os povos. Assim, pelo artifício do paralelismo, na parábola, ressurreição e liberdade são motivos contíguos um ao outro.

De maneira semelhante, até porque o uso evidente da epígrafe corrobora essa inter-relação, no poema de Machado refluí o vaticínio da liberdade, havendo também justaposição com a imagem do ressurgimento. No excerto, “Deus continha/Em suas mãos o sol da liberdade,” a contiguidade da relação fica evidente, uma vez que a entidade religiosa, o ser divino, detém sob seu poder a luz da libertação. A relação é quão forte que, o uso do vocábulo “sol” como metonímia da iluminação e metáfora da luz libertadora ocorre pelo menos em três ocasiões no transcurso do poema, sendo que em duas delas a expressão “o sol dos livres” aparece detidamente nas estrofes que abrem e encerram a composição.

O estupefaciente nessa imagem “o sol dos livres” é ter conhecimento que ela já fora usada anteriormente pelo próprio Machado para abordar o drama polonês, numa estrofe do poema intitulado, *À Itália*, publicado no *Correio Mercantil* em 10 de fevereiro de 1859, conforme nos reporta Flores em sua tese:

Olha, a Polônia escravizada chora:  
E o sol dos livres inda espera e vê.  
Pálida Itália – ressuscita agora –  
O ardor nos peitos – na esperança a fé  
(MACHADO *apud* FLORES, 2019, p. 203)

A razão dessa retomada configura a força reveladora da imagem não somente como solução formal, mas para além disso plastificar a musculatura do desenho poético. Tal figura metonímica e imagem metafórica, além de prefigurar a profecia da futura liberdade enquanto esperança vital na medida do vaticínio, consolida a moldura-corpo do poema sob o fundo da forma circular.

Assim, sob a medida de um fundo formal, a metaforização que se repete, nessa repetição, muito além de empobrecer, o recurso linguístico da repetição reforça o retorno do poema sobre si mesmo, delineando uma linha curva que vai ao próprio encontro, estilizando um desenho esférico: o desenho da ressurreição, isto é, da renovação da vida. Assim, sob a

clarividência milagrosa do sol dos livres, pode a Polônia, “finada heroica!”, ao fim, ressurgir, no arrebol do dourado Oriente.

Conduzindo o seu traço com o halo da estética romântica, Machado dialoga com Mickiewicz, compõe um poema que se alimenta completamente da epígrafe do bardo polonês, entregando como resultado uma bela e potente imagem circular, refletindo em sua composição a própria natureza da literatura: alimentar-se de si mesma sob o jogo repetitivo da intertextualidade. Risco fabuloso que faz desse encontro poético entre os dois poetas uma das marcas estéticas da presença da Polônia na literatura romântica brasileira.

### 3.3 Castro Alves, o poeta peregrino brasileiro

Castro Alves<sup>55</sup>, celebrado como o cantor dos escravos, nos cinco anos finais da década de 1860 compôs quatro poemas que tematicamente dialogam com o fundo cultural-literário polonês. Em dois deles, *O século* e *Deusa incruenta*, cita diretamente o nome da Polônia, comportando essa nação como um dos fundos temáticos de tais textualidades. Noutros dois, lançando mão do procedimento intertextual da citação direta, epigrafa os poemas *Sub tegmine fagi* e *A mãe do cativo* com versos do poeta Adam Mickiewicz.

Para a crítica, Castro Alves além de ser visto com bons olhos como o maior expoente da terceira geração romântica, também conhecida como geração condoreira ou hugoana, é alçado como o plantel de uma voz portentosa e altissonante que ressoou o seu grito de liberdade entoando uma poesia social, no apogeu do Império, em prol da abolição da escravatura. Cassiano Nunes disse sobre o vate que “a defesa das grandes ideias que é feita pelo poeta condoreiro o leva naturalmente ao emprego de uma linguagem hiperbólica, a uma imagética desmesurada, a uma retórica do gigantesco” (1968, p. 79).

Na visão de Fausto Cunha, se estabelece no poeta uma linha frontalmente anti-clássica “constituindo-se no principal artífice de uma nova concepção da realidade na poesia brasileira” (CUNHA, 1971, p. 26), isto é, Castro Alves concebe a realidade brasileira através das lentes do desacordo pungente contra a opressão social.

---

<sup>55</sup>**Antonio Frederico de Castro Alves** (1847-1871) foi um poeta romântico brasileiro, considerado pela crítica como o maior expoente de sua geração e para parte da crítica como o maior poeta do romantismo brasileiro. Ícone da 3ª geração romântica, também conhecida como geração condoreira, por elegerem o Condor como o pássaro símbolo da liberdade, ou hugoana, por reconhecerem em Victor Hugo o patrono do discurso libertário, Castro Alves foi partícipe assíduo nas causas pró-abolicionistas. João de Carvalho, em sua biografia sobre o bardo, pontua que “Castro Alves voltou-se acidentalmente para a política, por força de seus ideais abolicionistas e liberais” (CARVALHO, 1989, p. 69). Não obstante, diz o biógrafo, no clamor de seus versos abolicionistas, o poeta sagrou “a sua atitude democrática e social, que iria norteá-lo para o resto da vida e situá-lo como figura portentosa e ímpar na história da nossa literatura” (*idem*, p. 69).

Jorge de Souza Araujo manifesta que “sua poesia, lida ainda hoje, busca mover/comover, alentar para uma obra comum a todos os homens e mulheres: os direitos individuais e coletivos” (2011, p. 349). Araujo discorre sobre a *ars poetica* do vate baiano e aponta que,

O que interioriza a palavra nos arcanos da memória agonística do homem em processo de fragmentação é perceber a civilização em ruínas, na espreita da soma dos índices de desvios éticos, sobretudo a queda dos valores humanistas representada pela Escravatura. Com Castro Alves o mundo passa a Estado revisor da consciência problemática e problematizadora, sintoma da perda da ilusão de Permanência e de Paraíso. A poesia assume a mediação, a face obscura do entredito, pela linguagem e representação denunciadoras do caráter redutor e desfigurado do Cosmo (ARAUJO, 2011, p. 352).

É com essa consciência revisora e denunciadora que o poeta compõe e declama suas construções poéticas, principalmente entre os anos de 1860-70, período em que “começou a participar mais ativamente da vida cultural brasileira, encontrando solidariedade e aplausos para a sua poesia libertária e abolicionista” (LAJOLO; CAMPEDELLI, 1980, p. 97); década em que o Império vivia o seu auge com uma economia cujo esteio se sustentava ainda no modelo escravocrata.

No quadro histórico do período, marcado pelo conservadorismo na estrutura social, com práticas estatuídas no processo de colonização,

durante o apogeu do Império, persistia o latifúndio, a escravidão, a pena de morte para o escravo insubmisso, o contrabando de negros. E mais importante do que tudo, persistia uma economia apoiada no mercado externo: na exportação de café (LAJOLO; CAMPEDELLI, 1980, p. 97).

Assumindo a figura do gênio, portador de uma missão na terra, o bardo plasmará esse contexto e o fundirá em sua poética, formalizando textualmente o seu fundo, legando à posteridade uma gama de poemas de textura abolicionista que denunciam a dor, o sofrimento, a mazela e o dano, soma de sequelas advindas da escravidão.

Para David Haberly (1983), os esforços de Castro Alves em prol do abolicionismo e da liberdade são comparáveis aos de Lord Byron, Victor Hugo, Lajos Kossuth e do próprio Adam Mickiewicz. Segundo o estudioso, pode se definir o poeta brasileiro como um primo distante desses grandes intelectuais europeus, que especificamente submergiu “o problema local da escravidão brasileira no contexto mais amplo que ele via como a luta universal do liberalismo contra a tirania e a opressão”<sup>56</sup> (HABERLY, 1983, p. 58, tradução minha).

---

<sup>56</sup>Trecho original: “[...]local problem of Brazilian slavery within the broader context of what he saw as the universal struggle of liberalism against tyranny and oppression”.

Assim como o peregrino bardo polonês Adam Mickiewicz, que errou por outras pátrias do continente europeu compondo sua palavra em exílio, denunciando a servidão imposta à sua província natal, Castro Alves peregrina pelo seu país, territorialmente continental. Primeiro, entoa em Recife seu troante verbo, quando lá esteve a fazer o curso de direito, e posteriormente viaja a São Paulo, cena cultural em ascensão no centro-sul, para onde transfere o curso, levando sua palavra abolicionista para o coração da pátria, e sempre retornando à Bahia, sua província natal, onde também retumba o seu brado.

Nesse interregno, entre os anos de 1865 e 1870, o poeta comete intertexto com o contexto polonês, tanto entoando a Polônia em dois poemas, quanto epigrafando com versos do bardo peregrino Mickiewicz noutros dois.

### 3.3.1 *O século e Deusa incruenta*

O poema, *O século* (anexo p. 327), abre a obra *Os escravos*, tal qual um prólogo que, a partir de fatos históricos despejados ao longo dos versos, anuncia a temática de fundo da coletânea: o grande drama da opressão.

Ao discorrer biograficamente sobre o poeta, Francisco Pereira da Silva se remete à noite de 11 de agosto de 1865 em que Castro Alves, sob um silêncio geral, recita com solenidade e profunda comoção no casarão da Rua do Hospício o poema *O século*. Após a récita atroam-se palmas de estudantes frenéticos com delírio geral da plateia. Para Silva,

foi a noite da maioridade do poeta e de sua consagração. Era agora um jovem cômico de seus direitos e deveres. Foi também uma noite memorável para a história de nossas letras. Naquele momento, o romantismo brasileiro inaugurava a sua terceira etapa: a da poesia social e política. E Antônio de Castro Alves é o seu apóstolo (2001, p. 85).

A partir da declamação de *O século*, o biógrafo, além de datar o início da fase condoreira, assevera sobre o poeta que “sua poesia há de ser sempre máscula, viril, amante do amor e da liberdade” (SILVA, 2001, p. 89). Muito dessa força e grandiosidade se extravasava na declamação pública, em que a voz diáfana e transitória dá vazão ao acontecimento performático e, com isso, modulando a atividade poética em espetáculo.

Como Silva explica, era o tempo dos saraus literários como moda de se dizer poesia, que circunstanciados pela arte da declamação os poemas eram recitados para um público seletivo nesses espaços de recreação, com versos ditos de improviso, para as plateias de iniciados, nas festinhas, nos teatros, nas sacadas: “o poema dito num sarau, era em geral publicado nas folhas do dia seguinte” (SILVA, 2001, p. 219).

Castro Alves se afez a essa lavra poética e a récita de *O século* se perfaz como um dos grandes momentos de sua têmpera tonitruante e de seu fôlego estrondoso airando uma retórica que desenvolve a história do século XIX em versos carregados de avidez que ressoaram no tempo.

Dividido em treze estrofes com dez versos cada, e iniciado com três epígrafes sequencialmente correspondendo às autorias do famigerado imperador Napoleão Bonaparte, do renomado escritor Victor Hugo e do respeitado estadista José Bonifácio, o poema se inspira em fatos históricos derramados no transcurso do século e os pulveriza nas camadas de sua textualidade. Como Araujo resume, o poema “traça um notável panorama do mundo geopolítico de então, com os propósitos de entronizar o drama da Escravatura entre tantos outros do Oitocentos: *o quadro é negro*” (2011, p. 352, grifos do autor).

Castro Alves entoou um manifesto a seu século – o XIX – denominado como “a era das revoluções” pelo historiador Eric Hobsbawm (2005, p. 180), uma vez que esse período de insurreições foi repleto de questões políticas e sociais que demandavam uma organização das forças mais empobrecidas da população, como a exemplo do campesinato, a partir das ações políticas dos revolucionários, em busca de uma saída contra o jugo dos países invasores que os dominavam.

Cleonice Ferreira de Sousa, que discutiu a recorrente presença hugoana em poemas da obra de Castro Alves, diz a respeito de *O século* que

o poema parece refletir, então, sobre a necessidade de os povos dos países oprimidos se constituírem em nações: o eu-lírico demonstra, certa preocupação em relatar sobre os problemas do mundo, ao mesmo tempo em que os faz dialogar com a situação brasileira (SOUSA, 2011, p. 55).

Assim, ao discorrer sobre a opressão enfrentada por diversos povos espalhados pelos continentes, Castro Alves, por metonímia, ressalta a condição escravocrata vivenciada pelo povo negro escravizado no país.

Amélia Maria Correia no artigo, *Castro Alves, leitor de Hugo. Da luta social ao Antiesclavagismo*, ao discorrer sobre o poema pondera que, “em Castro Alves a tónica é posta na crença do poeta relativamente a um tempo futuro em que a liberdade substituirá a escravidão do presente” (2014, p. 270).

Como a estudiosa destaca, o tratamento que o poeta plasma na discursividade do poema com um tom inflamado e emotivo “deixa perceptível, em Castro Alves, a ansiedade do jovem cujo olhar de poeta visiona o porvir e incita os outros à luta pelos ideais em que entusiasticamente crê” (CORREIA, 2014, p. 270).

Ao tratar especificamente da espinha dorsal do poema, Cleonice Ferreira de Sousa explica que “a peculiaridade do momento descrito decorre do feito de pessoas que marcaram a História lutando por liberdade ou que foram vilipendiadas pela usurpação do direito de manifestá-la” (2011, p. 61).

Em nossa análise, depositamos atenção mais detida na quinta estrofe que trata especificamente da situação polonesa nesse século de revoluções:

No entanto inda há muita noite  
 No mapa da criação,  
 Sangra o abutre — tirano  
 Muito cadáver — nação.  
 Desce a Polônia esvaída,  
 Cataléptica, adormida,  
 Á tumba de Sobieski;  
 Inda em sonhos busca a espada...  
 Os reis passam sem ver nada...  
 E o Czar olha e sorri...

Castro Alves cita uma dessas pessoas grandiosas cujos feitos memoráveis marcaram a história da Polônia: Jan Sobieski (João III Sobieski), rei da Polônia no último plantel do século XVII; exímio comandante militar, com o reinado marcado como um período de estabilidade, popular entre os conterrâneos, com fama originada na vitória que impetrou sobre os turcos, vencendo o grande Império Otomano na conhecida *Batalha de Viena* (KAMIŃSKI; KORKUĆ, 2017, p. 37).

A citação a esse herói polonês é significativa porque,

João III era um excelente soldado, combinando a valentia e a energia com a perícia tática e um bom sentido estratégico. Era forte e ágil, capaz de passar dias na sela e noites ao relento, não obstante a obesidade que a idade lhe conferiu. Na política, não lhe faltaram o engenho nem a visão. Calculou que o modo de adquirir a autoridade necessária para lidar com as questões internas estava numa política externa de sucesso, e lançou-se na sua construção (ZAMOYSKI, 2010, p. 157).

Sua engenhosidade militar e seu sucesso político concentram em sua figura o orgulho nacional polonês que mesmo diante da extrema adversidade não se quedou e perseverou.

A estrofe pranteia a tragédia histórica vivida pela nação polonesa partilhada no final do século XVIII pelos três impérios fronteiriços – Prússia, Áustria e Rússia – que a repartiu entre si, com foco tangente nesse último domínio. Ainda que não haja uma alusão direta aos eventos das partilhas, a montagem do arranjo sintático e as escolhas semânticas prorrompidas pelo poeta, tais como “tirano” e “czar” conjugam, no artifício composicional, esse evento central da memória polonesa. O uso do termo “czar” é índice lexical que particulariza especificamente o Império Russo, já que se trata do título usado pelo monarca dessa nação. Esse vestígio textualizado, somado à referência designativa sinalizam que Castro Alves

conhecia fatos centrais da história da Polônia, tal como sua época dourada num reinado de prosperidade e florescimento sob a coroa de Sobieski e o enredo das partilhas que deflagrou a questão polonesa e levou, entre outros, ao Levante de 1863. Provavelmente o poeta subvenciona a estrofe com esse acontecimento, já que a récita e publicação do poema datam de dois anos depois.

O cadáver da nação sangrado pela tirania do abutre queda-se esvaído ao túmulo de Sobieski, isto é, adormece no leito do grande herói. A espada que a nação ainda busca em sonhos dimensiona o espírito do orgulho polonês, que mesmo no secular sono de morte que vivenciaria, se embebeu do brio corajoso de seus heróis exemplares até definitivamente acordar.

O evento da partição polonesa repercutiu intensamente em Castro Alves, pois para o crítico literário Jamil Almansur Haddad, (citado por Cleonice Ferreira de Sousa), o motivo que teria levado o poeta a refletir sobre a situação dos países oprimidos era particularmente o drama histórico vivido pela Polônia, o drama do seu Estado desaparecido:

A Polônia martirizada enchia a Europa de um sentimento de culpa e indignidade. Hugo, Vigny, George Sand e Lamennais solidarizaram-se dramaticamente com o povo polonês. ‘O século’ é o evangelho do respeito aos direitos dos povos vencidos e feridos, e essa tomada de posição decorre principalmente da tragédia polonesa, a que no momento abalava mais a Europa e fazia Michelet descobrir que o ‘direito era eterno’. O caso polonês traz à tona o romântico princípio das nacionalidades. E o sofrimento dos outros europeus – a Grécia, a Hungria, despertava nos poetas igual sentimento de solidariedade por força principalmente desse complexo polonês, emaranhado de sentimentos em que se mesclava a filantropia, o direito, o anseio de liberdade e que incluía, máxime a noção que não era das mais novas no tempo, do direito à vida das nações fracas e que tonitruara nos versos de Castro Alves (HADDAD *apud* SOUSA, 2011, p. 56).

Haddad redigiu esses apontamentos há quase setenta anos atrás. Esse é um vestígio textualizado que se soma ao escopo do que viemos investigando sobre a presença da Polônia no romantismo brasileiro. Uma presença clara na declaração contundente do crítico. É um testemunho crítico na história literária brasileira sobre a solidariedade no século XIX, não somente de muitas nações europeias, mas também de literatos brasileiros sensíveis com a causa polonesa. Castro Alves vivenciou esse sentimento de solidariedade, mesclado de culpa, indignidade, filantropia e anseio ao virtualizar, munido do princípio romântico das nacionalidades, o complexo polonês na sua lavratura poética.

Amélia Maria Correia fala de um *épos libertário* no texto do poeta, uma vez que no poema “é constante o incentivo à luta do povo contra a tirania e a opressão” (2014, p. 279). Conforme convocados no transcurso da composição e explícito nos versos finais em troante exclamação, “Moços, do topo dos Andes,/Pirâmides vastas, grandes,/Vos contemplam séc’los

mil!”, a récita do poema declamado na Faculdade de Direito do Recife na ocasião da data de abertura dos cursos jurídicos, plenifica uma palavra em ação do poeta que se dirigia diretamente aos jovens que ingressariam no curso de Direito, incitando-os à luta abolicionista. E sanciona a confiança do poeta na juventude, capaz de compreender as alusões acerca da opressão política e do cativo imperialista vivido por diversos povos do mundo espalhados pelo globo, entre os quais, a nação polonesa.

No poema *Deusa incruenta* (anexo p. 332) publicado cinco anos mais tarde, em 1870, o tema é retomado e trabalhado pelo poeta, também numa estrofe, com ressonância bastante semelhante à discursivização da estrofe do poema *O século*. Por subsistir esse grau de equivalência aglutinamos a ponderação a respeito de ambas as textualidades.

O poema seccionado em quatorze estrofes com seis versos cada, e dedicado à imprensa e ao Grêmio Estudantil, traz em seu paratexto um subtítulo: Antítese a “*Terribilis Dea*”. É, portanto, uma resposta a um outro poema, intitulado *Terribilis Dea*, de autoria do poeta Pedro Luiz, no qual, esse condoreiro imagina uma deusa vingativa e fatal que empunha o gládio do horror e semeia a morte com fanal usura. Castro Alves se arroga de contrapor a voz poética da composição citada, tecendo uma antítese com a qual contrasta a deusa vingativa e ceifadora de vidas por uma deusa virginal e ao mesmo tempo destemida, que supera os átrios do horror em proveito da humanidade, embarcando os heróis no oceano da eternidade e conduzindo a Deus, sem derramar sangue, o grito incruento da esperança.

Situando o trabalho com a antítese como recurso figurativo da linguagem empenhado pelos poetas da 3ª geração romântica e ponderando especificamente sobre esse poema, Cassiano Nunes apontou que “antíteses ou balanceamento das ideias e das palavras são também recursos habituais da poesia condoreira que busca convencer o leitor ou o ouvinte de maneira quase violenta” (1968, p. 79).

Entre as contemporizações benéficas contidas na antítese ecoada pelo poeta, vigora o grito da deusa incruenta em prol da resistente Polônia:

Quando a Polônia casta, essa Lucrecia nova,  
Para fugir – a um leito, arroja-se a – uma cova...  
E mata-se de nojo... aos beijos do Czar...  
Uma atriz funeral surge do negro palco,  
Tira à chaga o *punhal*, descobre o catafalco...  
E deixa sobre a Europa... o ferro gotejar!

A concepção da Polônia como uma virgem casta e sua equiparação/comparação a Lucrecia, a lendária dama romana cujo corpo foi violado, empurra para o corpo da estrofe o corpo dessa mulher, isto é, o poeta recompõe, na estrofe, a narrativa da violação de Lucrecia e



todos os seus desdobramentos. Através dessa alusão, podemos ler no véu superposto da estrofe a camada narrativa mais profunda desse corpo-mítico-mulher que com sua lenda alterou a história de Roma. O seu estrupo, com subsequente suicídio, depois que delegou ao marido e ao pai o desejo de vingança pela ofensa sofrida, tornou-se pretexto para o movimento revolucionário que derrubou o regime monárquico e estabeleceu a república na sociedade romana.

O corpo de Lucrecia, nessa invectiva, é metonímia do corpo-território da Polônia, corpo violado com a fome, o degredo, a morte e as infensas tentativas de apagamento de sua história que os impérios invasores partilharam entre si. Também irradia como metáfora da esperança na alteração de um transcurso histórico, na mesma proporção em que o mito de Lucrecia relido hoje ressignifica a transformação política na antiga sociedade romana, transformação que o povo polonês vivenciará. É ainda antítese da violação de seu corpo virginal que mesmo maculado não se dobra a depravação facínora do invasor, se refugiando no túmulo à espera do momento propício para derrubar as forças opressivas que a atinge e a sufoca e, desse modo, faz reviver a narrativa lendária de Lucrecia.

Assim, a Polônia, essa nova Lucrecia, enojada com o beijo envenenado do Czar, isto é, enlutada com a hipocrisia, a opressão e a barbárie do invasor, nega-se a frequentar o leito exíguo. O matar-se de nojo que a voz poética entoar, metaforiza o desencontro entre a investida invasora gananciosa por violar o corpo-território passivamente, e a contrapartida do orgulho polonês que com suas hostes enfrentou de peito erguido os implacáveis beijos mortificadores do inóspito oponente.

Diante dessa consolidação terrível fustigada com força desoladora, a Lucrecia nova como uma atriz radiosa no palco do seu próprio funeral despe-se altiva no túmulo da história, empunha o punhal no patíbulo que descortina para visibilizar a todos o seu degredo, e como derradeiro ato, “deixa sobre a Europa... o ferro gotejar!”.

As reticências desse último verso da estrofe recobrem a desforra da casta Polônia perante as ofensas que a ignomínia do invasor lhe fustigou. O intertexto alusivo com a lenda de Lucrecia operado pelo poeta subvenciona a força da retomada literária, em que a reconfiguração de narrativas presentes na tradição literária, entre elas, as lendas e os mitos, faz do retorno ao passado lendário também um *locus* privilegiado para a consolidação da força poética. Castro Alves não se absteve de conflamar essa força em sua palavra literária, e a conduziu com esmero retórico e violenta potência.

Como Cassiano Nunes postula sobre a poética do bardo: “é uma poesia de palco, em que se envolvem elementos de uma oratória fulminante e de representação teatral” (1968, p.

79). E na estrofe, nesse reduzido espaço composto por meros seis versos, percebe-se a tônica dessa oratória, tanto que a violação de Lucrecia e os desdobramentos advindos dessa crueldade, operam-se no corpo da estrofe sob a vigência esfumada de uma troante apresentação cenográfica.

Os elementos teatrais arqueiam-se espalhados na estrofe. Há o palco no qual se desbordam as atuações – “surge do negro palco” –, há o abrir das cortinas para a plateia, seu ouvinte ou leitor – “descobre o catafalco...” –, há os atores que atuam o drama – Lucrecia/Polônia e o Czar –; há o movimento da peripécia, há o desenlace da ação: e a cena se desenrola ao passo que cada verso vai constituindo a trama numa narrativa fulminante representada teatralmente.

A voz do poeta performa com estupor o drama da Polônia sob o palimpsesto do drama de Lucrecia, justapondo ambas as divisas narrativas num mesmo corpo, consubstanciando, dessa maneira, o arrebatamento de sua poesia condoreira.

Os temas, *o desaparecimento do Estado polonês e sua situação de cativo* são vetorizações discursivas trabalhadas na estrofe sob a reconfiguração da narrativa lendária de Lucrecia. A sobreposição palimpséstica torna visível o drama de Lucrecia para denunciar o drama histórico vivido pela Polônia. A *poiésis* de Castro Alves é minuciosa nessa entronização da tragédia lendária de Lucrecia como pano de fundo que abarca os sofrimentos da nação polonesa, pois consegue em contidos versos apropriar-se da forma da lenda e desenvolver a súplica de uma síntese significativa dos dois motivos temáticos.

Além de minuciosa, é também exuberante, afinal, atingir numa estrofe a síntese dos sofrimentos de uma nação que, na época da publicação do poema, já vivia há quase um século um acúmulo de episódios conflituosos em torno da história de seu desaparecimento resultado das partilhas, aponta para a capacidade de efabulação do poeta que em poucas linhas abarcou com oratória fulminante o sentimento violento de defesa da honra polonesa contra a violação angustiante.

Nesse liame, ambas as estrofes que realçam diretamente os sofrimentos da Polônia, tanto em *O século* quanto em *Deusa incruenta*, corroboram a perspicácia do poeta condoreiro para entregar versos transbordados de um brio romântico, versos de denúncia e enternecimento, que insinuam os sentimentos de Castro Alves para com a situação polonesa. A solidariedade e a comoção do poeta, evidente em seus versos, são rastros de uma luz cintilante sobre a presença da Polônia no romantismo brasileiro.

### 3.3.2 *Sub tegmine fagi*

Publicado nas *Espumas flutuantes*, o título do poema, *Sub tegmine fagi*, (anexo, p. 336), provém de um dos versos do poeta latino Virgílio, que traduzido obtém-se “Sob a sombra da faia” (SOUSA, 2011, p. 40). Verso bucólico que, na sua insígnia, indica uma ligação *pari passu* com a *natureza* no desbordar de todo o poema. Segmentado em quinze estrofes, além sua moldura balizada em sextilhas rigidamente rimadas e com sílabas métricas fechadas, com os versos variando entre o decassílabo e o hexassílabo.

A preservação da rigidez formal entroniza o poema com uma aura clássica decantada com candura, ainda que a textualidade, no montante acumulado de seus versos, impregne o discurso com o sentimentalismo de vaza romântica. A herança formal que atinge a moldura do poema provém do floreio ornamental que encama o seu fundo temático. Esse floreio possui o desenho da paisagem bucólica. É nas fainas do bucolismo que se aninha a tessitura do poema. E o seu tema-cerne diz respeito à lavratura do poeta. O poeta na condição de gênio e de artífice da palavra é o luminar da composição na medida em que sua *poiésis*, nesse poema, resulta da natureza bucólica, anunciada no verso introdutório: “AMIGO! O campo é o ninho do poeta...”. Como Cleonice Ferreira de Sousa em sua leitura do poema resume, Castro Alves, em sua composição “apresentará a criação poética como criação do Gênio ligado à natureza” (2011, p. 40).

Ao tratar da filosofia do romantismo, Gerd Bornheim sinaliza o espírito do gênio como uma das forças motrizes da experiência romântica. Para esse estudioso, o gênio, avesso a qualquer tentativa definitória, configura a expressão máxima da natureza: “O gênio não pode ser explicado por nenhuma forma de combinação de faculdades ou pela alquimia de elementos psíquicos, pois ele é indefinível e a sua força é a força da própria natureza” (BORNHEIM, 1978, p. 82).

Inúmeras são as intersecções entre poesia e natureza ao longo das estrofes para tonificar a força do gênio. Versos da segunda estrofe sintetizam essa intersecção como um sumário para o movimento da trama poética que transcorre no seu prosseguir:

A poesia — é uma luz... e a alma — uma ave...  
 Querem — trevas e ar.  
 A andorinha, que é a alma — pede o campo.  
 A poesia quer sombra — é o pirilampo...  
 P'ra voar... p'ra brilhar.

Equiparada à luminosidade, a poesia convoca o seu espírito – sua alma – no sopro da ave, isto é, no bojo do animal que liberto nos campos e prados, voeja soberano na natureza, já

que é nesse ambiente bucólico que encontra a razão de sua soberania. Ainda que a poesia deseje a sombra, afinal somente na comunhão com o seu oposto ela estará completa, ela é o pirilampo, inseto também conhecido como vagalume, notório por emitir uma luz bioluminescente. As piscadelas jorradas por esse inseto na paisagem noturna soam como um clarão cortando a atmosfera e submetem as trevas à sua pequena e contundente intromissão: interferência do próprio gênio que concentra sua força insondável nas pequenas coisas. A luz expulsada do interior desse pequeno organismo funciona como metáfora transfiguradora para a criação poética: um corpo vivo urdido pelo trabalho depurado do poeta que em sua urdidura supostamente insignificante faz a palavra voar até alcançar o leitor nesse voo rasante, entregando como obra um brilho irradiado de sentimentalismos. Verdadeira obra de gênio!

Aqui, a antítese entre luz e trevas é uma das razões do labor poético, o que diferencia a composição daquele bucolismo carregado de classicismos, um bucolismo sempre claro, límpido, reto. Dosado com essa ambivalência, o poema escapa ao decoro clássico e se submerge na vazante romântica, submetendo o floreio bucólico a uma tensão tingida com a densidade duma atmosfera conturbada, torneando as suas plagas com a volúvel dualidade subjetiva.

Volvemos nossa atenção para as duas epígrafes que abrem o poema, mais detidamente a primeira, delegada ao poeta Adam Mickiewicz, por contemplar o foco da investigação: a relação entre Brasil e Polônia no período romântico.

Ressaltemos que o paratexto de Mickiewicz foi afixado no poema no idioma francês. Esse vestígio sobre sua natureza linguística robustece o indício de que o contato entre a visão romântica polonesa e o romantismo brasileiro ocorreu, como já salientamos, por via intermediária, através do polissistema literário francês, uma vez que a intelectualidade brasileira, como reza nossa história literária, alimentava-se vorazmente tanto da literatura quanto do modelo cultural francês. Assim, os escritores estrangeiros eram lidos na língua francesa, e incorporados à nossa literatura por intermédio desse trânsito.

Provavelmente a epígrafe do bardo polonês foi retirada por Castro Alves da tradução francesa de Christiano Ostrowski, na parte intitulada “Maximes et sentences”. Há nessa seção da tradução de Ostrowski uma máxima intitulada “Le calme” (A calma), que traz além do trecho citado por Castro Alves, o complemento de uma segunda frase: “Deus fala mais alto na calmaria do que na tempestade; e *aquela cujo coração está calmo ouvirá a Deus.*” (tradução minha, grifos nosso)<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup>Trecho original: “Dieu parle dans le calme plus haut que dans la tempête; et celui dont le coeur est calme entendra Dieu.”.

Vale ainda assim uma palavra a respeito da segunda epígrafe, de autoria do poeta Virgílio. A epígrafe do vate latino corresponde ao seguinte: “Um Deus nos fez estas tranquilidades.” (tradução de Cleonice Ferreira de Sousa)<sup>58</sup>. É surpreendente notar que o poeta aparece citado depois de Mickiewicz, como se Castro Alves, em deferência, mesmo com todo o peso da tradição literária que testemunham a glória a favor de Virgílio, volvesse preferência ao bardo polonês posicionando sua palavra no introito da composição.

Vale divisar ainda que os conteúdos lexicais de ambas as epígrafes são comedidamente contíguos, já que no excerto delegado a Mickiewicz (re)lemos: “Deus fala mais alto na calmaria do que na tempestade”. Há equivalência semântica da relação entre *Deus* e a *tranquilidade* exposta na écloga de Virgílio com a relação entre *Deus* e a *calmaria* engendrada na máxima de Mickiewicz. Além da ancoragem disposta na entidade teofânica, já que “Deus” é elemento semântico comum a ambos os trechos, os verbetes “tranquilidade” e “calmaria”, em termos de categoria linguística, possuem qualidades sinonímicas funcionando relativamente bem na tessitura da língua como substitutivos um do outro.

Assim, poder-se-ia aplicar com praticamente nula perda da carga semântica a substituição do signo em ambos os excertos: “Um Deus que nos fez estas *calmarias*/Deus fala mais alto na *tranquilidade* do que na tempestade” (grifos nosso). Tal exercício de permuta prova que o uso de Castro Alves de ambas as epígrafes não se deve a alguma razão aleatória, por outro lado, retoma um sopro compartilhado, isto é, um fundo comum, inerente ao âmago das duas sentenças: a imagem sacra de que Deus engendra sua criação agindo na mansidão, e sem fazer-se notado assume toda a sua genialidade, desenhando com o pincel de sua voz os elementos da existência.

Desse modo, as epígrafes substancializam o mote para o tema dorsal do poema: a genialidade do poeta. E como fica subjacente no trecho da máxima de Mickiewicz não citado (suprimido) por Castro Alves, “e aquele cujo coração está calmo ouvirá a Deus”, ao poeta cujo coração ascende à calmaria é lhe dado, como oferenda, a escuta da voz divina. O poeta torna-se o instrumento pelo qual a engenhosidade sacrossanta atua no mundo através da palavra inspirada.

Por trás da sobreposição das duas epígrafes subjaz o trabalho do poeta que as incorpora ao seu texto para moldar o tom da urdidura. Operação que corresponde ao trabalho da citação, sobre o qual fala Antoine Compagnon: “a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação” (1996, p. 46). A força desse trabalho é ação conduzida pelo gênio do sujeito da

---

<sup>58</sup>Trecho original: “Deus nobis haec otia fecit.”.

citação, que nas deambulações de Compagnon é esse Narciso ou Pilatos, delator ou vendido que municiado da estratégia dos intertextos, “aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento” (COMPAGNON, 1996, p. 50).

Provido dessa estratégia, Castro Alves reconhece a precedência da poesia clássica, valorizando Virgílio. E também reconhece a força poética do romântico Mickiewicz, quase um contemporâneo seu, e que, não obstante, articula sua palavra literária sob os arrimos da estética romântica, visão literária comum que compartilham no trato com a palavra.

Dessa maneira, o poeta brasileiro, ao dispor Mickiewicz junto de Virgílio, eleva o bardo polonês ao patamar de poeta clássico numa altura em que o período romântico ainda se desenrolava e a historiografia literária ainda não se munia de distanciamento histórico suficiente para cravar a genialidade de Mickiewicz. Nessa medida, Castro Alves antecipa esse lastro, pois enquanto sujeito da citação aponta publicamente o dedo para o discurso de Mickiewicz, expondo sua força poética e, outrossim, solicitando o seu reconhecimento.

Carregando “a culpa” da citação, Castro Alves faz seu texto trabalhar na camada interna os sentidos dos excertos citados. O segundo verso da primeira estrofe, logo depois que o poeta enuncia que a natureza bucólica é o seu ninho, costura os sentidos da epígrafe no tecido poético: “Deus fala, quando a turba está quieta,”.

Nesse verso, Castro Alves alinhava com urdida justaposição a quietude da fala inspiradora de Deus na moldura do poema, encadeando a voz divinatória no decurso da composição. Sua genialidade, no poema, é absorver o luminar dessa calmaria sagrada, a tranquilidade divina, e engendrá-la no corpo do poema sob o atavio inefável da imagem bucólica. Bucolismos derramados em “trilhas”, “flores”, “estrelas”, “corais”, “descampado”, “estepes”, “floresta densa”, “cerro”, “colina” – com sua aragem esfumaçada qual uma bruma paisagística no transcurso das estrofes – com a pressuposição de fazer falar aquilo que a poesia significa para o sujeito romântico:

Nas fôlhas da floresta, ou do poema,  
Nas trevas ou na luz...  
Não vês? ... Do céu a cúpula azulada,  
Como uma taça sobre nós voltada,  
Lança a poesia a flux! ...

Urdido nas folhas da floresta, isto é, no seio do bucolismo, o poema, essa tintura que se desmancha na folha de papel, mas que se desmancha com a densidade dissonante do claro e do escuro (trevas e luz) próprios do ambíguo espírito romântico, arremessa do cálice, voltado para a plateia, a poesia a jorros, a poesia em profusão. Essa abundante poesia que estremece a

calmaria só pode ser obra do gênio romântico. Nas palavras de Otto Maria Carpeaux “a genialidade não se aprende. O gênio nasce. É uma força elementar como a Natureza que o criou, e a Natureza lhe inspira seus sentimentos e seus versos” (1978, p. 158).

Assim como Virgílio e Mickiewicz, Castro Alves, forjado com essa natureza elementar à fina flor da *intelligentsia* pode figurar, com substancial tranquilidade, no rol dos vates cuja luz da genialidade aquece a lista dos célebres poetas.

### 3.3.3 *A mãe do cativo*

Publicado em 1868, três anos antes da promulgação da Lei do Ventre Livre, o poema *A mãe do cativo* (anexo, p. 339), se inicia com a epígrafe de duas estrofes do poema, *A mãe polaca*, de Adam Mickiewicz. A correspondência parafrásica entre ambos os poemas é flagrante desde o título, emoldurados equivalentemente numa estrutura linguística similar: artigo/substantivo/adjetivo (qualificativo). Com exceção do último designativo em cada paratexto em que o substantivo aparece adjetivado – “polaca/do cativo” – que distingue o paralelismo na cadeia sintagmática, subvencionando o enclave paradigmático, o par de elementos distintivos funciona como nominativos demarcatórios da dimensão cultural/territorial a que os poetas vetorizam a referencialidade trabalhada no corpo do poema.

Doravante, essa diferenciação não polariza as composições, por outro lado, reforça a carga intertextual, proliferando uma estreiteza diretamente assumida por Castro Alves que não apenas se contenta em parafrasear o título e epigrafar duas estrofes do poema de Mickiewicz, mas também incorpora o próprio hálito poético do bardo polonês em sua composição, numa urdidura palimpséstica repleta de correspondências, como, por exemplo, a evocação similar nos inícios dos primeiros versos: “Ó mãe polaca!/Ó mãe do cativo!”. Assim, *A mãe polaca* se desborda como uma camada subterrânea na profundidade do poema *A mãe do cativo*, isto é, um fino véu que sombreia essa urdidura de Castro Alves.

Para Henryk Siewierski “a paráfrase de um poema que fala da situação do homem cuja pátria sofre o jugo estrangeiro pode ser uma forma de falar da situação do escravo, porque a liberdade é uma só, embora sejam tantas as formas de a reprimir” (2000, p. 86). O crítico enuncia um dos vetores dessa correspondência parafrásica: a liberdade. E faz remissão há duas situações históricas que lanceiam essa relação: o jugo estrangeiro sofrido pela nação polonesa e o jugo escravocrata sofrido pelo negro escravizado.

Na composição de Mickiewicz, conforme analisamos na abertura do capítulo, sua camada discursiva parafraseia a tópica religiosa sob um véu político, tomando os últimos dias

de Cristo – sua paixão e morte – como metonímia dos valores patrióticos e nacionalistas do povo polonês. Nela, a mística cristã é um traço intrínseco, e a recorrência de Mickiewicz a essa tópica diz respeito ao messianismo subjacente à sua estética romântica. O intertexto bíblico se desmancha intenso no transcorrer da composição, requintadamente plagiando a tessitura bíblica, com reelaborações de alguns episódios sacros como: o apelo da mãe de Cristo, a desdita infeliz, a traição, os açoites, o pranto materno, a consumação no jazigo. Por fim, Mickiewicz tricou de maneira sutil a narrativa do ressurgimento na urdidura da intriga.

O poema de Castro Alves assume várias dessas intercorrências. Pelo mecanismo intertextual da impli-citação desenvolve, por via intermediária, a tópica bíblica, uma vez que se arvora no poema de Mickiewicz para conflagrar a sua diegese. Desenvolve também e massivamente a tópica política, a partir da tematização da escravatura. Ambas as tópicas – bíblica/política – emaranhadas no poema de Mickiewicz, atuam como arcos estruturantes do poema de Castros Alves. O par de estrofes epigrafoado corrobora essa relação prenunciando a temática geral/universal que se pulverizará na abordagem específica/local com que o cantor dos escravos articulará sua urdidura.

De toda maneira, a diegese bíblica no poema de Castro Alves é amplamente sugestiva, diferente do poema de Mickiewicz em que sua presença clara é uma subvenção inerente à convicção textual como mediação costurada pelo poeta polonês para entoar as aflições de sua terra-pátria. Mesmo assim, ainda que sob um halo ofuscado, não deixa de vazar no poema de Castro Alves erupções da tópica bíblica como no verso: “Com o verbo sublime do Mártir da Cruz!”. Residem aí três léxicos da semântica religiosa – “verbo”, “Mártir”, “Cruz” – os quais advogam pela precedência do texto bíblico como angústia da influência e ancoragem de ambos os poemas.

Não obstante essa sutil ressonância que abarca o poema de Castro Alves com esse fundo cultural, mítico e teológico que a fonte inesgotável da Palavra Sagrada representa como débito para usufruto da comunidade dos poetas, a posição de *A mãe do cativo* como texto de chegada (texto B) em relação à *Mãe polaca* como texto de partida (texto A) é de notável conformação. Assim, o poema de Mickiewicz auxilia na conjuração dos significados político-sociais submersos no fundo da composição de Castro Alves.

Vale notar que há uma inversão na costura das epígrafes, com o poeta citando primeiro a sétima estrofe para, em seguida, dispor a sexta. Não é possível apontar que se tratou de um equívoco no momento da apropriação, ou se deve a um artifício do poeta para fundear a sua intenção.



No poema de Mickiewicz, a sétima estrofe desenvolve uma narrativa premonitória que articula a profecia da remissão na qual o poeta imagina Cristo na sua infância se divertindo com os instrumentos que o flagelarão e ceifarão sua vida no Golgota. A estrofe se arvora na predição bíblica da salvação cujo flagelo dos últimos dias de Cristo o conduzirá à remissão da culpa dos pecadores. Já a sexta estrofe volatiza uma lista de recomendações em que o poeta, desfraldando um suplício, aconselha a mãe polaca a advertir seu filho para que ele esconda o seu sofrimento ou o seu gozo, oculte os seus pensamentos e ainda seja conivente ao insulto de outrem.

Diferentemente, o poema de Castro Alves não prenuncia alguma remissão bíblica. A implicação da tópica religiosa é mínima, quase que inativa, e se resume basicamente ao verso que acima comentamos. Sua urdidura se tangencia na aplicação dos sentidos subjacentes na interioridade da sexta estrofe do poema *A mãe polaca*. O meu argumento é que o poeta inverteu as estrofes para contrapô-las e desenvolver sua tessitura diegética em razão da sexta, posicionada depois da sétima, com que abre diretamente a composição, já que a sexta estrofe do poema *A mãe polaca* sumariza uma lista de recomendações e o poema *A mãe do cativo*, por sua vez, dispõe sua arquitetura emoldurada sob uma série de ensinamentos.

Há no poema de Castro Alves uma política de ensinamentos que sustenta sua razão distorcendo os ditames da prática educacional vigente à época, uma vez que essa prática invisibilizou o negro escravizado. Como aponta o historiador ítalo-brasileiro Mário Maestri, “a história da educação no Brasil colonial e imperial, [...] praticamente desconhece o cativo, apesar dele constituir o coração da sociedade brasileira do início da colonização territorial até quase a abolição da escravatura, em 1888” (MAESTRI, 2004, p. 1).

Sidney Barbosa pondera que, portanto, “não é de se estranhar, pois, que buscando reler a história da educação desse período, fique-se constringido pela quase nula atuação popular nas organizações educacionais do século XIX” (BARBOSA, 1988, p. 60). Segundo Barbosa, “falar de educação nesse período é tratar de assunto praticamente restrito às classes dominantes” (1998, p. 60), ou seja, a educação formal dos negros escravizados passava ao largo, e mesmo a educação materna das crianças negras desconhecia qualquer amparo.

Em sua tese, Débora Teixeira de Mello, ao abordar a maternidade e a infância no Brasil durante o século XIX, faz um panorama de como se desenrolou a pedagogia educacional no primeiro período da vida da criança. Ela aponta que a figura da mãe passa a ser divulgada como responsável pela preservação da vida de seus filhos, um fenômeno que se espalha pelas nações visando combater a alta incidência da mortalidade infantil (2008, p. 55).

Segundo ela, inaugurou-se nesse período “o reconhecimento da influência da mãe sobre o filho, e a maternidade passa a ser glorificada” (MELLO, 2008, p. 55).

Todavia, a aplicação dessa política socioeducativa na época imperial brasileira ampara sumariamente a maternidade das mulheres livres, isto é, não escravizadas. No caso do negro, como Maria Helena Camara Bastos pontua, “ser escravo, já definia a condição de exclusão social e, portanto, educacional” (BASTOS, 2016, p. 746). Mais especificamente “a legislação proibia a escolarização de crianças escravas e não de crianças negras livres” (BASTOS, 2016, p. 746). Evidente que o percentual de crianças negras livres era pífio, insignificante. E o fato de a proibição incidir sobre crianças negras escravizadas acentua o horizonte pedagógico de invisibilidade educativa vivido pelo cativo.

Nesse horizonte, ampla parcela da sociedade brasileira representada, no caso que nos concerne, pelas mães negras escravizadas junto com os seus rebentos, pereciam à margem educacional, desamparados quanto à política materna de proteção à vida da criança, política que pedagogicamente eclodia no período.

Bastos retoma a expressão *Pedagogia da escravidão* cunhada por Maestri no ensaio *A pedagogia do medo*, expressão pela qual compreende a política pedagógica dos escravistas que visavam submeter o cativo à escravidão: “o escravo devia ser obediente, humilde, trabalhador. O processo pedagógico das rigorosas punições – chicote, tronco, máscara de ferro, pelourinho – iniciava-se já no transporte da África para o Brasil” (BASTOS, 2016, p. 750).

Maestri, ao abordar a *pedagogia servil* encetada entre os séculos XVIII e XIX, descreve que esse tipo de pedagogia preconizado por meio de castigos com açoites e ferros visava o “tratamento e treinamento ideal do trabalhador escravizado; os meios de mantê-lo na submissão e as consequências das falhas nesse mister” (MAESTRI, 2004, p. 2). No tocante à primeira socialização da criança negra referente ao ambiente materno, “a dependência dos filhos à família escravizada, em geral, e à mãe, em especial, era frágil, em parte devido à carga de trabalho exigida às progenitoras, acrescida pelas tarefas da maternidade” (MAESTRI, 2004, p. 8). O fato é que o filho devia obediência ao escravizador e não aos pais biológicos.

Esse breve excuroso sobre a história da educação no Brasil durante o século XIX, com enfoque principal na maternidade, situa o panorama dos processos de socialização do negro escravizado nas práticas socioeducativas, que vivendo sob a permanente ameaça do castigo resultava daí sua consciência cativa.

Em sua leitura do poema *A mãe do cativo* no artigo, *A escravidão em Os Escravos*, de Castro Alves, Caio César Esteves de Souza diz que “ele, o ‘eu’ poético dialoga com a negra escrava que ensina aos seus filhos os valores tradicionais da cultura eurocêntrica, como o desprezo pelo vício e a adoção de Cristo como paradigma de conduta humana ideal” (SOUZA, 2015, p.107). Nas palavras de Jorge de Souza Araujo, “‘A mãe do cativo’ é peça de terrível vaticínio, antide dos eflúvios da maternidade, compelindo a heroína a ensinar apenas a servidão e o desapego de si ao filho ainda infante” (2011, p. 353).

Numa primeira leitura, apressada, parece que os ensinamentos recomendados apenas reforçam o paradigma cultural dos valores tradicionais eurocêntricos. No entanto, ao retermos atentamente o poema, preluzimos que o poeta distorce essa série de ensinamentos dada como legítima, aconselhando a mãe do cativo a desvirtuar aquilo que seria consignado como a verdadeira educação de uma conduta humana ideal oferecida a qualquer criança da época: “o poema se constrói ao rechaçar esses padrões socialmente considerados louváveis e dignos de serem seguidos e ao afirmar os seus opostos como comportamentos que a mãe deve ensinar ao seu filho” (SOUZA, 2015, p.107). Nessa junção, como Araujo pondera, “o látigo anatemático de ‘A mãe do cativo’ beira o cinismo quase anárquico da descrença na humanidade” (2011, p. 67).

Para compreendermos a subversão operada pelo poeta precisamos analisar o poema partindo dos dois versos finais que fecham a diegese, uma vez que esses versos suspensos sob a sintaxe linguístico-coordenativa de uma alternativa do tipo “ou... ou...”, constroem uma aporia que consubstancia duas vias opostas cuja escolha por uma delas define o tipo de educação que a mãe deseja oferecer ao filho cativo: “Embala teu filho com essas cantigas.../Ou tece-lhe o pano da branca mortalha.”.

No destino da criança negra escravizada há somente duas opções: ou se ajoelha à agonia e a morte no cativeiro, assinalada na metáfora cruel da tessitura do pano da mortalha branca, ou se opõe a essa amarga sina embalada com as cantigas subversivas, isto é, embalada por uma série de mandamentos insubordinadores, contraditórios, antiéticos para o tipo de educação do período. Educação, todavia, negada aos negros escravizados, afinal não gozam do estatuto de humanidade, já que vivem reduzidos ao estatuto das mercadorias, “peças da África” pesadas e medidas, enfim, comercializadas (CHIAVIENATO, 1999, p. 41).

Repartido em três tomos (I, II e III) e seccionado em treze estrofes contendo quatro versos cada, o poema apresenta rimas alternadas com cada verso formando um hendecassílabo, isto é, onze sílabas poéticas. A estrutura resguarda paralelismos com o poema de Mickiewicz, também disposto em quadras distribuídas em versos com rimas alternadas.

O intertexto na forma virtualiza o trabalho delicado de Castro Alves com a moldura de seu poema para equilibrá-lo na medida do poema que homenageia. Assim, além da temática política subjacente em torno da servidão que se plasma de uma para outra textualidade, há também aspectos sutis da forma que se vazam em ambas as composições. Tal sutilidade coloca os poetas na ambígua posição de, numa margem, herdeiros duma tradição literária que no aspecto formal celebram o classicismo, condicionando suas estéticas aos velhos manuais de *ars poetica*, e, na outra, corruptores da medida clássica no trabalho subjetivo com que urdem o conteúdo interno do poema, exagerando-o de sentimento, emoção, drama e agitação.

Essa carga ambígua no poema de Castro Alves é reveladora da própria ambivalência com que o poeta tece, com lances de dramaticidade, sua razão crítico-subversiva sobre a maternidade da criança negra escravizada em sua primeira infância. É uma crítica que se vale do artifício do paradoxo para desnudar a hipocrisia educacional do Brasil imperial. Para usarmos uma terminologia anacrônica, tomada da ciência contemporânea, considerando a inexistência do conceito à época, essa hipocrisia viabilizou uma necropolítica<sup>59</sup> de silenciamento e abandono das vidas negras.

Nas quatro estrofes componentes do primeiro tomo o poeta planeia a série de ensinamentos ligada à metáfora da branca mortalha, isto é, ensinamentos de submissão e servidão, emparelhadas com as intenções do escravizador. Por essa alternativa, caberá ao destino do filho se recolher à morte certa que o trabalho no eito um dia o valerá, afinal, como declama o poeta “Melhor tu farias se à pobre criança/Cavasses a cova por baixo da relva”, ou ainda “Melhor tu farias se o pobre pequeno/Tecesses o pano da branca mortalha”.

O poeta exorta a mãe negra escravizada a miseravelmente instruir ao pobre menino “Que existem virtudes e crimes no mundo/E ensinas ao filho que seja brioso,/Que evite dos vícios o abismo profundo...”. Tais ensinamentos são nêmeses de uma cartilha vivenciada pelo

---

<sup>59</sup>A necropolítica diz respeito a um conceito epistemológico desenvolvido pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, cuja acepção reside na expressão máxima da soberania enquanto poder e capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Mbembe defende que “matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais” (MBEMBE, 2016, p. 123). A partir da noção de soberania entrelaçada à noção de biopoder tomada de Michel Foucault, na qual o filósofo francês relaciona cesura biológica e racismo como justificações do biopoder, Mbembe explica essas forças de correlação, uma vez que “a raça foi a sombra sempre presente sobre o pensamento e a prática das políticas do Ocidente, especialmente quando se trata de imaginar a desumanidade de povos estrangeiros – ou dominá-los” (MBEMBE, 2016, p. 128). Nessa ótica, Mbembe toma a leitura de Hannah Arendt sobre a experiência demolidora da alteridade, na qual a filósofa “sugere que a política da raça, em última análise, está relacionada com a política da morte” (MBEMBE, 2016, p. 128). É nessa dimensão que entra “a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)” (MBEMBE, 2016, p. 131). No aspecto necropolítico que a colonização produziu na modernidade, soberania significa ocupação, “a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é “descartável” e quem não é” (MBEMBE, 2016, p. 135).

mundo perfeito da sociedade livre ocidental, baseada em condutas legais, preceitos éticos, próprios de um ambiente societário em que as leis, os direitos, os deveres, isto é, a própria ideia de liberdade abarca a todos que participam da plenitude desse tipo de cidadania.

Não é este o caso do negro escravizado, que vive à margem do mundo civil da cidadania vivenciada pelo homem livre. Todavia, ensiná-lo sob a incorporação dessa filosofia pedagógica urdida na cartilha escravagista servia às intenções do escravizador que trabalhava pela completa sujeição e submissão servil, assim evitando dos vícios o abismo profundo da insubordinação, refreando as emoções que pudessem levar a rebeliões e sublevações.

É uma pedagogia maquinalmente enganosa, afinal, como explica Maestri, nos primeiros anos a criança corria solta pelas enseadas da senzala e da casa-grande “vivendo sob a influência cultural de uma comunidade da senzala absorvida pelas práticas produtivas” (MAESTRI, 2004, p. 8), e aos seis ou sete anos o pequeno era “introduzido na vida dos adultos, iniciando a trajetória do produtor feitorizado” (MAESTRI, 2004, p. 8). Assim, a criança participa de uma liberdade ilusória nos seus primeiros anos de vida, que lhe é arrancada quando alcança uma idade considerada razoável pelo escravizador para explorar sua força de trabalho.

Essa cadeia de ensinamentos que não rompe com a pedagogia escravagista leva ao paradoxo dessa ilusória liberdade que o poeta viceja na estrofe que encerra o tomo primeiro: “E ao pássaro mandas voar no infinito,/Enquanto que o prende cadeia sombria!...”. Essa postura da mãe, além de ser loucura, é também, como o poeta exclama, uma cruel ironia, porque semeia no rebento o raio de uma esperança que não desabrocha, afinal seu filho cativo jamais experimentará verdadeiramente o mundo virtuoso e brioso dos filhos nascidos na liberdade.

É aí que o paradoxo desmonta sua ímpar crueldade: os preceitos eurocêtricos galvanizam a liberdade como um de seus pilares no século XIX. A mãe cativa que manda o pássaro/seu filho, voar no infinito, isto é, que lhe ensina o valor da liberdade, também está ciente de sua prisão na cadeia sombria da impossibilidade da libertação do cativo. O poeta circunscreve nesses versos a metáfora do pássaro engaiolado: a mãe embala o filho com a aprendizagem do voo, todavia as asas permanecerão cortadas, com a criança presa na sombria condição servil.

Numa leitura desatenta pode até passar despercebido o sentido ácido da ironia do poeta. “Cruel ironia!” que debocha das armadilhas do próprio sistema escravagista, o qual torna a mãe negra escravizada refém de sua própria servidão. Ensinar os valores sobre a liberdade é o mesmo que matar a criança, isto é, fiar a branca mortalha de sua morte em vida.

Para contrapor-se a essa pedagogia da submissão em que “a vida de um escravo, em muitos aspectos, é uma forma de morte em vida” (MBEMBE, 2016, p. 131), o poeta articula no segundo tomo a série de ensinamentos insubordinadores ligada a metáfora das cantigas reticentes planeada nesse tomo.

A primeira instrução é uma negativa à religião que produziu o paradigma da mentalidade do Ocidente. O poeta exorta a mãe do cativo a não despertar a alma adormecida da criança com os preceitos da religiosidade cristã; que o menino não se iluda com essa luz, na qual a ideia de mártir não lhe abarca, afinal estes signos teológicos, antes da mistura provocada pela empresa catequizadora da expansão pela fé financiada pela Igreja Católica, são signos alheios às religiões de matriz africana.

A negação religiosa que refuta “o verbo sublime do Mártir da Cruz” representa uma crítica produtiva do poeta em relação ao conluio da Igreja Católica com a ideologia escravocrata, uma vez que historicamente, a partir da fria ação empresarial de alguns papas (CHIAVENATO, 1999, p. 24), a própria igreja avalizou o crime escravagista. O Papa Nicolau V, por exemplo, na bula *Romanus Pontifex* (8 de janeiro de 1455), “concedeu exclusividade aos lusitanos nos negócios da África, inclusive para apresar negros e mandá-los para o reino” (CHIAVENATO, 1999, p. 24). Essa autorização, além de religiosa e moral, garantia o monopólio do tráfico negreiro sob a justificativa de que “os negros seriam batizados e sua captura e escravidão serviriam para ‘salvar-lhes as almas’” (CHIAVENATO, 1999, p. 25).

Amargo engodo que durante séculos acobertou sob a conivência da igreja o genocídio de milhões de negros escravizados. Maestri (2004) alude a literatura produzida por clérigos no Brasil colonial e imperial, cita o exemplo de um livro de 1700, escrito pelo padre Jorge Benci, *Economia cristã dos senhores no governo dos escravos*, com instruções de castigo aos negros, e uma obra do início do século XIX, do bispo Azeredo Coutinho, *Análise sobre a justiça do comércio do resgate de escravos da costa da África*, em que aborda a pedagogia servil na lida com o negro escravizado.

Na obra do padre Benci, por exemplo, Chavienato cita um trecho que aborda a preocupação pedagógica por parte do clero no castigo do negro escravizado:

Haja açoites, haja correntes e grilhões, tudo a seu tempo e com regra e moderação devida; e vereis como em breve tempo fica domada a rebeldia dos servos; porque as prisões e açoites, mas que qualquer outro gênero de castigos, lhe abatem o orgulho e quebram os brios (BENCI *apud* CHIAVENATO, 1999, p. 59).

A invectiva do poeta nessa estrofe comporta uma denúncia contra esses dissabores no seio de uma religiosidade corrompida que se desvirtuou dos ensinamentos de Cristo. Nessa

instância, o poema de Castro Alves se afasta do poema epigrafado em que a tópica religiosa subjaz como um dos pilares do seu fundo. Se lá, a *poiésis* do vate polaco se apropria do texto bíblico para cerzir um manifesto político em prol da liberdade do seu povo, aqui a tecelagem do poeta brasileiro não é nada benevolente com a tópica bíblica. Sua palavra grita “Que morra sem luz”, isto é, que a mãe não incendeie na criança essa vã simbologia cristã, pois enquanto monopólio da Igreja Católica estes símbolos estão maculados com a convivência secular de uma salvação pela fé escravizadora de vidas negras.

Tanto que o poeta questiona na estrofe seguinte se a mãe cega de amor não vê no futuro da criança o seu fado sombrio. Essa cegueira divina constitui o próprio protocolo da igreja que por meio da política de catequização incutiu sua visão na empresa expansionista de conversão e arrebanhamento de fiéis, cegando os catequizados com a imposição de dogmas, preceitos e fundamentos teológicos constituintes de sua visão. Assim, a mãe do cativo é uma cega divina porque não consegue ver para além dos símbolos religiosos com os quais foi educada. É essa cegueira que o poeta visa contrapor aconselhando ensinamentos insubordinadores.

Vale ponderar que o poeta chama o fado sombrio de “fadário negro”, adjetivando o vocábulo “negro” com uma carga, à primeira vista, pejorativa, fruto de um estereótipo construído no transcurso dos séculos e impregnado nessa palavra, decorrente de uma ideia corrompida de que a pele negra carregaria em si a podridão, a imundície, a maldade, a vilania, isto é, todos os signos permissivos de uma criminalização pela cor. Nesse sentido, o poeta não decantou o estereótipo na medida em que no tecido do verso permanece, a princípio, a ressonância depreciativa.

Por outro lado, não macula o texto, pois ao conotar a expressão “fadário negro”, o poeta demarca com essa expressão o fadário que é vivido pelo negro ao longo de sua vida escravizada e, com isso, singulariza o tipo de fado que, na sociedade escravocrata, cabe ao negro. É esse tipo de fado que o poeta brada na série de ensinamentos insubordinadores começada nessa estrofe e deslanchada nas posteriores:

Ensina a teu filho — desonra, misérias,  
A vida nos crimes — a morte na dor.

Que seja covarde... que marche encurvado...  
Que de homem se torne sombrio réptil.  
Nem core de pejo, nem trema de raiva  
Se a face lhe cortam com látigo vil.

Arranca-o do leito... seu corpo habitue-se  
Ao frio das noites, aos raios do sol.

Como “Na vida — só cabe-lhe a tanga rasgada!” e na morte, o roto lençol, o poeta conclama que, para sobreviver ao látigo do cativo, a mãe eduque o cativo com uma verdadeira pedagogia da resistência. Primeiro, é preciso superar a pedagogia do conto de fadas e instruí-lo sobre a desonra do escravizador, as misérias e os crimes da sociedade escravocrata que, conseqüentemente, levarão à sua morte na dor do cativo. A covardia e a marcha encurvada como um animal encurralado ante os castigos empunhados pelo escravizador não são signos da vergonha e do infortúnio, e sim estratégias maquinadas para não se perder no ódio perante o estorvo do corpo arruinado pelo açoite. Para tanto, é preciso habituar o corpo da criança ao frio e ao sol.

Trata-se de um manual de sobrevivência que se contrapõe ao tipo de pedagogia que se espera desenvolver numa criança, baseada nos valores éticos e princípios tradicionais de uma conduta do bem. A ética que o poeta exorta, subverte esses valores eurocêntricos, porque salienta sua tensão sob uma pedagogia da distorção que confronta o *éthos* vivenciado pelo homem livre que goza da cidadania social, direito que não comporta o indivíduo negro escravizado. Como ditames dessa pedagogia distorcida o poeta instrui:

Ensina-o que morda... mas pérfido oculte-se  
 Bem como a serpente por baixo da chã  
 Que impávido veja seus pais desonrados,  
 Que veja sorrindo marcharem-lhe a irmã.

Ensina-lhe as dores de um fero trabalho...  
 Trabalho que pagam com pútrido pão.  
 Depois que os amigos açoite no *tronco*...  
 Depois que adormeça co'o sono de um cão.

O poeta defende uma pedagogia que parece ser a da convivência do negro escravizado com o destrato dos seus, como a cumplicidade com a desonra dos pais e da irmã, mas que, de outro modo, trata-se de uma pedagogia do ardil, na qual a mordida, isto é, a contraposição ao regime servil deve partir através de uma política da ocultação. Nesse tipo de política, agindo como uma serpente astuciosa o cativo se imbuí da aprendizagem de como funciona a perfídia do regime escravocrata, em que o trabalho não dignifica o homem, ou seja, não é motor que alimenta a alma, mas engrenagem mutiladora que putrefaz a vida, que define o corpo negro, que o transforma num animal domesticado – um cão – à custa de açoites no tronco.

Por essa aprendizagem, o poeta enseja delegar à mãe do cativo que alerte ao seu rebento que “O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em ‘estado de injúria’, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos” (MBEMBE, 2016, p. 131).



Tal é que, sem os saltos inescrupulosos de uma pedagogia da ilusão, o poeta solicita uma pedagogia franca por parte da mãe nas fases principais da vida do filho: infância, adolescência, matrimônio.

Diz ele que, “Criança — não tema dos tranSES de um mártir!”, isto é, confie ao filho que o seu martírio não o levará a redenção, que diferentemente do relato bíblico de Cristo, sua morte não o levará à glorificação, será apenas uma morte comum, mais uma, entre tantos outros negros mortos pela máquina da escravização.

Quando tornar-se “Mancebo — não sonhe delírios de amor!”, ou seja, dê-lhe ciência de que provavelmente a mulher que amar, se for livre e branca, com ela não consumará esse amor, se for negra e escravizada, poderá conviver com a injúria de vê-la abusada, possuída, estuprada pelo escravizador. Por isso, verseja o poeta: “Marido — que a esposa conduza sorrindo/Ao leito devasso do próprio *senhor!*...”.

É, não obstante, uma pedagogia terrível, já que os ensinamentos exortados pelo poeta instigam recuperar a verdadeira história da escravização sofrida pelo negro, salientando que a mãe do cativo já denuncie à criança, na maternidade, que “O sentido violento da vida de um escravo se manifesta pela disposição de seu supervisor em se comportar de forma cruel e descontrolada, e no espetáculo de dor imposto ao corpo do escravo” (MBEMBE, 2016, p. 131).

E o espetáculo de dor é inumerável, composto tanto pela história dos castigos, das torturas, quanto pela história dos estupros sofridos pela mulher negra escravizada no leito do escravizador: violências que o poeta denuncia discriminando no poema um tratado de ensino que desvirtua a mesquinha educação elitista ofertada a uma minoria privilegiada.

Para o poeta inescrutavelmente “São estes os cantos que deves na terra/Ao mísero escravo somente ensinar.”, afinal, a educação transformadora só pode advir da desmitificação de uma história que narre de fato o que realmente aconteceu com o negro escravizado. E que narre ao próprio negro desde a aurora de sua infância.

O poema de Castro Alves, carregado de uma consciência trágica, urdido sob os atavios de uma tensão dramática, plasmado com uma insinuante retórica, faz da subversão pedagógica uma cantiga de confronto contra a educação inacessível à criança negra escravizada: um clamor de revolta do poeta que imagina uma cartilha de ensinamentos nada virtuosos para que a mãe do cativo embale seu filho.

Caio Souza pondera que fruto da estilística do poeta “O eu poético parece estar sempre diante de uma plateia em seus poemas” (SOUZA, 2015, p. 97), como é o caso de sua indignação com a barbárie escravocrata. A subversiva genialidade do poeta provém da

distorção e do rompimento com o tipo de educação vigorante no sistema sociocultural da sociedade brasileira imperial.

Giovanna Gobbi Alves Araújo, que analisou o contexto da escravidão na obra do poeta, pontua que

Castro Alves forja uma linguagem centrada em suas funções emotiva e apelativa a fim de estimular o *pathos* em seu leitor-ouvinte, colocando ao centro de sua lírica a mobilização de sentimentos universais convocados pela dramatização particular dos terrores da instituição escravista (ARAÚJO, 2018, p. 140).

Pudemos averiguar no centro do poema *A mãe do cativo*, a força desse *pathos* estimulado, mobilizando o drama ambivalente sofrido pela mulher negra mãe, cindida entre a alternativa da mortalha ou das cantigas insubordinadoras.

Jacques Rancière ao argumentar sobre o inconsciente estético fala de uma arte centrada no *pathos*, uma arte passional, ligada à estética da emoção que faz “do conhecimento confuso, não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa*” (RANCIÈRE, 2009, p. 13, grifos do autor). Sua ideia da palavra literária como sintoma é a ideia de que a literatura é estética que se faz na inconstância do *pathos*, se faz na razão da emoção.

Essa palavra sintomática resulta numa escrita vivaz no corpo, febril na alma. Como explica mais adiante, “Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, escritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação” (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

Ressoa nessas escritas em estrias e volutas a força da palavra dramatizada de Castro Alves cujos signos de sua destinação é esta emoção dramatizada, emoção enferma que preconiza à mãe do cativo que desvirtue a razão anódina eurocêntrica e se abasteça com o *pathos* da subversão, paixão esta inflamada com a qual o rebento, munido de uma antiética insubordinadora, pode superar e sobreviver ante a perfídia da injusta escravização.

A estrutura essencialmente dramática dos versos do poeta é uma forma-rastro essencialmente falante: vestígio sensível da urdidura criativa do poeta que teceu com os fios da mortalha a cantiga transgressora da razão inóspita, urdida durante o dia e desfiada durante a noite, nas sombras negras do *pathos* emotivo, acalentando as vidas pretas com o artil de Penélope que ia “à roca e ao tear” (HOMERO, 2011, p. 33, Canto I) e enganava as intenções casadoiras de seus indigestos pretendentes.

É com esse engano que o poeta presenteia a mãe do cativo através da ardilosa lista de aprendizagens: o artifício da palavra com que Adam Mickiewicz, em sua precedência, fiou a série de ensinamentos com que celebrou a mãe polaca.

O poema de Castro Alves consubstancia, em suma, um livro de aprendizagens insubordinadoras que imagina uma pedagogia suspensa numa outra ética, impensável dentro do regime escravocrata, na qual a *poiésis* abolicionista do bardo brasileiro, equiparada à *poiésis* libertária do bardo polonês, se fundem numa natureza original, naquele lugar do começo, da precedência do *éthos*, antes de tudo, antes da própria origem, antes que os homens corrompessem o mundo com a mancha putativa da incurável escravidão.

### 3.4 A intertextualidade e a espiral literária

A condição do poeta Adam Mickiewicz epigrafado em poesias de Machado de Assis e de Castro Alves sintetiza o encontro frutuoso entre o Brasil e a Polônia no contexto poético no período romântico do século XIX. As marcas dessa destinação, densamente concentradas em poemas como *Polônia* de Machado de Assis e *A mãe do cativo* de Castro Alves conformam um suntuoso testemunho de fôlego a respeito do crivo literário, sumarizando a presença da Polônia no romantismo brasileiro.

Presença em rastros, vestígios textualizados, índices mínimos de uma recorrência inscrita na intertextualidade, verdadeira vertigem da espiral literária que colocou em trânsito relacional o destino daquele território da Europa Central – a pátria de Adam Mickiewicz – com o destino deste território do outro lado do Atlântico – outrora conhecido como Terra Nova –, a pátria de Joaquim Nabuco, Pedro Luiz, Tobias Barreto, Machado de Assis, Castro Alves e de tantos outros poetas que celebraram a Polônia em suas composições.

A enorme matéria literária, isto é, o espesso terreno da literatura que se alimenta do seu contínuo acúmulo na precedência, sobre o qual falou Julien Gracq, sumariza o caudaloso fermento capaz de ser acessado por todo poeta que avança os olhos para a província literária e recolhe de lá a beberagem nutriz com que abastece a sua fome criativa. Da terra de Mickiewicz, os poetas brasileiros se abasteceram com o elemento da solidariedade, e solidarizados com a Polônia desaparecida, cultuaram essa nação, cultuaram os feitos dos seus célebres patriotas, cultuaram o maior bardo romântico polaco, e, assim, reverenciaram e revitalizaram a pátria de Kościuszko, Sobieski, Czerwiński, transformando, pelo *pathos* subjetivo da emoção, a metáfora do desaparecimento na razão solidária do sentimento de libertação.

O mistério literário provindo do alcance heteróclito do tecido intertextual produziu esse mínimo, mas, não obstante, grande encontro entre o romantismo brasileiro e a visão romântica polonesa, entre o poeta brasileiro e a elementaridade subjetiva de uma Polônia que lutava orgulhosamente por sua liberdade. E foi na poesia libertária que esse encontro fragoroso entre as duas nações fez tocar na palavra literária o espírito de suas irmandades.

Através de Machado de Assis e de Castro Alves, Mickiewicz inscreveu-se no romantismo brasileiro. E o signo de sua inscrição é a ação da palavra poética que solidarizou, nos trópicos, a liberdade.

# CAPÍTULO 4

## A poética dos rastros: Presenças pontuais da expressão romântica polonesa no Brasil de ontem e de hoje

### Seu Chopin, desculpe

"Seu" Chopin, não vá ficar  
Zangado e ressentido  
Pela divertida união  
Que fiz de sua inspiração  
A três tempos de um chorinho meu  
-"Seu" Chopin, não vá pensar  
Qu'estou me aproveitando  
De seu nome e sua projeção  
Mas sua cooperação  
Valoriza esse chorinho meu!

- Dizem que o próprio Liszt  
Ao seu valor não se renegou,  
Até a George Sand  
Os pontos entregou  
- Por isso eu quero uma vez mais  
Dizer que não é plágio  
Essa divertida união  
Que fiz de sua inspiração  
Ao compasso dois por quatro  
Leve e sincopado  
Deste chorinho canção.

(Johnny Alf, do Álbum *Olhos negros*, 1990)

O capítulo final frisa algumas presenças pontuais da expressão romântica polonesa na literatura brasileira no período entre a eclosão do romantismo em nossas letras e a contemporaneidade literária. O enfoque toma como paradigma histórico principalmente o transcorrer do século XX, visando dimensionar a imagem dessa presença, sua grandeza e sua riqueza.

Louis Paul Betz ao falar sobre o significado da história da literatura comparada assevera que:

Investigar como as nações aprenderam umas com as outras, como elas se elogiam e criticam, se aceitam e rejeitam, se imitam ou distorcem, e entendem ou interpretam mal, como elas abrem os corações ou se fecham umas às outras, mostrar que as individualidades, como períodos inteiros, não são mais do que elos de uma cadeia longa e multifilamentada que liga passado a presente, nação a nação, homem a homem – estas, em termos gerais, são as tarefas da história da literatura comparada (2011, p. 63).

Imbuídos dessa tarefa, no que concerne à apropriação de uma certa imagem da nação polonesa no espaço literário brasileiro, planeamos enfatizar tanto a presença literária quanto a cultural, com destaque para sua consolidação na esfera do artefato poético por tanger-se como órbita nuclear de nossas ponderações investigativas. Assim, o gênero *poesia*, como divisa demarcatória, se afixa como tangente persecutória para uma poética dos rastros, em que, munidos de uma percepção micro-histórica da história literária, a qual peremptoriamente defendemos nessa tese, empurrou-nos a ambição de apontar e proceder na análise histórico-literária dos indícios que conformam uma presença, literária e cultural, da expressão romântica polonesa no polissistema literário brasileiro posterior ao século XIX.

Tomamos a conformação dessa presença sob três vertentes: 1) composição poética; 2) remissões ao compositor polonês Frédéric Chopin na literatura e cultura brasileira; 3) tradução poética.

No primeiro aspecto, o da composição poética, fizemos a análise poética ponderando aspectos colhidos na juntada de poemas que rastreamos no capítulo introdutório, aqueles que foram escritos na primeira metade do século XX, no período entreguerras, consignando a Polônia como temática de sua órbita. E que nos leva ao segundo aspecto, na medida em que do montante, três poemas circunscrevem o compositor Frédéric Chopin como fundo de sua forma. Por fim, o terceiro aspecto, a tradução poética, nos interessou na medida de uma micro-história da tradução literária de poemas românticos poloneses no Brasil, desde sua primeira experiência na segunda metade do século XIX, até seus desdobramentos mais

recentes na história literária brasileira, com frequentações mais maciças, nos últimos anos, entre a intelectualidade brasileira e a intelectualidade polonesa.

Trata-se, sobretudo, de uma poética dos rastros, conformando o romantismo e os desdobramentos dessa visão espiritual como cerne de especulação, averiguando no material separado para exame não somente a manutenção como também sua razão depositária de um inconsciente romântico que, ao seu modo, ainda perdura, ressonante, na literatura.

#### **4.1 A Polônia como tema romântico em poemas da primeira metade do século XX**

A Polônia constitui um tema que vigorou fortemente nalguns poemas publicados entre o início da segunda década do século XX e os primeiros anos de conflito da Segunda Grande Guerra. E esse vigor goza de uma continuidade do ardente fogo do romantismo, na medida em que, como Michael Löwy e Robert Sayre constataram, na cultura do século XX “há autores e correntes que compartilham uma matriz comum com o romantismo do século precedente” (2015, p. 187). Os autores observaram em sua investigação que certas correntes da cultura e da arte contemporânea perpetuaram a herança romântica (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 189).

Octavio Paz ao refletir sobre a condição histórica do século XX em relação ao anterior, desbordou alguns pontos de convergência, com os quais constatou que “as rebeliões e desventuras dos poetas românticos e seus descendentes no século XIX se repetem em nossos dias” (2013, p. 115). Se no século XIX ocorreu a Revolução Francesa, no seguinte a Revolução Russa; se naquele os românticos foram contemporâneos de Napoleão e da Santa Aliança, nesse os poetas vivenciaram os horrores de Hitler e da ditadura burocrática comunista. Fornido por essas repetições, o crítico assinala nesse texto seminal que “a história da poesia no século XX é, como a do século XIX, uma história de subversões, conversões, abjurações, heresias, desvios” (PAZ, 2013, p. 115).

Pudemos perceber, *tout court*, uma repetição dessa herança em inúmeros dos poemas surgidos na primeira metade do século XX, os quais orbitam sua temática em torno da Polônia.

As coletâneas, *A Polônia na literatura brasileira* e *Páginas brasileiras sobre a Polónia*, a primeira publicada no período entreguerras, em 1927, sob o pseudônimo de Fredecensis e a outra organizada e publicada por Tadeu Skowronski em 1942, no meio do conflito bélico, além de textos históricos, literários, diplomáticos, entre outros, centrados na presença da Polónia de então no Brasil, apresentam vários poemas cujo conteúdo desenvolve o cerne dessa relação.

No capítulo introdutório discriminamos essa série de poemas, e os retomamos aqui para averiguarmos na natureza dessas composições a frequência estreita da visão romântica que se conserva na moldura das peças poéticas.

Em 1920 surge o poema *Á Polônia*, subintitulado *Hontem e hoje* (anexo, p. 342), de autoria de Alberto de Aragão<sup>60</sup>. Já no título vem marcada a relação com o mundo polonês, e o subtítulo sublinha o crivo histórico de ligação entre o passado e o presente. Disposto em estrofes irregulares, mas com rimas, em sua maioria, cruzadas, o poema tematiza a independência da Polônia, de recente dois anos, como já expresso prontamente nos versos iniciais “Patria liberta enfim. Eis que de novo tomas/O soberbo logar que usufruiste outr’ora!”, virtualizando no seu corpo o escopo da história de sua tragédia:

Mas esta lethargia de cento e tantos annos  
Foi como expiação imposta pela sorte;  
Tivemos que soffrer o jugo dos tyrannos  
E o mundo acreditou que era verdade a morte.

O poeta explora inúmeras das instâncias temáticas comuns aos poemas compostos no século XIX, tais como: *o desaparecimento do Estado polonês; sua situação de cativo; sua luta por sua liberdade político-nacional; o vaticínio prestidigitador da liberdade como crença futura enquanto esperança profetizada*. Essa retomada exploratória enfatiza uma visão bastante comum dos poetas brasileiros sobre a Polônia do século XIX, reescrita em vários dos poemas surgidos no século XX, os quais engendram como temática essa Polônia vincada aos tormentos de seu Estado desaparecido. Tal dimensão evocada, além de consumir a força de uma ressignificação constituída no espaço conflagrado pela poesia brasileira, demarca a permanência de uma visão romântica, na medida em que essa Polônia trabalhada na substância poética diz respeito a um halo arrefecido pelo romantismo, isto é, a efabulação de uma Polônia singrada pela experiência de sua luta por sua liberdade.

O desaparecimento se explicita nos versos: “Tivemos que soffrer o jugo dos tyrannos/E o mundo acreditou que era verdade a morte”. Tanto que o poeta se questiona: “Morta a Polonia?”. Por duas vezes confirma essa indigesta condição, na medida em que o significado dessa morte correspondeu à opressão, ao agravo, ao sofrimento e ao horror.

Todavia, na mesma proporção, a alma do povo resistia imortal e, mesmo “Sosinha, contra tres pantheras esfaimadas,”, o poeta entoava que “ella não morreu; numa canção ethérea,/Sempre o povo a cantou, lembrando os seus avós.”. Portanto, pela força expiatória dessa memória celebrada, que mesmo pulverizada resistiu etérea qual uma bruma nos

---

<sup>60</sup>Na esfera virtual não há informações sobre esse autor.



corações e mentes do seu povo, “Morta a Polónia? Não.”, tanto que, como contrapartida dessa situação de cativo, com o ensejo de lutar pela liberdade político-nacional e vaticinar a boa hora: “Vinham, de quando em vez, as almas dos poetas/Dizer: “E’ bom soffrer p’ra ganhar o futuro.”.

Dentre as almas proliferadoras das canções poéticas, vislumbra-se a sombra de Mickiewicz com sua canção messiânica, conforme predisposto no espírito dos versos seguintes: “Foi afronta bem vil riscarem-nos do Mappa/Mas p’ra alcançar o céu, Christo subiu á cruz.”.

A fé messiânica, um dos pilares da estética romântica polonesa, com que o poeta aquece os seus versos prediz o fato historicizado de que século e meio depois, a Polónia, ao final da Primeira Grande Guerra, “com a recuperação da independência, em 1918” (ZAMOYSKI, 2010, p. 275), se sagraria como um Estado autônomo e as crueldades da “trindade vil de fera prepotencia,/Não puderam domar as almas sonhadoras,/Nem conseguir jamais a nossa dependencia.”. Escrevendo no estertor da recente libertação, o poeta exclama, com impavidez, que a Polónia já não é mais morta, porque “hoje és livre, emfim! E’s Patria e és nação!”.

O poema de Leoncio Correia<sup>61</sup>, sem data de publicação, mas também intitulado *Á Polónia* (anexo, p. 346), plasma em sua camada discursiva correspondência estreita com o de Alberto de Aragão, de título análogo. Assim, há homologias circunstanciadas no trabalho da temática revelando que, nos termos da matéria trabalhada, funcionam como pares um do outro.

Distribuído em catorze estrofes no modelo sexteto, com rimas no formato (ABC), ainda que os versos se disponham em tamanhos irregulares e que não deixa de ser um diferencial próprio da faina romântica, o poema se reveste com uma moldura clássica, filiando-se ao modelo poético do século passado.

Sua temática goza do lume de uma repetição anunciada desde o título, na medida em que a discursividade se prostra sobre uma Polónia esfacelada entre as circunjacentes nações inimigas “O odio bramia, das nações visinhas/[...]/— O odio e a cobiça, florações

---

<sup>61</sup>**Leônio Correia** (Paranaguá – PR, 1865 - Rio de Janeiro – RJ, 1950) foi um jornalista, escritor, advogado, político e poeta brasileiro. Não exerceu a advocacia e dedicou-se ao magistério vindo a dirigir algumas instituições públicas, entre as quais, o Colégio Pedro II. Pioneiro ao criar o Dia da Bandeira, foi sempre defensor das liberdades públicas. Nas palavras da prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Gilka Correia, o escritor “sagrou-se como soldado-poeta nos ideais de humanidade e justiça, no conturbado período da História do Brasil do final do Século XIX, tendo participado ativamente dos movimentos abolicionista e republicano”. Informações compiladas do sítio eletrônico: <https://folhadolitoral.com.br/centro-de-letras-coluna/leoncio-correia-a-evolucao-do-amor-na-vida>.

damninhas,” que com os seus punhais déspotas e tiranos, afiados com insanos delírios, se lançaram contra a nação de Kościuszko “Para, no coração da Polónia, os cravar!”.

Semelhante ao poema anterior, e a tantos outros urdidos no século XIX e que discutimos prioritariamente no capítulo 2, a matéria do poema orbita *o desaparecimento do Estado polonês; sua situação de cativo; sua luta por sua liberdade político-nacional*, conforme retrata de forma concentrada a terceira estrofe:

Catharina, a devassa, entre torpes risadas,  
Encoraja Thereza, ao crime a incita,  
Que da Prússia já tem, ao seu dispor, o rei;  
A Polónia resiste, em heroicas rajadas,  
Porém, calam-se aos pés, com infamia infinita,  
A Honra, o Direito, a Liberdade, a Lei.

O poeta entrelaça na tecelagem dos versos a trama histórica e a matéria imaginada, costurando o ocaso da Polónia partilhada, sua situação de cativo, com a sua resistência heroica, sua luta por sua liberdade político-nacional, luta que realiza por meio da razão libertária com que a nação se agarra para não desaparecer: “Porém não morta – que uma santa crença/Anima o coração dos filhos seus!”.

O poeta saúda essa nação que não se entregou à morte, nação que na fé viu brilhar a liberdade em Deus, e embora fora terrível e “longa a tua insomnia/Nessa noite dantesca de agonia,” por outro lado, “Mas sem desânimo, aguardaste o instante/Que, por obediência às leis divinas,/Devia te alargar de risco e luz!/E triumphaste![...]”.

O poeta trabalha o significado estético do vaticínio, isto é, sua imaginação explora a significação da profecia para a estética romântica polonesa. Sua saudação adquire uma estreita desmedida, pois no trabalho de tecelagem (*téchne*), se apropria de um fundamento da estética polonesa para construir o sentido de sua criação:

Salve! Heroica Polónia rediviva!  
Liberta, enfim, dos estrangeiros jugos,  
Livre da mais inominável dor,  
E, que, após mais de um século captiva,  
Vê, um por um, dos teus crueis verdugos  
Esbarrondar com trágico fragor!

A saudação se alonga por outras duas estrofes: “Salve, águia branca da Polónia! Emblema/Do martírio, da fé, da lealdade,” nas quais, o poeta, a partir da polarização entre cativo e liberdade, reconstrói a história do triunfo da pátria de Kościuszko: “Salve tu! que de um torvo lusco-fusco,/Que das sombras da noite, ó Polónia, fizeste/Surgir uma áurea e triumphal manhã!”.

E Kościusko, citado duas vezes ao longo da composição, aparece, na última recorrência, ao lado do herói polonês que levou a pátria finalmente à sua independência, Józef Piłsudski: “Terra feliz, a terra em que a alma de Kosciuszko/Ora encontra, e com ella se reveste/Na Piłsudski de sua alma, a irmã!”.

Há, então, explorada no corpo do poema a temática da *recorrência referencial a monumentos heroicos da história polonesa*. Irmanados na alma, os dois célebres patriotas, cada um em seu tempo histórico de atividade, se dedicou de corpo e alma à busca pela ansiada independência. E se o primeiro não a gozou em vida, não obstante como o poeta imagina, o seu gozo se manifesta na alma de Piłsudski cuja dimensão do desejo vaticina um futuro esplendoroso: “Nobre Polonia! E’s livre! Pódes ir/Abrazada de zelo immorredouro,/O teu passado reclamar da Historia,/Para as grandes conquistas do Porvir!”.

Conquistas que duraram pouco tempo já que, com a ascensão do totalitarismo nazista, o porvir foi refreado e sofreu uma elisão de décadas até que finalmente, com a Queda do Muro de Berlim, o zelo imorredouro reclamado da história pôde triunfar.

Em 1939 aparece o poema *Fenix* (anexo, p. 350) na autoria de Lucio Varzea<sup>62</sup>. Foi escrito no dia 7 de setembro, data de nossa independência, e publicado no jornal *O povo*, periódico da cidade de Fortaleza, no dia 15 de setembro. Sua composição data de seis dias depois da invasão nazista da Polônia, que levará à perda da independência com violações brutais das liberdades orquestradas pelo governo de Hitler, perlustrando o poema com uma experiência do vaticínio anunciada desde o título.

Jean Chevalier em seu dicionário de símbolos, informa que segundo a mitologia, a fênix é um pássaro lendário, “de origem etíope, de um esplendor sem igual dotado de uma extraordinária longevidade, e que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas” (1989, p. 421-422).

O poeta, ao nomear o poema com esse enigma, da morte e ressurreição a partir das próprias cinzas, volatiliza o próprio enigma da nação polonesa que na sua história convive com o emblema da fênix, isto é, a magia do ressurgimento: “A Liberdade sempre foi o teu fanal./Por ela – morres e ressuscitas.”.

Para o poeta, a Polônia representa “A ave imortal.”, bravia, de coração impetuoso e rediviva, “Mártir intemerata,”, cuja força provém dessa condição combustiva, cuja sorte “E’ renascer, ressuscitar!”, pois sua glória lustra a história nesse grande lance de bravura que enfrenta a desgraça com a altivez orgulhosa do povo polonês refulgente nos seus heróis.

---

<sup>62</sup>Na esfera virtual não há informações sobre esse autor.

Para Chevalier, os aspectos do simbolismo na transformação da fênix se referem a “ressurreição e imortalidade, reaparecimento cíclico” (CHEVALIER, 1989, p. 422). No corpo do poema não há sinais de que o poeta estava inteirado da invasão nazista, e até por que devido à sua condição de acontecimento recente e de que, para o poeta contemporâneo àquele tempo histórico, não se sabia ainda da violência do seu agravo que somente a experiência completa do conflito com os protocolos nazistas traria anos depois, nesse sentido, a ideia veiculada pelo simbolismo do pássaro mítico virtualiza a dimensão cíclica com que a Polônia lida com sua história nacional, contendo na repetição um dos signos de sua alteridade.

O poeta, além de assinalar a condição messiânica concentrada no mistério da fênix que consolida o triunfo da vida sobre a morte, se remete a Kościuszko como símbolo do heroísmo, celebrando a memória polonesa com a desmesura do vaticínio: “Fênix radiosa, a tua sorte/E’ ressurgir! é renascer! ressuscitar!”.

Uma compilação temática recorrente em muitos pontos – o desaparecimento, a situação de cativo, a luta pela liberdade e a esperança messiânica – aparece na série de poemas publicada em 1940, já em pleno vigor brutal do conflito bélico.

No primeiro dessa série, intitulado *Ode à Polónia* (anexo, p. 353), o poeta Romulo Jucá<sup>63</sup> entoa à desgraça do “povo santo” polonês, todavia ressalta a grandeza, o civismo e o martírio triunfal desse povo que edifica ao mundo:

O teu martyrio, Polónia!  
Em reverberos de luz,  
Envolve a face da terra,  
Como no drama da cruz.

A recorrência messiânica se desenvolve ao longo do poema como elemento de ligação que entrelaça as estrofes sob a convicção de um messianismo que refulge dos versos como verdadeira vertigem exclamatória:

Tu não morreste, Polónia!  
E’s immortal como a fê.  
E Deus que os mundos governa,  
Há de manter-te de pé!

No poema *Polónia* (anexo, p. 355) de Filgueiras de Lima<sup>64</sup>, a vertigem exclamatória se faz um halo gradativo do primeiro ao último verso. Halo que explora o nome da Polónia como

<sup>63</sup> Na esfera virtual não há informações sobre esse autor.

<sup>64</sup> **Antônio Filgueiras Lima** (Lavras da Mangabeira – CE 1909; Fortaleza – CE 1965) foi um educador e poeta cearense, que além de fundar várias escolas, fez a reforma do ensino normal e primário. Sobre ele, diz Antonio Filgueira Lima Filho: “A poesia, fonte original e permanente de seu encantamento pela

um grito doloroso: “Teu nome é um grito de dôr/ que sai das entranhas do mundo em chamas!”. O poeta discursiviza o sofrimento da nação despedaçada, no seu tempo, pelos protocolos nazistas, plasmando em versos carregados de uma dramática carga exclamatória o próprio drama da guerra moderna enfrentado pela pátria polonesa:

Polonia!  
 O clamor corta o universo de lado a lado  
 e sobe aos céus,  
 envolto na fumaça da pólvora,  
 Tinto do sangue dos mártires da Liberdade,  
 misturado com o rugido dos canhões  
 e os gritos e imprecações  
 das mães alucinadas  
 das crianças desesperadas  
 e dos cegos, dos paralisados, dos mutilados,  
 que ficaram sob os escombros  
 dos hospitais bombardeados!

Grito de dor que não deixa de se tingir, ainda que com comedida sutileza, da névoa libertária a que está atrelada a providência da estética romântica polonesa: “Polonia!/E’ o clamor do mundo e do seculo./Senhor!/Escutai esse clamor!”.

A esfera divinatória encontra correspondência no poema *Polonia amada* (anexo, p. 357), de Alceste de Castro<sup>65</sup>. Na estrofe inicial o poeta dá o tom desse enclave, despojando versos cujo matiz religioso salta do próprio léxico trabalhado:

Si querer ver, filhos do Mundo Novo,  
 O martirio de um grande e heroico povo,  
 Olhai para a mais bela das nações...  
 Na terra da mais nobre gente slava  
 Em cujo sangue o abutre as garras lava  
 Ha só restos, destroços de cristãos.

Há um horizonte profético na estrofe que acena para as estrofes subsequentes em que o poeta compõe o quadro funesto da “tragédia dantesca e horripilante:” com que a Polônia se esbate. Mesmo diante de quadro tão lastimoso, o poeta, após a confissão de que traz a Polônia no coração, professa sua crença na libertação pelo artifício da dúvida profética de que os filhos e netos “Virão, de um golpe a Patria libertar.”, pois reconhece um brio basilar tal qual um fundo comum a todos os povos que bradam por sua independência, de que a “alma polaca é livre como ar”.

---

vida, esteve presente em todos os passos: ‘Fiz-me educador; nasci poeta’”. Informações extraídas do sítio eletrônico: <http://www.poetafilgueiraslima.art.br/biografia.php> .

<sup>65</sup>**Alceste de Castro** (Corumbá – MS, 1919; Campinas – SP, 2000), foi um advogado, procurador federal, jornalista e poeta sul-mato-grossense. Informações extraídas do sítio eletrônico: <https://www.recantodasletras.com.br/artigos/964180> .

A mesma disposição de uma Polônia esfacelada – “A humanidade inteira véla os restos/De uma nação heroica onde a bravura/Fez defensores vivos entre os mortos!” – que busca sua liberdade “Basta, Deus meu! já basta de tortura!”, se desenvolve desde o verso inicial no poema *Ode à Polônia* (anexo, p. 359), de Clóvis Nogueira de Sá<sup>66</sup>.

Último poema dessa série publicada em 1940, o texto vem com uma nota de que se trata de um fragmento de ode. Ainda que seja um fragmento, mesmo assim não deixa de ser muito densa a clivagem entre *cativeiro* e *liberdade* na medida de confluências díspares que no jogo de suas polarizações arrosta a esfera do anseio pela independência que orbita o poema.

Na moldura construtiva dessa polarização, enquanto, numa margem, o poeta brada “Basta, ó Deus! por piedade.”, na outra, retumba intensamente: “Que se alevante um brado: liberdade!”.

E seu clamor é um grito órfico provindo das entranhas seculares da história polonesa, um grito libertário que se perde nas distâncias da experiência limite desse povo que não cessa de lutar por sua liberdade, e que não cessa de repetir essa luta como centro móvel de sua alteridade:

Liberdade ao pujante povo eslavo  
Que desde a infância bébe o amargo trávó  
Da desgraça, lançado na orfandade  
Com o peito a sangrar.

O poeta rememora o nome de Sobieski: que o célebre monarca desperte de sua tumba como um gigante que arremessa sua fúria vingativa contra a insânia dos leões traidores. A vingança, a que o poeta se aferra, é a vingança do clamor e do basta lançados ao Deus messiânico que essa nação tanto regurgita: “Basta, ó Deus! por piedade!/Já basta de tortura! basta, ó Deus!”.

O messianismo ativo se robustece no brado lançado ao céu, o brado pela liberdade, o brado de uma convicção cuja súplica de sua tecelagem entre os poetas brasileiros que exalaram seu clamor a essa Polônia martirizada no século romântico e mais uma vez tiranizada no século das Grandes Guerras, é a recorrência à linguagem cifrada do ressurgimento, essa linguagem da fênix, que tanto deslumbra a comunidade dos poetas.

---

<sup>66</sup>Na esfera virtual não há informações sobre esse autor.

Deslumbramento que Laudinor A. Brasil<sup>67</sup> no poema *Imortal!* (anexo, p. 361), retoma e imortaliza sua linguagem cifrada proferindo as insígnias de um futuro no qual a pátria polonesa fará da reviravolta ao cativo o símbolo do seu orgulho nacional:

Terás, novamente, livres as tuas terras.  
Livres as tuas cidades festivas:  
Cheias de crianças alegres, as tuas escolas.  
Vibrantes de mocidade, as tuas Universidades.  
E, livres, cantando para o extase de teu povo  
Os teus poetas.

Essa Polônia que, nas palavras do poeta, está viva e é eterna, iluminada pelo orbe solar e pela comunhão dos poetas nativos celebrando o advento de seu triunfo, comporta o alarme solidário de um crivo histórico que nas décadas subsequentes ao pós-guerra não apagou o seu fogo patriótico e dele ressurgiu no final do século XX qual fênix renovada, porque como o poeta profetizou:

Tanks, canhões, bombas, granadas,  
Tropas de assalto, a passo de ganso,  
Nada deterá o ímpeto tempestuoso do teu povo  
Quando ele se levantar de novo,  
Para a reconquista da LIBERDADE!

E é ao ímpeto tempestuoso desse povo que se orgulha do brio de sua polonidade que o poeta brasileiro, solidarizado, entoa sua voz tonitruante derramando palavras carregadas de afetação.

Vale ponderar que nos poemas analisados vigora ainda a *recorrência incisiva do nome da nação, patente na frequência da repetição manuscrita do vocábulo Polônia; com o trânsito do vocábulo no próprio paratexto de várias dessas poesias*, tanto que em sete ocorrências o nome da nação aparece cravado no título, e em todos os poemas, nalgum verso o topônimo se espraia gravado na medida de um paradigma indiciário, sinalizando a amplitude da recorrência.

Simon Jeune, abordando os elementos da literatura comparada, destaca como um dos elementos de contato entre literaturas diferentes, a *imagem de um povo estrangeiro em uma literatura determinada*. O teórico ressalta que no campo da influência, deve-se levar também em consideração, na literatura estudada, a presença “de todo um povo estrangeiro, de um país em seu conjunto que se trata, e do qual os escritores de outro país recolhem a imagem ou o reflexo” (JEUNE, 2011, p. 247).

---

<sup>67</sup>**Laudinor de Andrade Brasil** (Vitória da Conquista – BA, 1901, —), foi um poeta brasileiro, muito ligado à sua cidade natal. Informações extraídas do sítio eletrônico: <https://www.blogdaresenhageral.com.br/a-sofisticada-tabaroa-do-poeta/>.

Nos poemas acima analisados, parece-nos condizente pontuar que no corpo de suas tessituras, por meio da imaginação criativa dos poetas, se exerce o reflexo da imagem temperamental de um povo que não se dobrou ao cativo e contra todas as expectativas de um resultado com final feliz, se levantou da tumba de seus grilhões e atravessou com resiliência os calvários do seu processo histórico (o imperialismo do século XIX e o totalitarismo do século XX), até sagrar seu triunfo com a liberdade alcançada.

Essa imagem que os poetas brasileiros recolheram, ainda que eivada de substancialidades estereotipadas, reforçam uma imaginação literária e ainda um dispositivo discursivo que circulou no nosso polissistema literário, concentrado no reflexo de uma Polônia em que o seu povo se traveste com as insígnias do Cristo, redentor dos pecados da humanidade.

Nesse liame, como Michel Foucault assevera ao tratar do dispositivo discursivo: “O discurso [...] não é a manifestação, majestosamente desenhada, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo” (2000, p. 61-62).

Nessa dispersão descontínua, o poeta se apropriou de um fragmento da visão romântica polonesa, um fragmento consolidado na luta pela independência e na imagem messiânica, engendrando o seu desenho em nossa órbita literária, ainda que franqueado pelo conhecimento limitado dessa imagem, lapidada com os riscos opulentos da imaginação.

Assim, no *modo de representação da alteridade* franqueado pelos poetas brasileiros – para usarmos essa expressão de Homi Bhabha (1998, p. 107) – se desvela uma Polônia cujo povo foi imaginado e representado sob a convicção de uma benevolência inflada, com a qual os poetas brasileiros se posicionaram e se solidarizaram, lendo através dessa lente de relação, os horrores sofridos por esse país do centro da Europa. Não deixa, sobremaneira, de ser uma imagem potente que impactou não somente os poemas acima, escritos no transcorrer do século XX, como também vários dos poemas cerzidos no século XIX e que contemplamos sua leitura analítica no capítulo 2.

Nesse sentido, a ideia messiânica provinda da literatura romântica polonesa foi uma imagem literária poderosa que refletiu sua configuração na série de poemas abordados que tematizam a Polônia como flanco de suas discursividades. Esse reflexo, apropriado pela poesia romântica brasileira do século XIX, e repetido na série de poemas do século XX, comporta uma evidência histórico-literária de que a Polônia consumou certa presença de sua visão romântica em nossa literatura nacional.



Esse leque de poemas, os quais orbitam suas molduras em torno do vaticínio messiânico se distinguem de outras três produções da mesma época que frequentam a Polônia como tema. Há nessas três peças poéticas um zelo mais estreito com a forma poética e, na mesma medida, um ocultamento da temática, de modo que a presença da Polônia no corpo do poema só pode ser prevista por meio de um esforço de leitura que escave sua pertinência das entrelinhas e do interdito.

O primeiro, *Menino Valente no hospital de sangue* (anexo, p. 363), de autoria de Ribeiro Couto<sup>68</sup>, foi publicado no suplemento literário do Rio de Janeiro, *A Manhã*, em 5 de outubro de 1941, e circunda sua órbita temática em torno do recente conflito bélico vivenciado pelo Estado polonês. O título remete a um menino, a quem o poeta empresta sua voz para entoar, ao que parece, a bravura dessa criança. Há, no entanto, uma outra camada textual sobreposta a esta mais visível que celebra a valentia do rapazote.

Na outra camada se inscreve uma razão baseada na ira que a criança, asilada no hospital de sangue, sente em relação à tragédia que despencou sobre sua família: “Eu estava brincando, caiu uma bomba e não vi mais nada.”. Como o poeta entoa, o menino estava em casa, e depois que acordou no meio do incêndio e da fumaça, brada incansavelmente pela mãe que não vinha e não veio ao seu encontro, nunca mais veio.

E o mote com que termina os versos dessa estrofe, repetido como um estribilho na altura do verso final das outras três estrofes, soa a condição infausta e provocadora de sua ira, manifestada ao longo do poema: “Sabeis porque.”.

É sob a moldura desse refrão que escutamos nas entrelinhas o ressoar de uma criança magoada, destruída por dentro, e cultivando uma grande raiva devido, por um lado, à dor da perda da mãe “Logo no dia dos meus anos! Que pena!”, e, por outro, a ausência do pai que talvez, a criança assim expressa sua dúvida, ainda participe do conflito bélico “Com outros soldados, lutando a cavalo, nos bosques, sem medo”.

Sozinho, desamparado, sem saber do paradeiro do pai, e em luto no hospital de sangue, o menino explicita, através da voz do poeta, o seu desejo de pegar em armas, “Pegar numa espada – mas de verdade, não de brinquedo –”, e através dela, no campo de batalha, escarrar toda sua raiva “sabeis contra quem e sabeis porque.”.

---

<sup>68</sup>**Rui Esteves Ribeiro de Almeida Couto** (Santos – SP, 1898 — Paris – França, 1963), foi um diplomata, magistrado, jornalista, romancista, contista e poeta brasileiro, membro da Academia Brasileira de Letras. Exerceu funções de delegado de polícia e promotor público em várias cidades do território brasileiro. Sobre o escritor, diz a página virtual da ABL que “durante a sua permanência na Europa, ocupou-se também de divulgar a literatura brasileira”.

Informações extraídas do sítio eletrônico: <https://www.academia.org.br/academicos/ribeiro-couto/biografia> .

O poeta, ao dar voz a essa criança, e ao materializar a raiva dela como o resultado da perda enlutada da mãe e da ausência dolorida do pai provocada pela guerra, em momento algum explicita a espacialidade do conflito e nem mesmo as nações envolvidas na rivalidade. Além disso, transmite ao leitor a ambiguidade, inferindo no interdito que é o leitor que detém a informação de contra quem e por qual motivo o menino deseja empunhar sua ira.

Eni Puccinelli Orlandi que trabalha com o dispositivo do interdito na aplicação da teoria da análise do discurso, aponta que na oposição entre o dito e o não-dito é preciso, como procedimento analítico colocar “o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras” (2003, p. 59).

A ambiguidade tecida pelo poeta exerce no poema uma opulenta interdição em que a força do não-dito é dizer a matéria implícita, mas colada ao texto, de que os horrores da guerra, seja de qualquer conflito bélico, são tremendos, violentos e desesperadores.

Não obstante, há somente um determinante no texto, de foro linguístico, um antropônimo designativo a quem o poema é dedicado – “A Casimira Illakowcz” – que, ainda assim, em detrimento da grafia, recobre a Polônia como direção temática. E mesmo esse vestígio gráfico não soa tão forte, já que carece de circunstâncias biográficas que apontem que o motivo da dedicatória possui como direção a situação bélica vivida pela Polônia de então, uma vez que vários outros países também se encontram imersos no conflito.

A função poética não ordena sua plena convicção sob a explicitação dada do referente. Se é possível traçar qualquer referência com uma Polônia não-dita no texto é, além desse minúsculo indício antropônimo, sob o crivo de que o poema foi recolhido e inscrito por Tadeu Skowronski no livro *Paginas brasileiras sobre a Polonia*.

De outra maneira, se nos deparássemos com o poema em qualquer outro suporte midiático – seja numa coletânea de poemas organizada por outro autor, seja num blog – se não viesse com a remissão ou alguma nota que o vinculasse ao livro organizado por Skowronski, seria marcadamente difícil e pouco provável relacioná-lo tematicamente à Polônia.

Nessas circunstâncias, sua célere ambiguidade goza de um âmago singular que deposita o poema nesse espaço intermitente que fala do mundo polonês através da dor e da raiva sem assinalar convictamente o referente, o que torna o trabalho poético de Ribeiro Couto, nesse aspecto, uma primazia.

No mesmo ano, a 30 de novembro, *Camilo de Jesus Lima*<sup>69</sup>, publica no periódico *O combate*, de Vitória da Conquista, na Bahia, o poema *Uma voz vem da Polônia...* (anexo, p. 364). Ainda que o referente apareça demarcado no título, com o poeta assinalando para onde aponta o seu canto, há ao longo do poema contidos sinais que permitem balizar o texto em detrimento de seu referente.

Iniciando o seu canto com a expressão “Meus irmãos”, o poeta evoca esse corpo irmanado, para o qual dirige sua aflição. Exclama a essa comunidade de fraternos a sua fome e o seu frio, exalando o espectro sombrio arrebatado pela miséria. Sua miséria provém da visão horrenda da mortandade dos filhos: “Morreram junto a mim, mordendo o chão”.

Sua miséria é o resultado das ações vilipendiosas do invasor “esse ógre medonho”, “monstro”, “lobo”, “hiena”, substantivado com essa série de signos aplicados ao animal traiçoeiro para demarcar a ganância da ameaça que, além de invadir, violenta a independência da pátria: “Tem a arca abarrotada do pão que nos roubou”. O roubo do pão torna-se metonímia das atrocidades engendradas pela força inimiga, cuja violência não se reduz somente ao saque de alimentos, mas também à destruição dos lares, aos estupros, à aniquilação cultural.

O poeta não nomeia o invasor, e na súplica desse interdito, tanto cabe a referência à tripartição, quanto à invasão nazista.

A voz poética afirma num dos versos que procurou consolação na divindade celestial, todavia, em versos subsequentes, num momento de fraqueza, confessa que quis clamar ao bom Deus de sua mãe para castigar o inimigo, “Mas o riso do monstro e os seus olhos sangrentos/Logo varreram do meu coração/Esse Deus em que cri, meus irmãos!”.

O poeta se ressentido porque seu clamor foi em vão, todavia não se entrega e anseia vencer a fome que o traga e o degenera para na aurora dos tempos ornar-se como símbolo da dor de sua gente que não se dobra nem à amargura e nem à miséria, porque suas mãos agora “Tremem é desse desejo imenso de vingança!”.

O ressentimento que o poema exala e desemboca no desejo de vingança não se agarra ao messianismo, por outro lado, renega a figura de Deus. O eu poético renuncia ao auxílio divino e, nesse sentido, abjura qualquer ajuda mística para, na convicção de suas

---

<sup>69</sup>**Camilo de Jesus Lima** ([Caetité, 1912](#) — [Itapetinga, 1975](#)) foi um professor, político, jornalista e [poeta brasileiro](#). Poliglota, falava e escrevia fluentemente inglês, francês e espanhol, além de conhecer bem o latim. Sobre o poeta, Luiz Carlos J. Lima, recolheu essas palavras de Zélia Saldanha, escritas em 1987: "canta pelos oprimidos e seu universo é povoado de famintos, de prostitutas, de retirantes e de revolucionários". Informações compiladas do sítio eletrônico: <http://poetacamillo.blogspot.com/p/sobre-camillo.html> .

próprias forças, superar o frio e a fome, e ainda que num disto dia, mesmo pálido e semimorto, confrontar o invasor e expelir sua tórrida e sólida vingança. Em sua totalidade, os versos exprimem a condição trêmula em que o eu poético se encontra envergado. O tremeluzir que de estrofe a estrofe vai se esbaldando até se extrapolar no brado exclamado aos irmãos, certo de que encontra nessa comunhão fraterna a solidariedade para sua desforra.

O último poema dessa série final, creditado a F. Fernandes Sobral<sup>70</sup>, intitulado *Salve Varsovia!* (anexo, p. 366), traz já no paratexto a circunstância espacial do referente. O subtítulo com que vem designado, aponta que corresponde a um *fragmento de um poema*. Foi publicado no jornal *Cidade de Barbacena*, no supracitado município de Minas Gerais, no dia 18 de maio de 1942.

Pela intitulação, e considerando que o mundo se encontrava, nesse ano, na metade do conflito bélico, e ainda sopesando que num dos seus versos aparece inscrita a palavra “Soldados!”, sua matéria poética se situa numa Polônia esfacelada pelo regime nazista.

O poeta descreve, nos versos iniciais do fragmento, o “vil intento” conquistador dos invasores, mas, conclama que eles jamais

Hão de domar da raça antiga e nobre  
A varonil estirpe, qual palmeira,  
Poupada na queimada que a descobre,  
Conserva a copa incólume e altaneira,  
E, si lhe abrasa a casca, o cerne fica,  
Que lhe mantém eréto o longo porte,  
E a seiva esconde, e, em ninhos, frutifica.  
Por mais pesado o jugo que suporte,

Nesse trecho, o poeta trabalha com propriedade a metáfora do tronco arbóreo que mesmo atingido pelo incêndio, o seu cerne resiste incólume e altaneiro. A medida dessa metáfora, sua seiva, exprime o âmago da resiliência polonesa que ao longo da sua história atravessou violentos contratempos, sofrendo com o protocolo nazista o colapso da desumanidade.

O poeta, crente na frutificação da resistência, evoca os soldados e os conclama: “Não choreis sobre a desgraça/Que sobre o amado solo ora flutua:”. A conclamação do poeta, instigando os soldados, possui uma razão: o juramento de vingança.

É, por força também dessa jura, assim como o anterior, um poema sobre a vingança: “Pela infeliz nação, jurai Vingança!...”. Promessa que o poeta brada a termo, em contraposição às represálias sofridas. Notemos ainda que, análogo ao poema de Camillo

---

<sup>70</sup>Na esfera virtual não há informações sobre esse autor.

de Jesus Lima, “vingança” é a última palavra do poema, isto é, a palavra que encerra uma imprecação. Além disso, sublinhemos que, nesse poema, o signo vem inscrito em letra maiúscula, demarcando seu protagonismo na moldura discursiva.

A vingança solicitada não é nada espirituosa. Sua índole vem nomeada com o cerne desse tronco que não cessa de enganar a morte, que não cessa de ludibriar o desaparecimento, ressurgindo das próprias cinzas do incêndio histórico que ao longo dos últimos séculos viu a Polônia se levantar inúmeras vezes.

Se os últimos três poemas, diferentemente dos anteriores, dissimulam o referente premeditando a redução dos indícios referenciais, ainda assim apontam para a imagem de uma Polônia apropriada pela imaginação dos poetas brasileiros. E essa imagem participou incondicionalmente de nossa literatura da primeira metade do século XX, ainda que nenhum dos poetas supracitados não participe integralmente do cânone literário brasileiro. Mesmo assim, na medida de documentos históricos, os poemas se conservam gravados na história literária brasileira.

#### **4.2 Presença romântica, cultural-literária, de Chopin no Brasil**

Considerado um dos maiores pianistas do universo musical de todos os tempos, o polonês Frédéric Chopin<sup>71</sup> foi e é muito cultuado no Brasil. O lastro de influência de sua técnica musical, consideravelmente mais robusta na seara musical, com gerações de compositores e pianistas que espelham no músico suas produções, quando não suas carreiras, também aglomera recepção subsidiária na esfera literária, se posicionando como símbolo cultural de uma Polônia romântica que transcende o romantismo historicamente demarcado.

Assim, seu eco cultural extravasa a colunata pendular que foi a visão romântica no século XIX, espalhando o horizonte de sua presença através do século XX e se estendendo até a contemporaneidade, exprimindo-se não somente como um monumento do passado, mas também um documento vivo da presença romântica, cultural-literária, da Polônia na cultura brasileira.

---

<sup>71</sup>**Frédéric François Chopin** (Żelazowa Wola, Polônia, março de 1810 – Paris, França, outubro de 1849), foi um célebre pianista e compositor polonês reconhecido mundialmente como um dos mais importantes no seu ofício na história da música. Chopin deixou sua terra de origem aos vinte anos de idade, em 1º novembro de 1830, um pouco antes do Levante de Novembro, e jamais regressou à sua província natal. O pianista se radicou na França, onde fez carreira como intérprete, compositor e professor, participando ativamente da vida artística de Paris. O crítico musical espanhol Vicente Salas Viú sinalizou em artigo sobre o compositor que “En su patria había recibido Chopin la formación que será sustento de su estilo, como intérprete y como compositor, antes que los reactivos de fuera, e sobretudo el de París en pleno hervidero romántico, precipiten los definitivos rasgos de su personalidad” (1949, p. 50).

Essa presença primordialmente avaliada aqui sob a convicção literária, não obstante, também fundamentamos sua compleição na amplitude dos rastros espalhados no domínio da música. Nesse domínio específico, a fortuna crítica ligada à análise musical que se acerca do pianista polonês apresenta vasta grade de pesquisa.

William de Oliveira Bueno (2014) desenvolve em seu trabalho dissertativo pautado na influência de Chopin na música brasileira dos séculos XIX e XX, uma panorâmica visão histórica dessa relação apresentando registros históricos, livros, periódicos, partituras, biografias, entrevistas, extensa gama de material como fontes de comprovação de seus apontamentos.

Bueno delimita a incursão da seara musical europeia no Brasil ligada à pianística como consequência da chegada da família real e da transferência da capital do reino para o Rio de Janeiro que desencadeou uma arraigada efervescência cultural na metrópole carioca, selando a Rua do Ouvidor como símbolo dessa convulsão: “Já na segunda década do século XIX, a rua possuía todo o tipo de lojas: de calçado e moda francesa, barbearias, livrarias e inclusive lojas de música; isso tudo deveu-se à invasão do comércio europeu pelos ingleses, desde 1808” (BUENO, 2014, p. 16). As lojas musicais vendiam, à época, muitos instrumentos e partituras dos celebrados compositores do período, entre eles, Frédéric Chopin.

Bueno esmiúça o trabalho de Mercedes Reis Pequeno, no qual ela destaca que a música de Chopin chegou ao Brasil no decorrer da década de 1830, antes da morte do compositor. Bueno robustece a afirmação da estudiosa ao apontar o registro de um periódico do Rio de Janeiro, o *Jornal de Debates*, que em sua edição datada de 18 de outubro de 1837 traz um artigo informando sobre a realização de um concerto executado por um pianista, Francisco Muniz. Na nota jornalística lê-se: “Sr. Francisco Muniz mostrou punho de mestre no seu concerto de piano, ele nos avivou em certos momentos Herz, Chopin e Tableck: a sua execução é nervosa e viva: foi um bom praser para a plateia” (BUENO, 2014, p. 18, grifo nosso).

Observa-se, nessa nota, além da referência explícita ao pianista polonês, uma pequena experiência de crítica musical, do que depreende-se do comentário que certo exercício crítico ligado ao domínio da música já participava, nesse tempo, da economia ativa do ambiente da imprensa brasileira. Essa experiência primordial, ainda incipiente, tem sua razão já que, como explica Roberto Acízelo de Souza, é no século XIX que a crítica literária alcança sua autonomia enquanto campo próprio de abordagem, provindo dos estudos sobre a estética (2014, p. 21).

A partir de um maciço arranjo de notas jornalísticas, Bueno retrança a presença de Chopin na vida musical da capital do Império. Aponta, por exemplo, que dez meses depois da morte do compositor ocorreu um concerto no Rio de Janeiro, promovido pela Companhia Lírica Italiana, em que o *Diário do Rio de Janeiro*, datado de 8 de agosto de 1850, informou que “um pianista executou um *Nocturno* de F. Chopin” (BUENO, 2014, p. 19).

No final da década de 1850 aparece na imprensa carioca algumas críticas musicais um pouco mais fundamentadas sobre o pianista e sua obra e, entre os apontamentos, vigoram comentários qualificando a modernidade do artista. Destacamos um trecho da análise de um crítico, G. Marcaillhou, no artigo assinado por ele, *Os pianistas modernos*, e publicado na edição de 19 de outubro de 1857 do *Diário do Rio de Janeiro*. Nessa oportunidade, o crítico analisa o artista com as seguintes palavras:

Chopin é o poeta do coração, sua musica traz um cunho de profunda melancolia que agrada e consola; elle é sempre distincto e original; suas composições são particularmente procuradas pelas almas especiaes que amão a meditação e o grande estilo (MARCAILHOU *apud* BUENO, 2014, p. 20).

Há já nessa análise um encorpamento da reflexão crítica no discurso jornalístico, mas que, como pondera Acízelo de Souza, não rompe “com sua tendência para a ligeireza e o generalismo, bem como com o seu compromisso com o presente, espaços particularmente receptivos à veiculação da crítica” (2014, p. 22).

Ainda assim, a reflexão de Marcaillhou, mesmo que apressada, assinala a modernidade do compositor polonês para a época, e toca num ponto de sua música tangente para a crítica da posteridade: a melancolia profunda de suas composições, um traço fundamental da poética romântica que, segundo esse crítico, o pianista executou com distinção e originalidade.

Num excerto sobre Chopin, publicado no livro *A Polónia na literatura brasileira*, e assinado por Mucio da Paixão, diz ele sobre o pianista que “atravez de suas composições, profundamente melancolicas, sente-se uma atormentada magia, que se casava com justeza ao fundo sombrio de seu character” (PAIXÃO *apud* SKOWRONSKI, 1927, 123). O autor reforça seu argumento ao pontuar que “a característica pessoal da musica chopiniana é uma melancolia romantica, feita de uma suave tristeza, de uma latende dolencia que constitue o fundo sombrio da alma do artista” (PAIXÃO *apud* SKOWRONSKI, 1927, p. 124). Tais apontamentos escritos mais de meio século depois, corroboram a reflexão de Marcaillhou a respeito desse aspecto romântico – a melancolia – na música de Chopin.

E a estética romântica, para a crítica especializada, não estaria completa sem o seu impacto na música. Ana Paula Avvad que estudou nas obras dalguns pianistas brasileiros a

influência nas peças de caráter do romantismo, apresenta o apontamento do musicólogo Alfred Einstein que categoricamente afirmou: “se o gênio romântico encontrou, do ponto de vista temporal, sua última manifestação na música, foi nela que encontrou sua expressão mais poderosa. Nenhuma história do Romantismo europeu seria completa sem uma história da música romântica” (2009, p. 25).

De maneira semelhante, a história do romantismo brasileiro não seria completa sem uma história da presença do pianista polonês em nossas letras. Presença no reduto literário, por vezes, fantasmagórica, na medida em que, se na arte musical ela se coaduna evidente, com inúmeros trabalhos corroborativos sobre a influência de suas composições na musicalidade brasileira, por sua vez, na literatura, ela se tangencia na exploração simbólica e cultural “ante a monumentalidade e a universalidade da obra do gênio Frédéric Chopin, na fértil e saudável convivência e diálogo entre as culturas, seus personagens e obras” (CÂMARA, 1989, p. 137).

Marcelo Câmara, que estudou a latência dessa presença na música popular brasileira, entende que

A função principal da Música é possibilitar, através dos sons, a livre e plena expressão criativa, crítica e construtiva do ser humano, elevando-o, libertando-o, engrandecendo-o, num determinado espaço social e momento histórico, constituindo-se em poderosa ideia e linguagem não só de sentimento, mas também de conhecimento do mundo do Outro, e, principalmente, de autoconhecimento (CAMARA, 1989, p. 137).

A profunda melancolia do pianista demarcada por Marcaillhou se liga à profunda individualidade, isto é, à intensa subjetividade a que Chopin se aferrou, num período em que o ofício de musicista se profissionalizava, ou seja, se individualizava peremptoriamente, elevando o artista a uma liberdade engrandecedora e potencializadora de sua imersão subjetiva. O compositor tomando as rédeas de sua poética premeditou imensos mergulhos nos abismos criativos do seu próprio eu.

Essa mudança, como Walter Zanini explica, se prorrompe com o romantismo, com a ideia de gênio, do infinito como absoluto e a conflagração de uma nostalgia advinda do espírito romântico: “a música romântica está toda ela impregnada dessa nostalgia. A sua sombra pode assumir tonalidades mais ou menos escuras, pode ser fundo imóvel ou manifestar-se por frêmitos quase imperceptíveis, mas está sempre presente” (2011, p. 214).

Zanini pondera que coube ao romantismo uma musicalidade que se transborda de sentimentalidade,

As mais sutis inflexões emocionais, a complexidade dos ‘contrapontos’ sentimentais, as criações aparentemente sem sentido da fantasia, as tensões por



vezes violentas entre sentimentos opostos, tudo isto passou a encontrar a sua expressão na música romântica (ZANINI, 2011, p. 215).

Mirosław Strzyżewski, no livro *Music and Infinity: Studies in Polish Romanticism*, no qual trabalha a questão da musicalidade no romantismo polonês, observa que, na caução da ideia do gênio que faz do mundo uma totalidade orgânica “portanto, um músico se tornou um poeta, ou um poeta ou pintor se tornou um compositor”<sup>72</sup> (2016, p. 50, tradução minha), integrando o musicista, tal qual o poeta, na posição de artífice do som. Exigia-se agora uma interpretação musical não vinculada ao discurso afetivo-emocional, por outro lado, considerando a musicalidade a partir de “[...] emoções indescritíveis, metafóricas, simbólicas, distantes, *in abstracto*”<sup>73</sup> (STRZYŻEWSKI, 2016, p. 52, tradução minha).

Ao tratar do aspecto da musicalidade, Strzyżewski atenta-se para o fato de que: “Os românticos costumavam afirmar que no início era... o som, não a palavra”<sup>74</sup> (2016, p. 52). Num artista como Chopin, conforme auferido tanto pela crítica biográfica quanto pela musical, se concentra todo esse complexo de inflexões, manifestado na profusão de afetos, impulsos, intuições e fantasias, com a plena valorização do som. Razões suficientes para a profunda melancolia pungente na individualidade do pianista, conquanto que, como Zanini elucida em relação à sua produção estética, em Chopin “a poesia, não obstante, está presente: poesia de estados interiores do compositor” (2011, p. 223).

Marcelo Câmara o evoca como “Poeta do piano” que revolucionou a linguagem musical do seu tempo. E Strzyżewski diz sobre o compositor, que com o deslocamento da verve romântica para a música, “finalmente, a poesia musical escrita com notas de Frédéric Chopin triunfou”<sup>75</sup> (2016, p. 48, tradução minha).

Câmara argumenta que seria problemático enquadrar o pianista numa estética específica, pois entende que “a inesgotável e sempre nova música de Chopin não pode ser encarcerada em escolas ou épocas. Ela é universal e atemporal” (1989, p. 139). Por via disso, define o pianista como “o clássico mais popular do mundo” (CAMARA, 1989, p. 139).

O apontamento se franqueia de certa ambivalência, pois a sua defesa de dosado classicismo na experiência musical de Chopin se contradiz no próprio texto de Câmara, na medida em que para iluminar o gênio do pianista, ele se remonta à célebre frase do

<sup>72</sup>Trecho original: Therefore, a musician became a poet, and a poet or a painter became a composer.

<sup>73</sup>Trecho original: but as indescribable, metaphorical, symbolical, detached emotions *in abstracto*.

<sup>74</sup> Trecho original: The Romantics often stated that in the beginning was... the sound, not the word.

<sup>75</sup> Trecho original: Finally, Frédéric Chopin’s musical poetry written down with notes was triumphant.

compositor “O piano é o meu outro eu”, e como explica, é este um aspecto pontual “da divulgada simbiose entre ele e o piano, da proclamada impossibilidade de se distinguir em Chopin ‘o estritamente musical do estritamente pianístico’” (CAMARA, 1989, p. 139).

Essa simbiose entre o compositor e sua arte, ora, substancializa a natureza leviana da poética romântica em que o artista dobra sobre si, consumido pelo eu que o traga intensamente e lhe fornece, no transe da convulsiva afetação sentimental, a inquietude criativa para revolucionar as formas musicais.

E se, como Câmara diz, “à sua capacidade de fazer o piano cantar’ – nada tem a ver com a superficialidade composicional ou ‘facilidade de execução’ de suas obras” (1989, p. 139), elementos estes que são sintomas da estética clássica, mas, por outro lado, se “essas virtudes estão agregadas a uma estrutura musical extremamente complexa, riquíssima que não diminuem o valor insuperável de Chopin, sua originalidade, o seu gênio” (CAMARA, 1989, p. 139), nos parece que a elementaridade dessa condição se afilia à poética romântica, que em consonância com essa visão espiritual suas virtudes composicionais afloram o anseio romântico numa verdadeira experiência do profundo melancólico e da nostalgia virtuosa.

Até por que a vindicação de que sua estética musical ordena sua concepção pelo reduto do romantismo não eclipsa a exortação universal e atemporal de sua arte, afinal a posteridade não cessa de afirmar a genialidade inesgotável de Chopin.

Assim como Bueno aponta que na segunda metade do século XIX vários compositores se espelham nas partituras de Chopin para basearem suas obras, entre as quais, as composições do gênero “chorinho” (2014, p. 26), Câmara aponta a presença da ideia musical de Chopin na Música Popular Brasileira a partir do final do século XIX (1989, p. 140).

Presença que se estende através do século XX por meio da apropriação de traços da maneira musical elaborada e executada pelo pianista. Como devedores da presença musical chopiniana em suas obras, Bueno cita os compositores e pianistas: Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Ernesto Nazareth, Heitor Villa-Lobos.

O último, aliás, é bastante conhecido no meio literário por ter protagonizado uma situação bizarra na sua participação na Semana de 22, mostra sobre a arte moderna que cronologicamente abre o modernismo brasileiro. Na ocasião, Villa-Lobos sofrendo com um calo num dos pés, se apresenta trajado conforme manda o figurino, no entanto, parcialmente, já que usa uma sandália no pé calejado; detalhe que repercutiu na plateia presente que interpretou o arroubo como ultraje, gerando um incômodo mal-estar no público. Não obstante, para a história literária vigora como uma anedota cujo surpreendente efeito involuntário exprime a envergadura da nova estética que se inaugurava. Nesse compositor, por exemplo,

Bueno pontua que a presença musical de Chopin se delinea na textura e estrutura composicional da obra de Villa-Lobos (2014, p. 43).

A respeito da obra musical de Ernesto Nazareth, por exemplo, Câmara pondera que são muitos os traços chopinianos, e que

não se trata de simples transposições, cópias, imitações, mas de incorporação de virtudes técnicas, elementos do melodismo, o virtuosismo não pelo virtuosismo, porém ‘a serviço de uma intenção musical’, como Chopin, seus preciosismos de sonoridades e ornamentos, o dedilhado, a invenção, a capacidade de improvisar (1989, p. 141).

Marcelo Câmara, ao final de suas ponderações, deixa claro que o espírito musical do gênio polonês não se estatui entre os compositores brasileiros como impostura de um simples plágio ou mera cópia de alunos mal formados na arte da musicologia, por outro lado, vigora como uma substância latente, uma convicção sedutora, invisível e operante, expressão do que é Chopin: “Ele é o mestre vivo de gerações de pianistas e compositores, ensinando técnica, educando sensibilidades, sugerindo elementos através da sua ideia musical, rica e originalíssima, sua infinita imaginação romântica, sua contagiante melodia” (CAMARA, 1989, p. 146)

É esse mestre genial, de uma imaginação romântica infinita que deslumbrou a *intelligentsia* brasileira em grandes lances não somente de discernimento, mas também de algaravia, não desmerecendo que a confusão também não faça parte da tarefa crítica. Na verdade, o conflito trabalha a favor da manutenção do debate aceso, das provocações, das revisões frente aos problemas do passado alijados pelo crivo do presente.

E como pontualmente Octavio Paz sublinhou a respeito da singularidade da razão crítica enquanto um dos elos da modernidade: “ela nos rege na medida em que se desdobra e se constitui como objeto de análise, dúvida, negação. Não é um templo nem um castelo fortificado; é um espaço aberto, uma praça pública e um caminho: uma discussão, um método” (PAZ, 2013, p. 36-37). E ele ainda complementa acentuando que a razão crítica é “um caminho em permanente processo de fazer-se e desfazer-se, um método cujo único princípio é examinar todos os princípios” (PAZ, 2013, p. 37).

Assim, no espaço aberto da crítica, espaço regido pelo exame, outro capítulo da presença simbólica de Chopin na cultura brasileira foi escrito a partir de uma querela entre o modernista Mário de Andrade e o erudito austríaco, naturalizado brasileiro e radicado no Brasil, Otto Maria Carpeaux. Ambos os intelectuais são detentores de uma exímia obra crítica, com estupendas análises literárias que a intelectualidade literária brasileira não cessa

de remexer. Todavia, em meados dos anos 40 do século passado, se viram envolvidos numa contenda que imputou alterações furiosas por parte de Mário de Andrade.

Há sinais, ainda que bastante difusos, no arrivismo protagonizado por ambos, daquela famosa querela dos Antigos e dos Modernos que fervilhou o mundo europeu em meados dos séculos XVII e XVIII, na Academia Francesa, posicionando em lados opostos, os defensores do classicismo, isto é, da medida velha, e os agitadores do pensamento moderno, ou seja, dum novo modelo estético que despontava naquele momento.

Mário de Andrade enveredou pela crítica musical, escrevendo inúmeros ensaios jornalísticos em torno dessa dimensão das artes, inclusive o ensaio *Atualidade de Chopin*, posteriormente publicado no livro *O baile das quatro artes*, saiu pela primeira vez em 1942 numa edição da *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo.

Num ensaio com um tom mais teórico, que intitulou de *Romantismo musical*, Mário discorre sobre a natureza do romantismo na música, a partir da premissa de que com a visão romântica, “A música se tornou agora a ‘expressão dos sentimentos’ e a adquiriu o dom da fala” (ANDRADE, 2016, p. 18). Todavia, segundo ele, não deve se confundir a linguagem musical com a fala, pois é, além de superior a essa, especialíssima, “A música é uma linguagem que vai além da linguagem, apta a exprimir o inexprimível, enfim, a linguagem do inexprimível, que nos torna apercebidos, embora não conscientes, de tudo quanto a palavra não sabe dizer” (ANDRADE, 2016, p. 19).

A ideia musical contida no espírito romântico justamente plenifica o seu *ethos* na fortuna dessa linguagem do inexprimível que revolucionou a forma social do romantismo ao passo que, no argumento de Mário, se expande por meio de uma poética da destruição, na medida em que os grandes técnicos dessa arte, incluso Chopin, são “destruidores da técnica musical” que “abrem as portas as todas as confusões técnicas [...], com as suas experiências, audácias e tantas invenções geniais” (ANDRADE, 2016, p. 20). O gênio se liga a essa grandeza que exaure sua seara na fundura da própria experiência. Mário de Andrade assevera que a lógica musical passa a flexionar sua conexão na essência psíquica (2016, p. 22). Essência essa que o eu de Chopin tanto desalojou.

Mário, ao falar desse aspecto de essencialidade, discorreu que “a música será tanto mais elevada e impregnante, quanto mais se confundirem na *fantasia* do compositor imagens e pensamentos, manifestações plásticas ou poéticas que tenham com a música qualquer espécie de afinidade” (ANDRADE, 2016, p. 18, grifo do autor).

As remissões a Chopin nesse ensaio são inúmeras, para exemplificar no compositor a *poiésis* destrutiva da técnica musical que se opera no fundo psíquico do pianista. Uma chave

de interpretação a que Mário se atenta como princípio fundamental do romantismo musical é a instância da virtuosidade: “‘Virtuoso’ é o indivíduo que tem a virtude da realização musical” (ANDRADE, 2016, p. 23). Imbuído dessa virtude criativa, “o virtuose verdadeiro jamais executará uma obra duas vezes da mesma maneira. Há sempre um valor instantâneo, espontâneo, cuja consequência mais lógica é a improvisação” (ANDRADE, 2016, p. 23).

Ana Paula Avvad explica que no cenário romântico, o virtuose desempenhou um papel fundamental e, nesse aspecto, “o instrumentista virtuose do século XIX compunha suas próprias peças para exhibir nos programas, cujos títulos já indicavam uma grande dose de brilhantismo e dificuldade técnica” (2009, p. 27).

Para Mário de Andrade, Chopin é um exímio artífice da virtuosidade. No ensaio que redigiu especificamente sobre o pianista, fruto de uma aula inaugural para seus cursos sobre História da Música, o crítico não cessa de tecer elogios ao pianista. Mário enxerga na música dele a atualização da legítima concepção da arte, apontando que “Chopin se firma em nosso culto como um dos mais puros, mais exclusivamente musicais de todos os músicos, e também como um dos mais intensamente humanos, mais generosamente servidores” (ANDRADE, 2016, p. 81).

Mário ilumina com vestígios biográficos – o aprendizado familiar vital, as frustrações amorosas, a partida sem volta de sua província natal, a vida aristocrática comedida em Paris – uma faceta da sutil virtuosidade do compositor.

Tudo isso alija a arte musical de Chopin que por força de seu vigor, Mário de Andrade constatava há mais de meio século, continua atualíssima, sendo o pianista desde seus primeiros arroubos um improvisador descomunal que “sabe brincar, sabe caricaturar os prepotentes, sabe exprimir a saudade, o *zal*<sup>76</sup>, o instinto de apego ao lugar em que se nasce. Este senso improvisatório será sempre um dos elementos mais significativos tanto da vida musical como da arte de Chopin” (2016, p. 81, grifo do autor).

*Incomparável na interioridade da improvisação*, é a acepção com que Mário se refere ao pianista, ao passo que observa em Chopin o pêndulo da arte musical romântica. Ante essa constatação, pondera que em última instância a obra de arte nasce da improvisação, “mas em seguida vem o trabalho difícil, lerdo, angustioso, que elabora, corrige, poda, acrescenta, acentua, sintetiza, esclarece, e é o sofrimento grande do criador” (ANDRADE, 2016, p. 91).

---

<sup>76</sup> O termo *zal* é uma palavra polonesa que significa tristeza, arrependimento e luto, expressão de um sentimento genuinamente polonês e como deixou em depoimento o professor Aloysio de Castro da Academia Brasileira de Letras, republicado por Tadeu Skowronski, no livro *Páginas brasileiras sobre a Polónia*, “sentimento tão indefinível como a nossa saudade” (1942, p. 59).

Assim, o crítico sinaliza que a força criativa não corresponde tão somente à inspiração platônica ligada à teoria do entusiasmo divino, mas também a conflagração da técnica (*techne*) aristotélica vertida na habilidade da fabricação da *poiésis*, na medida em que, posteriormente ao lampejo improvisatório Chopin prosseguia lento no trabalho minucioso de artefazer suas composições.

Para Mário, a desenvoltura do pianista, sua capacidade para revolucionar a técnica musical com virtuosismo e improviso, faz dele um clássico com expressiva universalidade. E não surpreende a contradição, na verdade faz de sua obra uma espécie sempre em atualização, na medida em que “Chopin é o romântico dos mais entregues, mas trai o Romantismo pelo seu equilíbrio clássico” (ANDRADE, 2016, p. 95).

O crítico musical Vicente Salas Viú, escrevendo quase na mesma época de Mário, alguns anos depois, corrobora a mesma ideia, apontando que Chopin pensa classicamente, uma vez que:

A fluidez de sua música, o livre discurso de que se vale, tão espontâneos que sugerem a improvisação, são dirigidos por uma exigência férrea de equilíbrio entre os períodos, de exata proporção no desenvolvimento das ideias, por um controle do sentimento que, por poderoso que seja, nunca se desborda nem pretende justificar com seu arrebatamento a incongruência dos elementos musicais<sup>77</sup> (1949, p. 58-59, tradução minha).

Notemos a mesma ambivalência que Marcelo Câmara apontou a respeito da grandeza de Chopin, provavelmente influenciado pelas ponderações de Mário, redigidas quatro décadas antes. As soluções românticas com que Chopin atribui sua técnica não se eclipsam no seio da experiência estética em que se enredou no seu tempo; há algo em sua musicalidade que vence o tempo transpondo a barreira da datação e imbuí suas soluções com o equilíbrio férreo do temperamento clássico, com a firmeza da obra clássica e com o âmago de sua intangível insubordinação destruidora: “é que ele ergue a arte da música a uma realidade, a uma necessidade, a uma pureza de essencialidade absolutamente excepcionais” (ANDRADE, 2016, p. 95).

E, contraditoriamente, segundo as palavras de Mário, “entre os músicos geniais, Chopin é um dos únicos realmente sem classe, o mais sem classe” (i ANDRADE, 2016, p. 96). Em outras palavras, as soluções musicais do pianista ultrapassam várias barreiras de estilos, desde o aristocrático ao popular, engendrando a sua continuada atualidade.

---

<sup>77</sup> Trecho original: La fluidez de su música, el libre discurso de que se vale, tan espontáneo que sugiere la improvisación, están dirigidos por una exigencia férrea de equilibrio entre los períodos, de exacta proporción en el desarrollo de las ideas, por un control del sentimiento que, por poderoso que sea, nunca se desborda ni pretende justificar con su arrebatamiento la incongruencia de los elementos musicales.

Esse aspecto ambivalente que marca a poética de Chopin, encerrada entre o clássico e o romântico, mas também tangenciada por elementos modernos, reforça a modernidade do pianista, na medida em que sua herança musical, por via dessa complexidade, conforme Salas Viú apontou, penetra na arte contemporânea: “Chopin foi o primeiro na qualidade dos românticos e o primeiro na cronologia dos modernos, como se tem repetido. Sem Chopin, a música do final do século XIX e o começo do nosso século é inimaginável”<sup>78</sup> (1949, p. 60, tradução minha).

Mário pondera que a atualidade simbólica de Chopin reside no fato da universalidade de sua forma musical celebrar o amor à sua terra e, nesse sentido, revigorar os sentimentos patrióticos naquele momento em que a Polônia sofria o jugo opressivo da Segunda Guerra Mundial, ameaça à liberdade semelhante ao período cronológico no qual o compositor vivia, em que sua pátria inexistia enquanto Estado político-territorial: “Nisto ele será sempre atual, pelo menos enquanto estalarem, na torturada sociedade humana, os gritos dos escravizados e o chicote do opressor” (ANDRADE, 2016, p. 97).

O crítico modernista encerra o ensaio com um tom de manifesto, entoando palavras apologéticas em prol da humanidade simbólica de Chopin, ufanando que o gênio do pianista apareça para guiar os homens naquele momento de escuridão imposto pelo conflito bélico.

Dois anos depois, por conta de um monumento a Chopin, oferecido pelos poloneses no Brasil e erigido na cidade do Rio de Janeiro, Mário, escreve, no *Diário de Notícias*, no dia 3 de setembro de 1942 – data da inauguração da escultura, dois dias depois do infausto aniversário da invasão nazista na Polônia – um artigo jornalístico, intitulado *Chopin*, no qual reverencia com comoção esse ato de solícita simbologia.

A polêmica intelectual entre ele e Otto Maria Carpeaux sobrevém de um artigo, de renhida abordagem literária, publicado pelo crítico austríaco no final daquele mesmo mês, a 28 de setembro, na *Folha da Manhã*, o qual despertou a ira de Mário de Andrade. A substancialidade da querela foi historicamente remontada por Jorge Coli na sua tese de doutorado que originou o livro *Música final*, dedicado à crítica musical de Mário de Andrade. Sua repercussão na história literária brasileira se desdobra na crítica de Henryk Siewierski, que num pequeno artigo, publicado no final dos anos 1990 na Revista *Projeções*, retoma o âmago da querela e mergulha no fundo da questão, relendo tanto os textos originários da

---

<sup>78</sup> Trecho original: Chopin fué el primero en calidade de los románticos y el primero en cuanto a la cronología de los modernos, como se ha repetido. Sin Chopin la música de fines del siglo XIX y comienzos del nuestro es inimaginable.

polêmica quanto as ponderações de Coli sobre a divergência. Coli responderia na mesma revista, um ano depois, as colocações de Siewierski.

Revisitamos a querela no intuito de constatar a força simbólica de Frédéric Chopin enquanto monumento polido na visão romântica – ainda que não somente – que extravasa sua condição histórica, reverbera e persevera no espaço literário e cultural brasileiro, que além de transpor a barreira da datação cronológica concernente à época romântica, vigora e muito vivaz como um símbolo do romantismo polonês – ainda que seja mais que isso – em nossa história literária.

Mário, naquele artigo publicado no *Diário de Notícias*, consolida sua percepção sobre o compositor, de sua arte musical bordada no improvisado com posterior trabalho de correção urdido na hesitação, no desespero – próprio do eu romântico imbuído de sua interioridade – e, para além disso, em detrimento de que a Polônia sofria, na questão do tempo, com os horrores do nazismo, destaca o patriotismo do pianista: “Chopin também viveu de maneira altíssima o sentimento de pátria. É verdade que o sentimento dele se incendiava na dor de sua pátria destruída” (ANDRADE, 1999, p. 62).

O apontamento de Carpeaux, no seu texto para a *Folha da Manhã*, em relação a esse ponto converge com o de Mário, na medida em que, além de gênio da música polonesa, o “papel representativo de Chopin baseia-se também no seu entusiasmo pela causa da sua nação: é quase impossível pensar em Chopin sem lembrar as revoluções heroicas às quais alude mais de uma vez em suas composições” (1999, p. 64). E ainda diz mais: “Chopin e a Polônia constituem um conjunto inseparável, digno de todas as admirações e simpatias” (CARPEAUX, 1999, p. 64).

Todavia, nessa mesma postulação se coloca o fato adversativo que leva à oposição: “Contudo, o conjunto não é tão inseparável como parece, e a separação do fato musical e do fato nacional talvez seja capaz de fazer compreender melhor um e outro” (CARPEAUX, 1999, p. 64). E o enclave que leva à cisão é de foro crítico; se constitui como a ruidosa admoestação apontada para os seus estudiosos críticos e não para o pianista: “Chopin está acima de qualquer crítica destrutiva: não assim os seus intérpretes” (CARPEAUX, 1999, p. 65).

Trata-se de uma crítica direcionada aos *equivocos chopinianos*, como Carpeaux intitula seu artigo, e como ele se reporta a um tipo de interpretação sutil eivada de “fragilidade mórbida, equívoco para o qual contribui a tradição biográfica do músico tísico cheio de nervosismos e amores infelizes” (CARPEAUX, 1999, p. 65).



Trabalhando sua crítica entrementes o limiar da separação do fato musical e do fato nacional, Carpeaux assevera que o pianista polonês é sim romântico, mas no sentido de revelar através de uma essência aristocrática a expressão musical de sua nação. Seu patriotismo se consigna tangenciado por uma experiência aristocrática polonesa, classe social da qual o compositor fazia parte: uma nobreza que estava em vias de extinção e que seu último suspiro acorreria em meados da Primeira Grande Guerra, selando o passado aristocrático no passado.

A tese de Carpeaux, a qual defende a partir de uma máxima categórica é a de que “Chopin não é o músico da Polônia; é o músico do romantismo aristocrático polonês” (1999, p. 67). Nesses termos, o erudito reduz bastante a experiência simbólica que alimenta o imaginário do que Chopin se tornou, em razão de que um amplo fundo cultural orbita em torno do pianista, dimensionando sua permanência romântica enquanto presença consolidada.

De fato, a crítica musical, e inclusive o próprio Mário de Andrade, considera a experiência aristocrática do pianista. Jorge Coli assevera que no estudo musical que Mário fez de Debussy, o modernista constatou que a “forma supremamente elegante [desse compositor] conduz a um Chopin aristocrático” (COLI, 1998, p. 217).

Coli reconstitui a querela entre Mário e Carpeaux e assevera que o modernista foi injurioso em seu desabafo, tomando para si, e com desmedida, apontamentos que nada indica terem sido direcionados às suas percepções sobre Chopin: “É preciso notar que não existe no texto de Carpeaux nenhum elemento que possa ser tomado, sequer como remota alusão seja a ‘Chopin’, seja à ‘Atualidade de Chopin’” (COLI, 1998, p. 368).

Todavia, é certo que Mário de Andrade sentiu-se enxovalhado. Para Coli, os impropérios que Mário, numa carta escrita a Moacir Werneck de Castro, dirige a Carpeaux – filho-da-putinha, filhinho-duma-putazinha, fachista de merda – são, além de injustificáveis, de uma intolerância tamanha. Coli chega a apontar que falta ainda um estudo de fôlego que trace a história “do repúdio por parte de grupos intelectuais brasileiros ao grande intelectual europeu” (1998, p. 363), uma vez que a reação de parte de nossa intelectualidade exasperada com a ampla cultura universal e o espírito apartidário do erudito austríaco que provocou irritações profundas “foi violentíssima, atingindo muitas vezes o fundo da indignidade” (COLI, 1998, p. 363).

Importante notar que a acusação de fascista, como Coli demonstra, recai sobre Carpeaux, uma vez que sua descendência germânica, num tempo de impasse provocado pelo nazismo, acentua a reação por parte da intelectualidade que se agarra até mesmo a uma investida baixa para marcar sua posição: “Tudo isso não deixa de ser extremamente

inquietante” (COLI, 1998, p. 371). Até porque o próprio Mário de Andrade usa desse artifício para desconsiderar o argumento de outrem.

Não obstante, Coli considera que, por via da diferença dos tipos de culturas no seio das quais foram gestados, entre os dois grandes críticos “o desentendimento e o conflito eram inevitáveis” (1998, p. 369), ainda que, para Coli, “comparar os dois artigos é estabelecer um diálogo de surdos” (1998, p. 369).

Segundo Coli, o arrivismo que a querela produziu, trata-se sobretudo da injunção de que Mário de Andrade se sentia ameaçado em relação à retórica erudita de Carpeaux, sugerindo que o modernista receava perder seu papel de mentor dentro do espaço crítico-literário brasileiro.

Há nessa oposição de visões com que cada arrivista lida com suas experiências intelectuais os resquícios de uma névoa daquela cisão protagonizada por Charles Perrault – defensor de uma concepção moderna – que num poema equiparou os seus contemporâneos aos grandes poetas antigos, e Nicolas Boileau – defensor da tradição clássica – que efervesceu e levou ao abalo o mundo letrado francês do século XVII na famosa querela dos antigos e dos modernos frente à questão homérica (SILVA NETO, 2013, p. 93).

Octavio Paz já havia mesmo preconizado que “em todas as sociedades, as gerações urdem um tecido feito não só de repetições, mas também de variações; e em todas elas se dá, de uma maneira ou de outra, aberta ou velada, a ‘querela dos antigos e dos modernos’” (2013, p. 31).

Enquanto Carpeaux, com sua erudição, tacitamente se alinha ao pensamento de Boileau cujo desagrado “era o de uma tradição inteira ali interpretada, de uma cultura que desde a Patrística até o humanismo do Renascimento fixara como ideal e norte a *imitatio* e a *aemulatio* dos antigos” (SILVA NETO, 2013, p. 94), Mário definitivamente se filia à atitude subversiva de Perrault que “do início ao fim do poema, relativiza a estimada ‘grandeza’ dos antigos, da qual pessoalmente discorda” (SILVA NETO, 2013, p. 94).

Se Mário de Andrade vivia ou não seus temores em face da rivalidade literária, fruto de sua plaga com a caldeira arrefecida da perspectiva moderna, Henryk Siewierski revisita e reafirma o poder de discernimento de sua crítica musical, ao rever e examinar os apontamentos de Jorge Coli sobre o fundo da querela, reavaliando tanto as considerações de Coli quanto as posições dos dois críticos envolvidos na polêmica. Siewierski, diferentemente de Coli que considerou injustificável a reação de Mário, de outro modo, avalia como compreensível a atitude colérica do modernista – menos evidentemente os impropérios com que insulta Carpeaux – uma vez que “com ou sem intenção, o texto de Carpeaux tende a

destruir a visão da música de Chopin propagada pelo autor de *Macunaíma*” (SIEWIERSKI, 1999, p. 58, grifo do autor).

Especialista na literatura polonesa, Siewierski pondera com propriedade. Ele complementa a argumentação de Coli, lançando uma luz necessária a uma lacuna crítica na medida em que, como defende, “nesse caso específico o ‘saber internacional’ e a erudição de Carpeaux descarrilharam numa análise equivocada, sustentando uma tese insustentável e, com ou sem intenção, lançando uma sombra de dúvida nos textos em que Mário de Andrade fala da atualidade de Chopin” (SIEWIERSKI, 1999, p. 55).

Siewierski refuta a tese de Carpeaux de que a música de Chopin representa pontual, detida e tão somente a aristocracia polonesa do século XIX, apontando que “o romantismo polonês não é tão aristocrático como queria Carpeaux” (SIEWIERSKI, 1999, p. 56). Seus principais autores românticos, Adam Mickiewicz, Julius Słowacki, Cyprian Norwid – com exceção de um, Zygmunt Krasiński, e mesmo assim consciente da decadência de sua classe – eram filhos da nobreza empobrecida perfilados ao movimento de democratização vivido pelo romantismo polonês.

Siewierski esclarece sua defesa com os apontamentos históricos de Norman Davies que avaliou a mudança política da nobreza a partir da alteração de seu status provocado pelo prolongamento das partições:

A partir daí podia-se afirmar que a opressão dos senhores da terra não foi obra da nobreza polonesa, mas do injusto domínio estrangeiro. A massa de uma nobreza empobrecida partilhava os infortúnios do povo simples, podendo como a classe mais educada desempenhar o papel de seu tribuno. Além disso, chorando o destino da sua classe em declínio, a nobreza podia interpretar os ataques contra os seus ideais como uma ameaça aos princípios de toda a população. A antiga nação da nobreza transformava-se e ampliava-se através da inserção em si de todas as classes sociais da nova nação universal polonesa, e a cultura da nobreza com os seus ideais de exclusividade, igualdade, unanimidade, resistência e individualismo, continuava marcando o rumo do pensamento social e polonês (DAVIES *apud* SIEWIERSKI, 1999, p. 56-57).

O infortúnio partilhado tanto pela aristocracia decadente quanto pela massa camponesa – representativa da plebe – maculam a tese de Carpeaux sobre a fechada e retida música aristocrática de Chopin, presa a um passado decadente; compreensão equivocada por não se abastecer da dilatação frequentemente constatada pela crítica, até do próprio tempo de Carpeaux, sobre a técnica musical do pianista, na medida em que sua absorção tanto da cultura popular quanto da cultura erudita, “enriquecia a música europeia com os valores da cultura popular, enriquecia também a cultura do povo, preparando a sua integração na cultura da Europa democrática do futuro” (SIEWIERSKI, 1999, p. 58).

O próprio Mário de Andrade assinalou em Chopin o romântico inveterado e o contido revoltado, que trai sua classe burguesa, ainda que fiel aos enraizados valores familiares que “[...] se manifestou contra a arte de elite e todas as místicas classistas de arte, afirmando que a música tinha de ser compreensível a todos” (ANDRADE, 2016, p. 96).

Se Mário, como afirma, não possui dúvidas sobre a presença viva de Chopin como símbolo patriótico, e mais que isso, como monumento enraizado na cultura musical brasileira, Siewierski salienta que “em 1944 Carpeaux não podia saber que na Polônia do pós-guerra, a tradição romântica continuara viva e a música de Chopin estava mais presente do que nunca” (1999, p. 57).

Jorge Coli reacendeu a querela numa resposta ao artigo de Siewierski que intitulou *O sentimento e a razão*, realocando o tom da polêmica na polarização entre irracionalismo e racionalismo. Coli reafirma sua ignorância na cultura polonesa, o que não o impede de contrargumentar e nem limita sua refutação, ao mesmo tempo em que acentua o papel da crítica constatando que a reunião de um número maciço de textos raros ou inéditos na sua tese de doutorado era pontualmente “que outros especialistas pudessem se servir dela para novas reflexões e estudos. O que permite descobertas, mas também, felizmente, desacordos e debates” (COLI, 2000, p. 118).

O eixo central do desacordo entre Mário de Andrade e Otto Maria Carpeaux, para Coli, se estatui na polaridade entre irracionalismo e racionalismo, portanto, como o crítico musical apregoa, de um lado se engendram os fatos da razão e do outro, os do sentimento.

Na posição de arcanos dessa polaridade se afixam, nos prolegômenos da polêmica, injunções análogas da repetida querela dos antigos e dos modernos, uma vez que, como Samuel Mateus que mapeou alguns *topoi* da querela explica “os combates axiológicos entre uma ordem consolidada e uma ordem que a põe em xeque e lhe faz notar a obsolescência são característicos da experiência humana e repetem-se sempre que ela passa por um processo de renovação, amadurecimento e autoexame” (2013, p. 2).

Se na época de Perrault, a ordem consolidada do clássico – representativa do racionalismo – foi posta em xeque por ele, na época de Mário de Andrade, Carpeaux ousou reerguer a razão moldada naquela herança clássica para interpretar o romantismo polonês. Segundo Coli, Carpeaux desconfiando das retóricas próprias do comunismo vigente, para refletir, munido de uma análise racional, sobre a cultura polonesa, atualiza a questão entre sentimentos românticos e nacionalismo (2000, p. 119).

Na visão de Coli, o texto de Siewierski “parece detectar, em Carpeaux, ataques injustificados a Chopin” (2000, p. 120), na medida em que pressupõe a imagem de que

Chopin, por portar as plagas de um romantismo aristocrático em sua música, teria traído sua pátria e seu povo eslavo. Coli justifica sua defesa a partir da própria reflexão de Norman Davies a respeito da aristocracia decadente polonesa com que Siewierski ampara sua argumentação. Se mesmo com a decadência, como pondera o texto de Davies, o papel motor da aristocracia além de continuar reinando alarga sua influência para o domínio do “povo”, nessa ótica, o raciocínio de Carpeaux não se desvanece, pois incluiria também um Chopin representante do povo polonês.

Todavia, ao reler, sob a chave interpretativa da aristocracia, a frase axiomática com que Carpeaux racionalmente determina quem seria Chopin, nos parece bastante sóbria sua defesa de um Chopin que, se não exclui de todo o povo de sua experiência musical, não obstante agrega apenas uma parte da nação: “Chopin não é o músico da Polônia; é o músico do romantismo aristocrático polonês” (CARPEAUX, 1999, p. 67).

Nesse âmbito de parcial exclusão, segundo o paradigma racionalizante da retórica das premissas, a reflexão histórica de Davies, como o próprio Coli constata, parece recolocar o pianista no seio de sua nação inteira, como símbolo de uma frequência não somente aristocrática. E se essencialmente aristocrático “apesar da influência poderosíssima desse romantismo sobre a nação inteira” (CARPEAUX, 1999, p. 67), o fato contrário na conjunção concessiva “apesar de” não contradiz, não impede e só reforça a razão simbólica de um romantismo polonês entranhado na cultura ocidental que expressou os sentimentos não apenas de uma classe, mas de todos aqueles que transportam a pátria dentro de si.

Nesse horizonte de retomada revisionista, Chopin é o músico da Polônia, ainda que, numa análise detida das correntes românticas seja, além de tudo, o músico do romantismo aristocrático polonês. A negativa peremptória da frase de Carpeaux talvez seja o estopim do malogro com que o debate crítico revigora sua longa duração. De toda maneira, não justifica em situação alguma a explosão colérica com que Mário de Andrade se dirigiu a Carpeaux e, nessa vertente, suas palavras carregadas de preconceitos e discriminação contra o intelectual vienense mancham sua biografia crítica, pois, como sugerido por Coli, se impregna de certa nuance irracional.

Agora, resumir a polêmica entre os polos do racionalismo e do irracionalismo, tomando o primeiro como reflexão analítica de status científico acrisolado por uma coerência da razão como libelo da crítica séria, e estatuidando o segundo como vaga das “piores tempestades irracionalistas” (COLI, 2000, p. 120) para condenar em Mário de Andrade um tipo de reflexão irracional é diminuir os méritos de uma vida dedicada ao exercício crítico no mundo intelectual brasileiro.

É também reducionista tomar o irracionalismo como medida negativa sem relativizar o alcance de suas incoerências, uma vez que a estética do romantismo possui seu estatuto no sentimento, e o bojo dessa sedição franqueia um coeficiente de irracionalidade como medida ativa das paixões românticas.

Entre os irracionalismos dos protocolos nazifascistas que à época assolavam a política global e os irracionalismos da afetação romântica cerzido na *poiésis* há um lastro de gradações que a própria interpretação dita racional necessariamente deve incidir em ponderações para não reduzir o espírito romântico do qual Chopin é integrante com políticas irracionais a que o próprio pianista em seu tempo se contrapôs.

A partir do panorama histórico que traçamos em torno da presença de Chopin, reunimos dados suficientes para afirmar que o pianista continuava vivo na época de Mário de Andrade não somente por meio de sua obra musical influenciando vários musicistas brasileiros, mas também como polivalente símbolo patriótico, cultural e literário.

A repercussão do confronto de ideias sobre as divergências chopinianas entre os dois intelectuais retomada por Jorge Coli e repaginada por Henryk Siewierski ilustra uma das páginas notáveis sobre a presença dos ecos do romantismo polonês na literatura e cultura brasileira, no âmbito da crítica literária, evidenciando vestígios da simbólica do fundo cultural polonês nas letras brasileiras.

Esses vestígios literários se consolidam ainda na seara do gênero *poesia*. Desse modo, se na esfera musical, a influência de Chopin se estende, com maior vigor, da segunda metade do século XIX a meados da primeira metade do século XX, três poemas contendo Chopin como fundo temático surgem no período entreguerras.

Em 1920, o poeta curitibano Silveira Neto<sup>79</sup> publicou um soneto que intitulou com o próprio nome do pianista: *Chopin* (anexo, p. 368), indicando explicitamente sua homenagem ao poeta do piano. O poema surge dois anos após a Polônia alcançar a independência do seu Estado desaparecido (ZAMOYSKI, 2010, p. 275), ressurgindo das cinzas dos 123 anos de cativo imperialista.

Antecedido por uma epígrafe, com autoria reportada a um Ivan Siliken, o trecho *Chopin, Frère du gnoffre e de l'éternité*, em tradução literal corresponde a – *Chopin, Irmão*

---

<sup>79</sup>**Manuel Azevedo da Silveira Neto** (Morretes – PR, 1872; Rio de Janeiro – RJ, 1945), foi um poeta brasileiro ligado à estética simbolista. Iniciou o curso de Humanidades, o qual interrompeu e posteriormente cursou a Escola de Belas-Artes de Curitiba. Ingressou para a Fazenda Federal, onde fez carreira. Entre suas obras, publicou *Luar de Hivero* que lhe deu notoriedade no círculo literário. Foi proclamado *o príncipe dos poetas paranaense*. Informações compiladas do livro *Roteiro da poesia brasileira: Simbolismo*, com seleção e prefácio de Lauro Junkens (2006, p. 76).

do *Dom da Eternidade* – já inferindo de antemão o lastro eterno que a obra do compositor goza sob a espuma de uma tradição que parece se perpetuar indefinidamente.

O poema resguarda em sua forma uma estrutura rigidamente clássica, habitual ao traço estilístico do soneto, com os quartetos rimados segundo a métrica (ABBA/ABBA) e os tercetos se entrelaçando no perfil (CDE/CDE). A métrica do verso é decassilábica. E com exceção dos últimos versos da primeira e derradeira estrofes, todos os outros seguem o padrão do decassílabo heroico com a tônica nas posições sexta e décima. Ainda que o poema desponte no início da segunda década do século XX, já com a efervescência do modernismo e uma fluida tradição da ruptura (PAZ, 2013, p. 15), sua forma ainda segue normas rígidas de metrificacão, conservando assim em sua órbita o traço pesado do classicismo.

O tema do soneto são os “Noturnos” de Chopin: “Nos teus “Nocturnos”, tremulo perpassa,/Como um lamento a ecoar por horas mortas,”. O poeta reconhece nos “Nortunos” do pianista o pranto que ecoa sob a forma musical através do tempo noctívago em que as horas envoltas pelo véu da noite espriam “Vindo talvez de um carcere sem portas,/ O vasto miserére de uma raça.”.

Vasta miséria sobre a qual falaram tantos intelectuais e, entre eles, o escritor Rocha Pombo que num texto de 1914, *A música de Chopin*, recolhido no livro *Paginas brasileiras sobre a Polonia*, relaciona o lamento musical do pianista ao próprio pranto das vítimas do martírio que, por mais de século, não calaram a dor da liberdade cerceada: “o que as victimas vos dizem, é como um lamento, que se perde no meio de alaridos; e mesmo, que tivessem deixado de si no mundo vestigios eternos – que sentis é só amargura: aquillo tudo já não se chama glória, mas dôr infinita” (POMBO, 1942, p. 42).

A vasta miséria de uma raça a que o poeta faz alusão corresponde ao martírio do desaparecimento vivenciado pela alma polonesa, o desaparecimento de uma nação incrustado na história dessa cultura e que tão dolorosa e infinitamente participa da experiência vital do povo polonês: “O martyrio da Patria se entrelaça/Ao mal da vida, rude, que supportas;”.

Valério Mazzuoli, no artigo, *A música de Chopin e o poder da revolução*, que escreveu para a revista *Estado da Arte*, destaca que mesmo com sua partida definitiva da sua terra natal, o pensamento de Chopin “– enquanto artista, mas também como cidadão – estava voltado à terra polonesa e seu povo, oprimido pelo Império Russo, que tomava cada vez mais o poder” (2020)<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> O artigo foi publicado no seguinte sítio eletrônico num formato cuja configuração não dispõe de paginação: <https://estadodaarte.estadao.com.br/musica-chopin-poder-revolucao/>.

Mazzuoli diz ainda, “Essa liberdade cerceada – tanto *física* como *moral e intelectual* foi a chave para que artistas de envergadura, como pintores, escritores e músicos, se debruçassem sobre *como retomar* para si e seu povo a amada pátria” (2020, grifos do autor). Para o crítico musical, “esse conjunto de fatores somado nos faz refletir como a *arte* – e, no caso que ora nos ocupa, especificamente a *música* – pode fazer ‘levantar’ um povo ameaçado pela opressão e pelas tiranias, inclusive as contemporâneas” (MAZZUOLI, 2020, grifos do autor).

Por meio dos seus “Noturnos”, Chopin suporta a impertinência desse mal, a opressão tirânica, e é pelo seu gênio que aflora a dissidência em forma musical contra os estertores da pátria mártir: “E quando, pelo gênio, á gloria aportas,/E’ uma ronda de lagrimas que passa.”

Suas lágrimas comportam o *zal* bradado à sua pátria jamais esquecida que no frêmito de sua composição “Os teus acordes lembram agonias,/Como o lutyó violáceo das olheiras/Recorda pranto, evoca funeraes;”. Experiência que não furtou de entronizar poeticamente no exílio e até mesmo a excedeu, em razão de que “toda a sua sensibilidade slava vibrou, enquanto elle viveu, na continua recordação da patria ausente, que cursava um doloroso periodo de sua historia politica” (CASTRO *apud* SKOWRONSKI, 1942, p. 59).

Musicalidade romântica que vibrou e continua vibrando, que se perdura e se atualiza, e ao mesmo tempo atualiza o brado lamentoso de Chopin por sua pátria amada, na execução pianística desses acordes que “Resoam, mesmo no antro de almas frias,/Relembrando em crepusculos, nas eiras,/Horas profundas que não voltam mais.”.

São as horas em que o poeta do piano mergulhado na imersão abissal de si toca com suas mãos geniais a cavidade mais profunda dos homens, o ponto limiar da dor fundamental, fazendo da música, essa linguagem do inexprimível, a expressão sonora do seu povo.

Silveira Neto soube nessa forma clássica, o soneto, executar um canto em versos rigidamente formais e com ressonância romântica, toda a exigência de um simbolismo representado pelos “Noturnos” de Chopin. O poeta curitibano retraça aspectos da simbólica dessa forma musical esmiuçada e enriquecida pelo pianista, celebrando em seus versos o símbolo de uma pátria cuja historicidade atravessa o seu tempo histórico de aparecimento e atividade e se fixa no imaginário de sua pátria, mas não somente, também faz-se robustamente presente no espaço sócio-histórico brasileiro na medida de um símbolo cultural que não desaparece.



Em 1932 aparece outro poema comportando sua temática em torno do pianista polonês. O escritor Filinto de Almeida<sup>81</sup> publica o poema *Concerto chopiniano de Brailowsky* (anexo, p. 369), também um soneto, regularmente rimado, com o padrão (ABBA) para os quartetos e (CDC/EDE) para os tercetos. Com exceção do penúltimo verso da estrofe final, o soneto segue a forma metrificada do decassílabo heroico.

O título do poema remete à execução musical de um outro pianista, Alexander Brailowsky, famoso concertista especializado nas obras de Chopin. É provável que o soneto seja fruto da imaginação criativa de Filinto de Almeida após ter assistido alguma das apresentações que Brailowsky executou em alguma de suas passagens pelo Brasil no início da década de 1930.

Em 1933, o jornal *Correio da Manhã*, em sua edição do dia 13 de maio, sábado, publicou, na oportunidade, uma entrevista com o pianista em sua estada a trabalho no Rio de Janeiro. O periódico intitulou a entrevista de: *Em conversa com Brailowsky, o poeta do teclado*<sup>82</sup>. Chamado de “o grande artista” pelo veículo de imprensa, não poderíamos deixar de notar sua referência como poeta na medida em que, enquanto executor das obras de Chopin, este considerado o poeta do piano, ambos recebem essa acepção que para o circuito literário conforma-se como exuberante concepção do exercício criativo.

Na entrevista, Brailowsky reporta-se a Chopin, e observa que apesar do respeito com que considera os autores contemporâneos, de acordo com o seu modo de ver, “Chopin continua conservando a sua posição de *leader* dos autores para piano” (BRAILOWSKY, 1933, p. 5). O concertista ainda acrescenta que Chopin “[...] é o grande mestre da inspiração. Sua musica enleva, arrebatada, toca mais de perto as almas e sensibiliza os corações. E’ o grande preferido de todos os públicos” (BRAILOWSKY, 1933, p. 5).

---

<sup>81</sup> **Francisco Filinto de Almeida** (Porto – Portugal, 1857; Rio de Janeiro – Brasil, 1945), foi um jornalista e poeta luso-brasileiro que se fixou no Brasil a partir de 1868 que, mesmo sem cursar qualquer estabelecimento de ensino, destacou-se no jornalismo e nas letras. Foi casado com a romancista Júlia Lopes de Almeida, com quem escreveu, em colaboração, o romance *A Casa Verde*. Colaborou com inúmeros veículos de imprensa, entre os quais, o jornal literário *A Semana*, e posteriormente tornou-se redator de *A Província de São Paulo* que viria a se tornar *O Estado de São Paulo*. Participou da vida política como deputado na Assembleia Legislativa de São Paulo. Ele é o fundador da cadeira nº. 3 da Academia Brasileira de Letras e, segundo, o sítio eletrônico da Academia dos Imortais, de onde extraímos os dados biográficos, Filinto de Almeida firmou-se “[...] como poeta parnasiano, expressando seus sentimentos e refletindo sobre o mundo exterior”. Informações disponíveis no sítio eletrônico: <https://www.academia.org.br/academicos/filinto-de-almeida/biografia>.

<sup>82</sup> A versão digitalizada da referida edição do jornal *Correio da Manhã* contendo a entrevista concedida pelo pianista Alexander Brailowsky ao veículo de imprensa encontra-se armazenada no seguinte sítio eletrônico: [http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_04&pagfis=16470&url=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_04&pagfis=16470&url=http://memoria.bn.br/docreader#).

O depoimento de Brailowsky reforça o vigor da imaginação criativa de Chopin, na medida em que a *poiésis* do pianista polonês é tão arrebatadora que atinge não somente um filão, mas todos os públicos.

No soneto, ao se reportar ao concerto oferecido por Brailowsky, o poeta inicia seu poema anunciando que “Sons alados adejam pela sala,”. Estes sons, orquestrados pelas mãos delicadas de Brailowsky executando a poética de seu “grande mestre da inspiração”, exploram algo inerente à natureza colossal de Chopin, sua profunda melancolia: “Embebidos de dôr tamanha e tanta!”.

Essa dor, tamanha e tanta, que a dúvida do poeta o faz bradar “Não sei se é a alma de Chopin que fala,/Se algum divino passaro que canta.”, é, como verseja adiante, “Vóz de angustia e de pena, que se exhala/De algum aflito deus pela garganta,/Que da amargura corre toda a escala/E, o coração ferindo, o ouvido encanta...”.

Através do ato executório de Brailowsky, esse divino pássaro, o poeta escuta a fala fluida, melancólica, profunda de Chopin, escuta o canto sublime do pássaro alado, escuta a voz angustiosa, aflitiva e amargurada de um coração romântico, um coração ferido que surpreende o ouvido com o fascínio do melancólico encanto.

A dor desse brado encantado, o poeta diz, se faz poema, “Que enche a alma de poesia e os olhos de água,”. O poeta escuta pela escuta de Brailowsky, que de sua escuta executa o “*leader* dos autores para piano”, toda uma poesia exalada em dispersão sonora, verdadeira explosão de sentidos que se compara ao “amor no anseio na hora extrema,”.

Os ritmados sons, que se elevam em bando, isto é, que ascendem ao estertor da hora final, do ultimado anseio, são experiências vulcânicas da técnica inventada por Chopin, *poiésis* provinda de sua sensibilidade para explorar cada nuance humana, pois como o poeta verseja “– Gritos, gemidos, desconforto e mágua –” que concatenados na execução “São lágrimas com lágrimas rimando.”.

Valério Mazzuoli, em seu estudo sobre os elementos da pianística de Chopin, diz sobre o compositor que sua técnica é “marcada por um caminho de completude a cada compasso e na qual inexistem espaços supérfluos ou sem significação” (2019, p. 53).

Mazzuoli explica que “em Chopin, de fato, não há notas que não sejam determinantes e não há períodos que não sejam contextualizados, levando o pianista a uma concentração sem igual de execução” (2019, p. 53). Em detrimento dessa complexidade singular, Mazzuoli assevera que “a execução perfeita de Chopin é um certificado para a glória na carreira de qualquer solista” (2019, p. 54), e complementa que “e tal não poderia ser diferente, dada a complexidade técnica e o grau elevadíssimo de sentimento que há de ter o executor em cada

compasso, em cada pausa e em cada período de qualquer peça chopiniana” (MAZZUOLI, 2019, p. 54).

O que o poeta escuta através da execução de Brailowsky e para quem entoava uma ode, é a resolução de um concerto vigorosamente atualizando um cabedal de obras com as quais outrora, no século XIX, Chopin fascinou as pequenas plateias que consumaram o prazer de ouvi-lo presencialmente.

Sua presença em segundo grau, por meio da execução de Brailowsky, ao que parece, para o poeta, firma-se como matéria elevada expressando os sentimentos múltiplos que se confirmariam arrebatadores se fossem desfraldados numa apresentação presencial de Chopin.

A desmedida desse soneto que não desmente o seu halo romântico, encharcado de uma angústia melancólica perpassando todo o corpo do poema, angústia própria da natureza de Chopin, é celebrar tanto o poeta do piano quanto o poeta do teclado, uma vez que Brailowsky por comportar uma ligação tão forte com Chopin, revigorou no seu tempo de atividade a presença consistente do pianista polonês cuja obra permanece viva e acesa, incendiando debates, como apontamos, não somente musicais, mas também literários.

O terceiro poema que traz Chopin incrustado como uma vertente discursiva de seu tecido foi escrito pelo poeta da cidade de Santos, Martins Fontes<sup>83</sup>, e publicado quatro anos depois da sua morte no periódico *O Nordeste*, na cidade de Fortaleza, a 31 de maio de 1941, segundo dados informados por Skowronski (1942, p. 60). Intitulado *A grande Polônia* (anexo, p. 370), como subtítulo do poema, entre parêntese, figura o nome do compositor: “(Chopin)”. E ao lermos os versos em quadra, com rimas alternadas, de suas cinco estrofes, notamos que o eu poético se apropria da máscara de Chopin e personifica o compositor, cedendo a voz do poeta ao pianista:

Eu desejara ter mil corações, mil vidas,  
Para poeta e soldado,  
Libertar e gloriar, em batalhas renhidas,  
Meu povo escravizado

O “Eu” da primeira pessoa do sujeito pronominalizado se refere ao eu melancólico do compositor confessando o seu desejo de dar a liberdade e a glória à sua Polônia ajoelhada à

---

<sup>83</sup> **José Martins Fontes** (Santos, 1884 — Santos, 1937) foi um médico, poeta e tradutor brasileiro. Era amigo do poeta Olavo Bilac, com quem fundou, em Paris, uma Agência Americana para serviços de propaganda dos produtos brasileiros no exterior. Além de boêmio, irrequieto e muito viajado, destacou-se como conferencista e também com humanista, lutando ao lado de Oswaldo Cruz para a defesa sanitária de sua cidade. O jornalista Sergio Willians, no seu blog, apresenta essa faceta humanista do poeta, ao comentar que Martins Fontes “com pouco menos de quatro anos de idade, foi visto declamando, do peitoril da janela de sua casa, um belo discurso, escrito pelo pai, alusivo à Abolição da Escravatura.

Informações compiladas dos seguintes sites eletrônicos: [http://memoriasantista.com.br/?page\\_id=2](http://memoriasantista.com.br/?page_id=2) e <https://www.academiamedicinasaopaulo.org.br/biografias/84/BIOGRAFIA-JOSE-MARTINS-FONTES.pdf>.

desgraça das partições. Por meio do travestimento urdido pelo poeta, que empresta sua voz narrativa ao objeto de seu discurso, escutamos o depoimento efabulado do pianista que, à maneira de um testemunho, fala de sua pátria querida.

O poeta imagina um Chopin que semelhante ao gigante Anteu – “Como Anteu, sobre o solo, ao tombar, levantar-me” – se soergue em contato simbólico com a sua terra-mãe, na medida em que sua força e sua fereza provêm de sua destreza musical, tanto na composição quanto na execução da *Polonesa*, esse “símbolo de heroísmo” da pátria, como George Sand, sua amante, lhe exclamou numa carta.

E imagina um Chopin que despreza a glória, o aplauso, a opulência; um Chopin que renega a adoração, que adota uma vida frugal, cercada de solidão e interioridade, e de uma relação secreta com os símbolos de sua terra.

José Miguel Wisnik no ensaio *Chopin e os domínios do piano*, pontua que o pianista extraiu “a flama polaca da memória musical profunda, vazada não em óperas ou poemas sinfônicos, mas em enigmáticas *Mazurcas* e em *Polonaises* transfiguradas” (2013, p. 7). Arnaldo Niskier, imortal da Academia Brasileira de Letras, no artigo *A visão heroica de Chopin*<sup>84</sup>, publicado em 18 de junho de 2014 no *Jornal do Commercio*, assevera que nas *Polonaises* o compositor visou “mostrar a sua paixão nacionalista pelo solo pátrio”.

Ponderações que ressaltam um Chopin ligado à sua terra mãe, que mesmo no exílio não esqueceu e nem abandonou sua ligação com o solo pátrio. Relação iniciada já um pouco antes de chegar à França, em 1831, quando escreveu “uma das páginas mais profundas, significativas e arrebatadoras da literatura pianística: o estudo para a mão esquerda, conhecido por ‘*Revolucionário*’” (MAZZUOLI, 2020).

Para Valério Mazzuoli, que explora elementos do poder da revolução na música de Chopin,

A composição é de uma eletricidade, vigor e fúria tão incomparáveis que penetrou ao espírito do povo polonês da época – e, não há dúvidas, ainda nos dias de hoje – com absoluta imediatidade, tornando compreensível, por todos os ouvintes, o recado certo passado por detrás da composição, sobre a necessidade de união pessoal e temporal do povo, menos à custa da bandeira da esperança que da efetiva necessidade em não permitir tirar de si a terra que viu cada qual dos poloneses nascer (MAZZUOLI, 2020).

Nesse sentido, percebe-se uma íntima relação de Chopin com sua província natal: “Guardo, secretamente, uma pouca terra,/Num cofre sacrossanto.”. A imaginação do poeta, nesses versos, dosados por um repasto íntimo, singulariza um Chopin ligado à ancestralidade

<sup>84</sup>O artigo jornalístico encontra-se disponível para consulta no seguinte sítio eletrônico: <https://www.academia.org.br/artigos/visao-heroica-de-chopin>.

de sua terra, um Chopin cultivador dos mistérios de sua gênese primordial, fundamento do seu sangue e do seu ser: “Beijo-a, sentindo o sal, que, humedecendo-a, encerra,/ O sangue do meu pranto”.

E não importa que as más línguas digam – naquele seu momento de furor em que o gênio criador fabrica o som triunfal com a fúria intempestiva do desejo libertário – que está louco e bêbado, pois o que desejara celebrar pranteando é, conforme o eu do poeta mascara: “A minha Pátria Livre!”.

No poema de Martins Fontes, a música de Chopin é o próprio verbo do pianista que entoava o espírito de um povo que sofre com o jugo imperialista, mas que também atoa o anseio da desejada liberdade.

Verbo que o poeta soube conjugar ao encarnar no seu próprio eu poético o eu musical do pianista, assumindo na voz do compositor os riscos temerários dessa matéria grandiosa numa imersão discursiva que venceu o corpo do poema com o som da *Polonesa* de Chopin. O poema celebra a vivacidade do pianista, como súplica de sua apropriação simbólica na seara literária.

No tocante à esfera da tradução literária, aparece em 1994 no circuito da literatura brasileira a publicação do poema *O piano de Chopin*, de autoria do poeta romântico Cyprian Norwid. O poeta conheceu o compositor em vida, “quando em 1849 instalou-se em Paris, onde foi apresentado entre outros, a Chopin, de quem se tornou amigo” (SIEWIERSKI; SOUZA, 1994, p. 5-6), vindo a visitar o pianista neste mesmo ano, pouco tempo antes de sua morte, deixando um testemunho ímpar desse encontro.

No necrológio que escreveu sobre o pianista, Norwid celebra-o aduzindo que Chopin “sabia solucionar a tarefa mais difícil da arte com misteriosa destreza – pois sabia colher as flores campestres sem sacudir sequer uma gota do orvalho ou a mais leve migalha de pólen” (NORWID *apud* SIEWIERSKI; SOUZA, 1994, p. 10). São palavras de admiração e também o gesto sublime de quem entende da arte da poesia exprimindo a fina flor da engenhosidade poética do pianista. O poeta termina o necrológio profetizando que Chopin “está em toda parte – porque sabiamente convivia com o espírito da Pátria – e na Pátria repousa, porque está em toda parte...” (NORWID *apud* SIEWIERSKI; SOUZA, 1994, p. 10).

Norwid, posteriormente, dedica uma parte do seu *Flores Negras* ao pianista. Na dedicatória toca no tema do piano, peça central para a arte musical do século XIX, que Chopin guarnecia num grande salão com duas janelas na parte principal da casa em que residia: “onde o seu piano imortal ficava, piano de modo algum luxuoso – semelhante a um

armário ou a uma cômoda, bem ornamentado, como os pianos em moda – mas sim triangular, longo, de três pernas” (NORWID *apud* SIEWIERSKI; SOUZA, 1994, p. 12).

Viviane Bersou que estudou o processo didático na técnica pianística em sua dissertação *O romantismo e a pequena forma pianística*, reflete sobre a importância dessa peça e pontua que “o piano está indissolivelmente ligado à evolução da música romântica, refletindo intensamente seu caráter. Por seus muitos recursos sonoros, expressou claramente os sentimentos dos compositores da época” (2006, p. 34). Bersou, além disso, salienta que “a plena descoberta das possibilidades desse instrumento coincidiu com o início do Romantismo, período em que a individualidade passa a ter um papel preponderante” (BERSOU, 2006, p. 34).

É consenso na crítica musical que Chopin aprimorou as possibilidades do instrumento, com descobertas técnicas provindas de sua individualidade melindrosa que dilatou os usos da peça. Mucio da Paixão, certa feita, dissera que

Por sua melancolia, pelo seu morbido sentimento, foi Chopin justamente considerado como o poeta sonhador do piano. Esse instrumento lhe era propício para exprimir as suas mais profundas commoções, os sentimentos mais ternos e mais suaves da alma humana (PAIXÃO *apud* FREDECENSIS, 1927, p. 125).

José Wisnik afirma que “nenhum compositor da história da música de concerto é de tal modo indissociavelmente ligado ao piano como Chopin, cuja fidelidade ao instrumento vale por si só como um pronunciamento estético” (2013, p. 24).

Também Valério Mazzuoli segue uma posição similar ao discorrer que “antes de Chopin, os compositores não haviam ainda explorado todas as possibilidades do instrumento, bem assim os construtores de piano [...] desenvolvido novas potencialidades para o instrumento” (2019, p. 59).

Todas as três críticas, ponderadas em circunstâncias temporais diferentes, reverberam o consenso de que Chopin revolucionou a forma pianística. É a esse revolucionário do piano que Cyprian Norwid homenageia com o poema *O piano de Chopin*. A tradução direta do polonês desse poema de Norwid num pequeno livreto foi feita em mãos duplas, a cargo de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza.

A primeira versão do poema foi escrita por Norwid em 1863, o ano do último Levante e também data formalmente considerada de encerramento do romantismo polonês. Além disso, a inspiração para o poema provém de um fundo histórico ligado ao Levante daquele ano:

O pano de fundo histórico do texto remete-nos a um atentado contra a vida do general russo Teodor Berg, Governador Geral do Tzar Alexandre II na Polônia, durante a Insurreição Polonesa de 1863. Como represália, os cossacos invadiram e incendiaram o palácio dos Zamoyski em Varsóvia. O piano de Chopin, guardado no palácio, foi encontrado por eles e atirado janela abaixo (SIEWIERSKI; SOUZA, 1994, p. 7).

Wisnik, em seu ensaio, pontua gradativamente a importância dos domínios que Chopin impõe ao piano, ao passo que a respeito desse episódio histórico declara que “é verdadeiramente emblemático que seu piano, guardado mais tarde em Varsóvia como uma relíquia, tenha se convertido em vítima de guerra, ao ser atirado da janela” (2013, p. 32).

É sob a extrema convicção desse emblema, sucedâneo de um Chopin que em vida, ultrasensível à sua pátria esfacelada por potências imperiais, “travava surdamente uma batalha traumática interna com o imaginário da guerra e seus sucedâneos heroicos, como a glorificação figurada do conquistador” (WISNIK, 2013, p. 31), que “os destroços, como um corpo violentado, tornaram-se matéria do canto de Cyprian Norwid” (WISNIK, 2013, p. 32).

Distribuído em dez cantos, o poema, no seu corpo, garante o lastro biográfico do encontro entre o poeta e o pianista, como se lê no primeiro verso das duas estrofes iniciais: “Estive em tua casa nos penúltimos dias/ Estive em tua casa nesses dias, penúltimos,” até o desfecho brutal com a destruição do piano discursivizado nos dois cantos estróficos finais “Das armas – – e vejo entre a fumaça no gradil/Da sacada um móvel como um caixão erguerem... ruiu.../Ruiu – Teu piano!” (versos do canto IX); “Ele mesmo – ruiu – na calçada!” (verso do canto X).

O piano é verdadeiramente o motivo do poema. E seu estatuto recebe do poeta inúmeras imbricações, desde as mãos abençoadas pelo anelo criador que tocam os acordes fazendo as cordas pulsarem em espasmos de pluma, com o gênio esculpindo no ventre do mármore através do seu cinzel a névoa de marfim, até a aurora da Polônia cuja plenitude transfigurada ressoa sob as cinzas ao som da harpa, ao som do canto primordial fulgente na música inexprimível que murmura sonoramente nas teclas do piano: “Ele se pôs a tocar?”.

Chopin não somente se pôs a tocar, mas além disso tocou ao seu modo, porque

só Chopin, entre todos, combinou rigorosamente o fundamento técnico sistemático do volume de exercícios para piano com a transfiguração do gênero, compondo estudos transcendentais (em grau de desafio técnico elevado) que são, ao mesmo tempo, música absoluta elevada ao sublime (WISNIK, 2013, p. 34).

E Norwid, por sua vez, por meio da palavra literária se pôs a tocar o piano de Chopin. Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza na introdução ao livreto, *O Piano*

de Chopin, citam o renomado estudioso da obra de Norwid, George Gömöri, que constatou haver no poema um espelhamento impressionante da música do pianista:

certos elementos do estilo do compositor tais como o ‘tom sussurrante’ e os acordes *impromptu* são além disso urdidos na sua textura. De fato, todo o poema parece ter sido composto com base em princípios musicais; quando lido em voz alta, ele soa como uma peça de música, escrita para o instrumento da *vox humana*. Contudo, os elementos eufônicos não sobrepesam o conteúdo; eles não adornam meramente mas explicitam e amplificam ‘a mensagem’ (GÖMÖRI apud SIEWIERSKI; SOUZA, 1994, p. 7-8, grifos do autor).

A ressonância que escutamos ao ler o poema, sua música final, tocada pelas mãos impressionantes de Norwid, diz respeito ao ruído desse corpo violentado, o ruído de seus destroços, na sublime imaginação criativa do poeta: “E – eis aí – como o corpo de Orfeu”.

O corpo de Orfeu perpassa qual uma sombra a trama inteira do poema. Na efabulação do poeta, o pianista assoma a dimensão desse mito protagonizado por essa figura da mitologia grega que foi além de poeta, músico e cantor:

Estive em tua casa nesses dias, penúltimos,  
E parecias – então –  
A lira que Orfeu ofegante  
Rejeita, mas que forceja pela canção,  
E ainda vibra relutante

A lira que Orfeu ofegante rejeita, seu olhar, olhar proibido, para aquele ponto em que Eurídice, sua amada, se contrai, e que o amante não consegue escusar de virar o pescoço e condenar o seu desejo aos escombros da morte no inferno de Hades, é como esse piano, obra última de Chopin a que Norwid deu voz, é como esse ponto intransponível da obra literária, esse ponto sobre o qual fala Maurice Blanchot ao proclamar a dissidência no olhar de Orfeu: “o mito grego diz: só se pode fazer obra se a experiência desmedida da profundidade – experiência que os gregos reconhecem necessária à obra, experiência em que a obra é a prova de sua incomensurabilidade – não for prosseguida por si mesma” (2011, p. 187).

A revelação dessa profundidade dissimulada, no poema de Norwid, se anuncia sob os escombros: o piano estatelado simula a trajetória de Eurídice condenada ao violento destino do olhar de Orfeu: “Olhar Eurídice, sem se preocupar com o canto, na impaciência e na imprudência do desejo que esquece a lei, é isso mesmo, *a inspiração*” (BLANCHOT, 2011, p. 189, grifo do autor).

Olhar para o piano, sem se preocupar com o som, na impaciência e na imprudência do desejo que vence a execução do pianista para fazer do corpo do poema uma obra à medida do piano e do pianista, é isso mesmo a inspiração de Norwid, numa verdadeira



experiência de desmedida profundidade, executando, como disse George Gömöri, “um poema original e impressionante” (*apud* SIEWIERSKI; SOUZA, 1994, p. 8).

E mais do que isso, “Tudo soçobra então, para Orfeu, na certeza do fracasso, onde, em compensação, só permanece a incerteza da obra, pois a obra alguma vez o será?” (BLANCHOT, 2011, p. 190). Se nos termos da obra não é possível dizê-lo, se a obra literária se alimenta dessa incerteza, por outro lado, a destruição histórica do piano de Chopin fracassou, porque vive e com vasta saúde a compleição simbólica do pianista, de sua música e de seu instrumento, tanto no âmbito cultural quanto no literário.

Tanto os poemas escritos na literatura brasileira do século passado contendo o pianista como tema em sua primeira metade, como a tradução para o nosso polissistema literário do poema de Norwid são produtos do gozo dessa experiência simbólica e estética.

Mário de Andrade, naquela primeira metade do século passado já apontava que era certo “que a Polônia vibra, chora, clama e se debate por toda a obra de Chopin” (ANDRADE, 2016, p. 96). Chopin é um monumento imenso, se não somente romântico devido à sua força revolucionária que já na sua época contrastava e extravasou barreiras de estilos, comportando em si do clássico ao moderno, é, sobretudo, uma experiência simbólica do romantismo que também em nosso tempo e infinitamente se refaz na incerteza órfica de sua obra.

#### **4.3 Pequena história da tradução de poemas românticos poloneses no Brasil**

O domínio da tradução, atualmente em largo foco nos estudos literários, tangencia uma guinada teórico-compreensiva cujo foro escapa ao escopo dessa tese. Não obstante, os apontamentos que preconizamos se concentram no espectro histórico-literário e se referem ao levantamento histórico dos poemas românticos poloneses traduzidos no polissistema literário brasileiro. Esse levantamento contempla o terceiro aspecto relacionado ao rastro da presença pontual da expressão romântica polonesa no Brasil de ontem e de hoje.

Ainda assim, antes de iniciarmos esse levantamento, não deixa de ser relevante ponderar alguns aspectos teóricos da tradutologia na medida que caiba no nosso argumento.

Dentre as inúmeras correntes tradutórias que se entrelaçaram no seio do século XX, em detrimento de seus pontos de convergências e/ou divergências, os apontamentos de Itamar Even-Zohar sob o prisma de sua teoria denominada polissistemas culturais a respeito do aspecto da tradução, conforme pontuou Edwin Gentzler no seu *Teorias contemporâneas da tradução*, ocupa uma posição central. Even-Zohar explora as relações interssistêmicas e como Gentzler explica, na teoria do intelectual israelense “embora os subsistemas concorrentes

estejam em constante estado de fluxo, eles também se correlacionam com outros elementos e sistemas formando uma estrutura complexa, porém unificada” (2009, p. 154).

Even-Zohar, em sua teoria, avança nos aspectos tradutórios e aponta que apesar do amplo reconhecimento dos historiadores culturais sobre a importância da tradução, dificilmente se consegue “elaborar uma ideia de qual é a função da literatura traduzida para o conjunto de determinada literatura ou qual é sua posição dentro dessa literatura”<sup>85</sup> (2017, p. 88, tradução minha).

Even-Zohar, por outro lado, defende e considera a literatura traduzida como um dos sistemas integrantes mais ativos de qualquer polissistema literário e sua tese é a de que

as obras traduzida se relacionam entre elas pelo menos de duas maneiras: pelo modo em que os textos de origem são selecionados pela literatura receptora, pois nunca há uma ausência total de relação entre os princípios de seleção e os co-sistemas locais da literatura receptora (para dizê-lo com maior cautela possível); e pelo modo em que adotam normas, hábitos e critérios específicos – em resumo, por sua utilização do repertório literário – que resulta de suas relações com outros co-sistemas locais<sup>86</sup> (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 89).

Para o teórico, nos processos de intersecção entre sistemas concorrentes quando uma literatura entra em relação com uma outra, a tradução, geralmente, se converte num dos modelos de elaboração do novo repertório:

A través de obras estrangeiras se introduz na literatura local certos traços (tanto princípios como elementos) antes inexistentes. Assim, possivelmente se inclui não apenas novos modelos de realidade que substituam os antigos e a outros bem assentados já não operativos, mas também toda outra série de traços, como uma linguagem (poética) nova ou novos modelos e técnicas compositivas<sup>87</sup> (EVEN-ZOHAR, 2017, p. 90, tradução minha).

O teórico se dedica a apontar os pontos de inflexão dessa inter-relação. De toda maneira, suas considerações sobre a posição da literatura traduzida fornecem o horizonte de que a tradução é um sistema por meio do qual pode ser enxergada a presença de uma literatura em outra.

---

<sup>85</sup>Trecho original: “En consecuencia, difícilmente conseguimos hacernos una idea de cuál es la función de la literatura traducida para el conjunto de una literatura o cual es su posición dentro de esa literatura.

<sup>86</sup>Trecho original: Mi tesis es que las obras traducidas si se relacionan entre ellas al menos de dos maneras: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los co-sistemas locales de la literatura receptora (para decirlo con la mayor cautela posible) ; y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios específicos – en resumen, por su utilización del repertorio literario –, que resulta de sus relaciones con otros co-sistemas locales.

<sup>87</sup>Trecho original: A través de obras extranjeras se introducen en la literatura local ciertos rasgos (tanto principios como elementos) antes inexistentes. Así se incluyen posiblemente no solo nuevos modelos de realidad que sustituyan a los antiguos y a otros bien asentados ya no operativos, sino también toda otra serie de rasgos, como un lenguaje (poético) nuevo o nuevos modelos y técnicas compositivas.

No âmbito da tradução literária propriamente dita, Paulo Henriques Britto define esse tipo de processo tradutório como “a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada” (2012, p. 47). Britto destaca que no tocante à tradução específica de poesia,

no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados – pois [...] todo ato de tradução implica perdas (BRITTO, 2012, p. 120).

Uma posição como esta é corroborada por Rosa Freire d’Aguiar em suas memórias de tradutora: ““No ato de traduzir – transmitir, transferir, trasladar, como queiram – um texto, uma ideia, um estilo de uma língua para outra, pode haver perdas e ganhos” (2004, p. 63).

Ainda que os tradutores citados façam parte de uma corrente contemporânea, a de que para realizar uma tradução mais estreita possível com o texto original, exige-se, por coerência, que o tradutor conheça (e melhor seria, profundamente,) a língua de partida, no que concerne à tradução de poesia no Brasil no século XIX, as condições históricas se tangenciam sob um outro pêndulo, o de que a estreita relação entre o conhecimento idiomático da língua-fonte por parte do tradutor não se posicionava como uma prescrição teórica convictamente necessária.

E por não haver essa convicção teórica é que foi possível aparecer na literatura brasileira do período algumas traduções de poemas românticos poloneses. Essas traduções que circularam naquela época chegavam ao Brasil, pela via intermediária, através do polissistema literário francês.

Diego Flores, em seu estudos sobre a faceta tradutória de Machado de Assis, narra um pouco da história literária da tradução de poesia no Brasil do período romântico. Ao refletir sobre o público leitor brasileiro do período, destaca que se trata de

um público que se formou *principalmente* a partir da leitura de obras traduzidas majoritariamente do francês, seja de obras escritas originariamente nesta língua ou das que utilizam o francês como idioma intermediário – caso de obras escritas em outros idiomas, traduzidas para o francês e retraduzidas posteriormente para o português (FLORES, 2019, p. 42, grifo do autor).

Funcionando como ponto de inflexão, integrando uma posição intermediária, foi o polissistema literário francês que permitiu uma literatura traduzida de repertório polonês na esfera literária brasileira. Flores atenta-se para o fato de que

muitos poetas estrangeiros ainda não receberam um levantamento minucioso de sua presença entre nós, nem quanto as suas traduções – que são abundantes –, nem pela influência que exerceram sobre nossos poetas e, conseqüentemente, sobre a formação de nossa identidade literária (FLORES, 2019, p. 66)

Nesse aspecto, é interessante sublinhar que, mesmo intermediado pela França, a presença da literatura romântica polonesa não se constituiu somente por meio da composição poética de nossos escritores, mas, ainda que minimamente, o seu efeito também seu deu através da literatura traduzida.

O primeiro contato tradutório se traslada em 1862 através do poema *Alpujarra* (anexo, p. 371) de Adam Mickiewicz, na tradução de Machado de Assis, publicada no seu livro *Chrysalidas* de 1864. A tradução já é bastante conhecida na esfera da crítica literária, principalmente por aqueles que se dedicam à obra machadiana no contexto da poesia e da tradução. Não obstante, Flores, em sua tese, desenvolveu o trabalho mais recente e mais minucioso referente a essa tradução. Além de discutir os aspectos tradutórios, historiciza o aparecimento desse poema.

Informa que sua primeira publicação ocorreu no periódico *Jornal das Famílias*, em julho de 1863 e que das 17 quadras publicadas, a 15ª foi omitida da versão que aparece em *Chrysalidas* (FLORES, 2019, p. 191). O poema traduzido corresponde a uma balada presente numa obra maior de Mickiewicz, o longo poema narrativo *Konrad Wallenrod*. Machado, portanto, traduziu um excerto desse longo poema servindo-se da tradução francesa do polaco Christien Ostrowski, conforme explicita em nota ao poema. Trata-se, enfim, de uma tradução indireta que mesmo correspondendo a um episódio de uma obra mais longa, Flores assevera que sua leitura isolada não afeta a compreensão (FLORES, 2019, p. 192).

Devido ao valor estético da poética de Mickiewicz que na experiência da literatura romântica polonesa é de tácita condição sumária, Flores avalia que era

natural, portanto, que o poeta Machado de Assis se deixe inspirar por ele e procure traduzi-lo, como se quisesse desvendar os mecanismos que fazem sua obra funcionar, demonstrando claro interesse em estabelecer uma filiação com o poeta polonês, ampliando seus horizontes literários e acrescentando na literatura brasileira algumas páginas que nos fazem refletir sobre o processo de independência frente a uma força estrangeira (FLORES, 2019 193).

Em sua leitura e exumação dos aspectos tradutórios, Flores acredita que a inclusão da balada por parte de Machado em seu livro se motivou pela roupagem de uma defesa patriótica e de soberania da nação circunscrita no poema, haja vista que o próprio poema *Polônia*, escrito por Machado, entre outros afeitos com essa roupagem, figura nessa primeira coletânea de poemas do escritor. Numa estrofe, como a seguinte, extraída do poema, é possível observar o vislumbre desse envoltório imagético ligado ao simbolismo patriótico:

Cum punhado de heroes sustenta a luta  
Fero Almansor nas torres de Alpujarra;

Flutua perto a hispânica bandeira;  
Hade o sol d'amanhã guiar o assalto.

Por força dessa condição que aproxima a visão simbólica do escritor brasileiro à visão patriótica do poeta polonês, Flores compreende que a reescrita de *Alpujarra* “é a inserção por Machado de Assis de um pouco da literatura polonesa na nossa, um gesto ofertório por parte do nosso poeta que expande os horizontes da poesia de Mickiewicz e, conseqüentemente, da nossa poesia” (FLORES, 2019, p. 204).

A expansão desse horizonte que corresponde a um dos elementos da função de uma literatura traduzida, comprova o indício de que uma parcela do repertório da visão romântica polonesa figurou na e irradiou a literatura brasileira, ainda que seus raios fossem feixes de um gesto que não se constituiu propriamente num novo modelo estético consolidado, mas, não obstante, frequentou e ainda frequenta a esfera literária nacional.

É ainda no trabalho de Flores que localizamos diversos vestígios sobre a evidência de poemas do romantismo polonês que alcançaram, no século XIX, pela via intermediária francesa, uma tradução no Brasil. Embora sua investigação, centrada em Machado de Assis, se concentre, por via desse foro de relação, prioritariamente na tradução do poema *Alpujarra*, Flores cita outras ocorrências, provindas de seu meticuloso trabalho com as fontes da época.

Ele aponta que num livro de Joaquim Serra<sup>88</sup>, *Mosaico: poesias traduzidas* composto só de traduções e publicado em 1865, esse escritor traduz, entre outros poetas, dois poemas de Adam Mickiewicz.

Consultando a referida publicação, virtualmente disponível, aparece a tradução de *O Wilia* (anexo, p. 374) – uma canção que, assim como a balada *Alpujarra*, faz parte do poema *Konrad Wallenrod*. O nome da nação de Mickiewicz, na estrofe inicial, é fator de recorrência dessa presença assinalada:

Em vagas cerulas, sob areias d'ouro  
O Wilia altivo no correr murmura  
E, como a filha da Polonia bella;  
Sua face encanta por serena e pura.

Na mesma coletânea aparece a tradução do poema *Do matki polki*, traduzido com o título *A´ uma matrona polaca* (anexo, p. 376). A versão mais conhecida desse poema de

---

<sup>88</sup>**Joaquim Maria Serra Sobrinho** (São Luís – MA, 1838; Rio de Janeiro – RJ, 1888), foi um professor, jornalista, político e teatrólogo brasileiro. Machado de Assis, seu amigo, o enalteceu dias após a sua morte: “Quando chegou o dia da vitória abolicionista, todos os seus valentes companheiros de batalha citaram gloriosamente o nome de Joaquim Serra entre os discípulos da primeira hora, entre os mais estrênuos, fortes e devotados.”. Informações extraídas do sítio eletrônico: <https://www.academia.org.br/academicos/joaquim-serra/biografia>.

Mickiewicz é a tradução do português Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro<sup>89</sup>, que analisamos no capítulo 3. Numa rápida consulta ao seu livro *Poesias*, impresso em 1862 pela Universidade de Coimbra, atentamos para o fato, exposto no índice da obra, de que o livro garante inúmeras traduções de poesias do bardo polonês.

Um trabalho mais atento de exumação das correspondências tradutórias é certo que ficará ainda por ser feito por teóricos da questão tradutória, todavia, a título de exemplificação, colocamos abaixo, lado a lado, a primeira estrofe de cada tradução para observarmos, *en passant*, suas diferenças liminares:

A MÃE POLACA  
(Tradução de Adão Miçkiéwicz)

Ó mãe polaca! se do genio ardente  
Sentir teu filho a sacro sancta chamma;  
Se altiva aureola lhe adornar a frente,  
Com que a grandeza dos avós proclama;

Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro

A' UMA MATRONA POLACA  
(Adam Mickiewicz)

De teu filho os olbares se irradião,  
Nelles brilha do genio a chamma acceza;  
Foge o moço aos brinquedos da puericia,  
E atesta dos avós viril grandeza;

Joaquim Serra

A tradução de Eugénio Ribeiro data de 20 de julho de 1860. A de Joaquim Serra foi publicada em 1865. Portanto, é insignificante a diferença temporal entre uma publicação e outra. Considerando que no período circunscrito, o léxico da língua portuguesa ainda não sofria uma forte mudança linguística em curso hoje na contemporaneidade e, portanto, a variante escrita tanto em Portugal quanto no Brasil se correspondia mutuamente, conforme verificável nas estrofes nas grafias de signos como “genio” e “chamma”, ao averiguarmos verso a verso a mensagem de cada sintagma, com exceção de poucas repetições, são tremendas as diferenças lexicais entre as estruturas frasais.

Os sentidos também se alteram entre uma e outra estrofe, na medida em que na tradução de Eugénio Ribeiro a estrofe, modulada sob a flexão de uma incerteza contida na partícula “Se”, para completar seu sentido exige sua complementação na estrofe seguinte e, não apenas, uma vez que na leitura do poema essa complementação se dará somente ao cabo da terceira estrofe. Já na tradução da primeira estrofe feita por Joaquim Serra, como os verbos vigoram flexionados no modo indicativo o seu sentido primevo se completa nesse trecho.

Ainda que nossas ponderações sejam vagas, já discriminam alguns sinais que apontam para diferenças no trabalho de tradução com que cada um dos tradutores enfrentou esse poema de Mickiewicz.

<sup>89</sup>**Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro** (S. Martinho de Anta – Sabresa – Portugal, 1837; —), foi um escritor português formado em Direito que exerceu o jornalismo. Também esteve no Brasil. Informações extraídas do sítio eletrônico: <http://www.arquivoalbertosampaio.org/details?id=29379>.

No seu livro, Joaquim Serra ainda traz uma tradução com indicação de autoria de Louise Colet, intitulada *Aos emigrados polacos*. Em vista das grafias do nome e do sobrenome da autora é provável que a poetisa seja de nacionalidade francesa. E sua composição comporta mais um indício da comoção internacional de então em relação à questão polonesa. Em duas estrofes desse poema traduzido lemos:

Para vós, exilados, nobres victimas,  
Que desdenhão da Russia a furia vã,  
Tão sublimes desgraças pranteando,  
Vos abre a França braços, como irmã!

E vos diz, em voz baixa e tom prophético,  
Qu'há-de livre a Polónia um dia ser.  
Vencedora vereis a vossa terra,  
Voltada ao nosso amor, vos pertencer!

Observamos nos versos dois elementos que circularam nos poemas brasileiros compostos à época que tematizaram a Polônia e também naqueles escritos na primeira metade do século XX: 1) a solidariedade com que o povo francês abraçou a causa nacional polonesa; 2) o traço estético do messianismo. Solidariedade para com a pátria de Mickiewicz e o albor profético da órbita messiânica, dois elementos significativos na série de poemas que surgiu no Brasil.

Ainda no século XIX, como Diego Flores assinala, aparece a publicação de *Corymbos*, livro de Luiz Guimarães Júnior<sup>90</sup> que traz diversas traduções, entre elas dois poemas de Mickiewicz: *Ao Niemen* e *Dia e Noite* (FLORES, 2019, p. 56).

Na consulta ao livro de Luiz Guimarães Júnior, o autor da publicação ao se referir ao poema que traduziu, *Ao Niemen* (anexo, p. 378), dispõe nas notas que foi “a tradução franceza em prosa de Ostrowski que servio de modelo” e, confessa ainda na mesma nota que o aspecto prosaico “tornou mais difficil o [s]eu commettimento” (1869, p. 169). Uma tradução do mesmo poema, datada de 21 de julho de 1861, foi feita por Eugênio Arnaldo de Barros Ribeiro. Abaixo dispomos a estrofe inicial dos dois poemas traduzidos para observarmos, de passagem, as distinções mais visíveis entre uma e outra:

AO NIÉMEN  
(Tradução de Adão Miçkiéwicz)

AO NIEMEN  
(Miçkiewicz – 1868)

Ó pátrio Niémen! Onde estão as aguas,

Oh meu rio natal! Em vão procuro

<sup>90</sup>**Luiz Caetano Pereira Guimarães Júnior** (Rio de Janeiro – RJ, 1847; Lisboa – Portugal, 1898) foi um advogado, ministro, diplomata, romancista, contista, teatrólogo e poeta brasileiro que colaborou com inúmeros periódicos. Foi membro de várias academias, entre as quais, a Academia Brasileira de Letras e a Academia de Belas Artes do Chile.

Informações extraídas do sítio eletrônico: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=6495>.

Que out'ora, infante, em minhas mãos tirava? Em que, mancebo, pr'a olvidar as maguas, Buscando frescas solidões, vogava?	No teu regaço as vagas rescendentes, Onde estas mãos banhei inda innocentes, Certo da vida e do prazer seguro;
--	--

Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro

Luiz Guimarães Júnior

Além das diferenças no léxico, constante verso a verso, o sentido em cada estrofe também se constrói relativamente dessemelhante, já que na tradução de Eugénio Ribeiro o eu poético anseia aquele rio de outrora em que olvidava as mágoas no pátrio Niémen, enquanto na tradução de Luiz Guimarães Júnior o eu poético, ainda que analogamente deseje esse rio do passado, todavia o vislumbra com a certeza da vida e a segurança do prazer.

Outro detalhe distintivo diz respeito à quantidade de estrofes. Ainda que a estrutura de ambas traduções siga o modelo em quadras, a tradução de Eugénio Ribeiro contém cinco estrofes, enquanto a de Luiz Guimarães Júnior dispõe de uma a menos.

Também o poema *Dia e Noite* (anexo, p. 379) foi traduzido, oito anos antes, por Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro em 10 de junho de 1861, todavia com um título que, à exceção de uma conjunção e de um substantivo, se difere completamente: *De Manhan e à Noite*. Arranjamos, a seguir, a primeira estrofe de cada tradução:

DE MANHAN E À NOITE  
(Traducção de Adão Miçkiéwicz)

Rasgando o veu de luminosas nuvens,  
Desponta o sol no afogueado oriente,  
E a argentea lua a entristecida frente,  
No occaso ja, de pallidez velou;  
Mal despregados seus botões offerta  
Ao astro esplendido a vermelha rosa,  
Mas a violeta virginal, chorosa,  
Co'o orvalho o calix para o chão dobrou

Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro

DIA E NOITE  
(Miçkiewicz – 1868)

O sol no oriente rutilante brilha  
No occaso a lua descambou saudosa:  
A luz da aurora acaricia a rosa,  
Prezado orvalho a violeta humilha.

Luiz Guimarães Júnior

A própria disposição gráfica já difere uma estrofe da outra. E além de o dobro de versos, a tradução de Eugénio Ribeiro recobre quatro estrofes, enquanto a de Luiz Guimarães Júnior se reduz a três.

Na mirada franqueada pela história literária, os indícios de micro-história que escavamos e aglutinamos assinalam que no século XIX o vate polonês Adam Mickiewicz foi apropriado no Brasil também na esfera da literatura traduzida, com um pequeno repertório de seu trabalho poético alargando a presença do poeta em nossa literatura do século romântico.

É válido sublinhar também que mesmo sendo através de traduções indiretas – tipo de tradução bastante condenada na teoria tradutória contemporânea – foi essa relação produzida



por via intermediária que permitiu a entrada no polissistema literário brasileiro, na esfera da literatura traduzida, de certa presença da Polônia no século das revoluções.

Além disso, uma tradução direta do original dos trabalhos literários de Mickiewicz só receberia atenção em 1979, um século depois das traduções intermediárias, pelas mãos do escritor curitibano Paulo Leminski<sup>91</sup> num curto poema de não mais que cinco versos.

Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,  
Na minha infância campestre, celeste,  
Na mocidade de alturas e loucuras,  
Na minha idade adulta, idade de desdita;  
Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas...

É de se conjecturar se a tarefa tradutória direto da língua polonesa é tributária de alguma razão temerária por parte dos tradutores no domínio linguístico desse idioma, na medida em que, no caso pontual do poeta Adam Mickiewicz, seu compatriota, o crítico e poeta Czesław Miłosz, numa de suas conferências na Charles Eliot Norton Lectures, da Universidade de Harvard, disse sobre o conterrâneo que sua poesia é intraduzível devido à natureza de sua poética:

O verso deste último [se refere a Mickiewicz] resume de certa forma toda a história do verso polonês, que foi moldado primeiro pelo classicismo latino e a seguir pelo classicismo francês das Luzes. Não é apenas a técnica poética, aliás, que torna Mickiewicz um herdeiro do Iluminismo. Nele, a filosofia das *lumières* é ao mesmo tempo negada e aceita como um otimismo fundamental com respeito ao futuro, uma fé milenarista da época do Espírito (2012, p. 46).

Ainda que sua técnica poética moldada tanto com o traço do classicismo latino quanto iluminista torne, segundo Miłosz, complexa a tarefa tradutória, Marcelo Paiva de Souza num artigo centrado na relação do escritor Paulo Leminski com a Polônia, assevera que embora o escritor não devesse “saber muito bem onde estava pisando” (2006, p. 207), sua tradução o inscreveu na história da recepção dos poemas de Mickiewicz, tanto que sua versão foi musicada por um outro brasileiro de ascendência polonesa, o músico José Miguel Soares Wisnik (a quem já nos referimos noutra parte do capítulo): “Palmas então para o tradutor (e para o músico), que ele(s) merece(m) – quer pelo tino demonstrado na escolha do texto, quer pelo mérito artístico intrínseco à empreitada” (SOUZA, 2006, p. 207).

---

<sup>91</sup>**Paulo Leminski Filho** (Curitiba – PR, 1944; Curitiba – PR, 1989) foi um escritor, crítico literário, professor, poeta e tradutor brasileiro, filho de pai de origem polonesa e mãe de descendência africana. Sobre ele, Sandra Novaes escreveu em sua tese de doutorado: “diz a lenda que falava seis idiomas e desconfiava de mais alguns” (2003, p. 26).

Informações extraídas dos seguintes sítios eletrônicos: [https://www.ebiografia.com/paulo\\_leminski/](https://www.ebiografia.com/paulo_leminski/) e <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24612/T%20-%20NOVAES;jsessionid=73C39530FB029EDEF6095DEAA7D62958?sequence=1>

Marcelo Paiva, em sua operatória analítica, assevera que no tocante à versão do escritor curitibano,

é inequívoca ali a presença de um eu lírico, o qual, no entanto, não só não aparece em nenhum momento, como sequer constitui o sujeito gramatical da única oração de que se compõe o poema. São as lágrimas que se derramam, jorram (acepções do verbo ‘polać się’) *chovem*, na perfeita solução tradutória escolhida por Leminski (SOUZA, 2006, 205).

Embora ressalte que “uma análise pormenorizada de fino labor tradutório de ‘Choveram-me lágrimas’ exigiria tempo” (SOUZA, 2006, p. 207), Marcelo Paiva, para sublinhar sua ponderação sobre a qualidade da solução tradutória de Leminski, não dispensa o cotejamento, ainda que condensado, com um segundo tradutor. De toda maneira, ao final de seus apontamentos chega à conclusão de que a versão leminskiana é mais feliz tanto no arranjo quanto na cadência. E por via disso, levanta o questionamento sobre os motivos que levaram Leminski a ocupar-se de Mickiewicz e traduzi-lo.

Segundo Souza, há no poema do bardo polonês elementos afinados com a poética de Leminski, “despojamento e esmero de linguagem, contenção e força, concisão e densidade” (SOUZA, 2006, p. 211) que, nesse sentido, “com efeito, são tal modo patentes os traços formais compartilhados pelo poema do romântico polonês e a poesia do brasileiro que, em vez de afinidade, quase caberia falar de uma relação de especularidade entre o traduzido e o tradutor” (SOUZA, 2006, p. 211).

Assim, para Souza, o confronto entre os dois escritores significou para Leminski colocar à prova “o postulado da tradução como reinvenção da tradição e dispositivo de permanente estímulo à criação” (SOUZA, 2006, p. 212). Nesse âmbito, as ponderações de Marcelo Paiva são plausíveis para confrontar o desconforto da provocação de Miłosz sobre a intraduzibilidade dos poemas de Mickiewicz.

E a questão, de fato, atende ao horizonte persecutório de Marcelo Paiva de Souza<sup>92</sup>, e se alinha ainda às teorias contemporâneas da tradução, em detrimento de que ele próprio é tradutor da poesia romântica polonesa, comportando entre seus trabalhos tradutórios, a tradução de alguns poemas do próprio Adam Mickiewicz, e ainda do poeta romântico Cyprian Norwid.

---

<sup>92</sup>**Marcelo Paiva de Souza** (Brasília – DF, 1971; —) é um professor universitário e tradutor brasileiro, com trabalhos de tradução em diversas línguas, dentre eles, no idioma polonês. Atualmente leciona no Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas da Universidade Federal do Paraná. Informações extraídas dos sítios eletrônicos: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/MarceloPaivadeSouza.htm> e <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4763095Y6>.

O poema *O piano de Chopin* (Fortepian Izopena), de Norwid, (anexo, p. 381) que examinamos noutro ponto desse capítulo, foi traduzido, como apontamos, num livreto publicado em 1994, por ele, em parceria com Henryk Siewierski.

Além desse trabalho tradutório, Marcelo Paiva também traduziu quatro poemas de Adam Mickiewicz: *Bom dia* (Dzieńdobry) (anexo, p. 386), *Boa noite* (Dobranoc) (anexo, p. 387), *As estepes do Arquemã* (Stepy Akermańskie) (anexo, p. 388), *Ayudah* (Ajudah) (anexo, p. 389), publicados no livro que saiu em 1998, *Adam Mickiewicz: um poeta peregrino*. Seu último trabalho com a poesia romântica polonesa é a tradução do poema *Addio* de Cyprian Norwid, (anexo, p. 395), publicado no último ano do século passado, no livro *História da literatura polonesa*.

No livro *Adam Mickiewicz: um poeta peregrino*, figuram ainda outros dois trabalhos tradutórios. Mariano Kawka<sup>93</sup> traduziu o poema *Senhor Tadeu* (Pan Tadeusz) (anexo, p. 392) e José Santiago Naud<sup>94</sup>, o poema *Por sobre a água clara e imensa* (Nad wodą wielką i czystą) (anexo, p. 393).

Esse trabalho tradutório alargado nas últimas três décadas é, em extensa medida, resultado dos esforços intelectuais de Henryk Siewierski<sup>95</sup>, cuja última experiência tradutória que realizou foi a tradução, em 2018, do poema *Um papa eslavo* (Słowański papież) do poeta *Juliusz Słowacki* (anexo, p. 396).

Com uma ampla bibliografia publicada nos estudos literários, especialmente no campo da tradutologia, Siewierski que organizou as três publicações citadas nos parágrafos acima, foi o responsável por firmar parcerias tão importantes. Como destaca Walter Carlos Costa em entrevista que o tradutor concedeu lá no ano de 2005 aos *Cadernos de Tradução* da Universidade Federal de Santa Catarina, esse intelectual vem contribuindo enquanto *mediador múltiplo* “de modo discreto e consistente, para a formação e renovação da cultura brasileira”

---

<sup>93</sup>**Mariano Kawka** (Arapongas – PR, 1941; —) é um professor, lexicógrafo e tradutor brasileiro descendente de imigrantes poloneses. É ativo participante da vida polônica brasileira e latino-americana. Informações extraídas do sítio eletrônico: <https://polonicus.com.br/site/curriculoRedacao.php?cod=7>.

<sup>94</sup>**José Santiago Naud** (Santiago – RS, 1930; Brasília – DF, 2020) foi um professor, poeta e ensaísta brasileiro. Foi um dos fundadores da Universidade de Brasília. Informações extraídas do sítio eletrônico: [http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/brasil/jose\\_santiago\\_naud.html](http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/brasil/jose_santiago_naud.html).

<sup>95</sup>**Henryk Siewierski** (Wrocław – Polônia, 1951; —) é um professor universitário, ensaísta, poeta e tradutor polonês radicado no Brasil. Atualmente é docente titular do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

Informações extraídas dos sítios eletrônicos: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/HenrykSiewierski.htm> e <https://www.atelie.com.br/publicacoes/autor/henryk-siewierski/>.

(p. 283). Naquela ocasião, Costa ainda destaca que “se ele, sozinho, é responsável por boa parte da literatura polonesa traduzida no país, é também responsável pelo principal da divulgação e discussão do Brasil e da literatura de língua portuguesa na Polônia” (COSTA, 2005, p. 284).

Claro que de lá para cá, um novo quadro histórico se configurou e as parcerias firmadas em solo brasileiro através de sua intensa e extensa atividade acadêmica estreitaram os laços, e muito, no sistema tradutório, entre o Brasil e a Polônia.

Na referida entrevista, Siewierski explora um pouco sua tarefa tradutória. Questionado sobre como é traduzir para uma língua não-materna, é condizente em sua resposta ao afirmar sobre a exigência de uma relação filial: “é preciso querer nascer nela, ou seja nascer mais uma vez numa outra língua e assim você não pode tratá-la simplesmente como madrasta ou uma estranha” (SIEWIERSKI, 2005, p. 285), demarcando taxativamente sua inflexão argumentativa: “O que é preciso, é nascer nesta língua, mais cedo ou mais tarde depois da nossa chegada ao mundo” (SIEWIERSKI, 2005, p. 285).

Siewierski é adepto das posições sobre tradutologia do experiente tradutor Paulo Rónai que, assim como ele, abraçou afetivamente a língua de chegada, e traduziu imbuído com essa visão filial. Rónai defendeu em sua obra, fruto de suas experiências tradutórias, *A tradução vivida*, que o tradutor compromissado “tentará familiarizar-se, igualmente, na medida do possível, com os costumes, a história, a geografia, o folclore, as instituições do país de cuja língua traduz, além de se munir de indispensável cultura geral” (1981, p. 30).

Siewierski familiarizou-se inequivocamente com a língua segunda que o acolheu: “Acho que para traduzir a poesia para uma língua aprendida já na idade adulta é necessária uma longa vivência nessa língua até que ela dê a luz verde” (SIEWIERSKI, 2005, p. 290). E onde surgiam dúvidas tradutórias, as compensou através de parcerias, tanto que numa altura da entrevista afirma que suas traduções de poesias sempre se deram em duas mãos:

Tive sorte de traduzir com pessoas com um extraordinário conhecimento das línguas e culturas, como Agostinho da Silva, Santiago Naud, Marcelo Paiva de Souza, e que também tiveram muita paciência comigo, de modo que o produto final não foi só o texto traduzido, mas também muito que aprendi (SIEWIERSKI, 2005, p. 286).

E de sua parceria com Marcelo Paiva de Souza, confessa com hombridade que “talvez seja o primeiro brasileiro a aprender polonês a ponto de poder traduzir as mais complexas e difíceis do ponto de vista da tradução obras literárias dessa língua e traduzi-las primorosamente” (SIEWIERSKI, 2005, p. 287).

Sua visão extensiva da parceria, é uma visão da fraternidade e da hospitalidade. Aliás, em seu exercício ensaístico mais recente sobre as razões da tradução, problematiza a condição de que “o ‘tradutor’ vem, não convidado, armado de meios de traduzir e introduzir o que lhe parece que o outro quer ou precisa” (2018, p. 4434), e que, talvez por isso “é um penetra que vem para dominar e as suas traduções para a língua do outro são penetras também, porque associadas, aliadas, quer ou não, às forças, às estratégias de dominação” (SIEWIERSKI, 2018, p. 4434-4435). Mas o que é de interesse demonstrar em sua defesa da hospitalidade é a dimensão solidária do “traduzir para uma língua do outro”, com o complemento “do outro que convida”.

A perspectiva libertária que defende, provinda dos apontamentos de Edward Said, é aquela que, sobretudo, na tradução, “faz valorizar, entre outras, mas de maneira singular, a hospitalidade em suas diversas formas e manifestações, em que a reciprocidade seja talvez nos nossos dias a mais urgente e mais eficaz alternativa” (SIEWIERSKI, 2018, p. 4435).

E é essa alternativa radical que Siewierski exerce em sua experiência tanto ensaística quanto prática no ofício da tradutologia, pois, como ressalta “Traduzir para uma língua do outro, na condição do convidado demanda a mesma ‘transformação’ e a mesma reciprocidade” (SIEWIERSKI, 2018, p. 4436). E tudo isso, ao seu modo de ver, se relaciona com a ética e a política de tradução ligada ao convite para o traduzir: “Sem ele também traduzir para uma língua do Outro não seria um processo de integração na família pela vontade recíproca e virtude de muito imaginar” (SIEWIERSKI, 2018, p. 4440).

Também senti essa acolhida no semestre passado quando estive em intercâmbio doutoral como professor-visitante no Instituto de Letras Modernas no Departamento de Estudos Portugueses e no Centro de Língua Portuguesa/Camões (CLP/C), na Universidade Maria Curie-Skłodowska (UMCS), em Lublin, na Polônia. A professora Natalia Klidzio, que me recebeu na instituição, com ampla atividade didático-letiva no campo da tradutologia em suas regências no departamento, por meio da parceria com os alunos, proporcionou particularmente um exercício de tradução relativo a um poema de Adam Mickiewicz, *A D. D.* (Do D. D.) (anexo, p. 399), do seu livro *Sonetos a Odessa* (Sonet Odeskie), do qual Machado de Assis epigrafou o dístico que aloca no início do tomo III do poema *Versos a Corina*.

A tradução foi elaborada a seis mãos, as dela, as minha, e as da aluna do mestrado ligada ao departamento, Agnieszka Bernaś. Nessa experimentação tradutória, engendramos a transposição do original, ainda inédito, para uma versão em português-brasileiro e, desse modo, inscrevemos um novo poema romântico polonês na história literária brasileira.

Edouard Glissant que desenvolveu a experiência da relação como uma poética da diversidade, ponderou, em certa ocasião, que a questão da tradução se estabelece como um lugar de encontro e desencontro entre uma e outra língua. Em sua questão levantada, “o que isso significa, senão que o tradutor inventa uma linguagem necessária de uma língua para a outra, assim como o poeta inventa uma linguagem em sua própria língua?” (2005, p. 56), o filósofo apontou que “a linguagem do tradutor age como a crioulização e como a Relação no mundo, ou seja, essa linguagem produz imprevisível” (GLISSANT, 2005, p. 56).

O intercâmbio na UMCS, pessoalmente, produziu o imprevisível do mundo-totalidade que a globalização hodierna potencializa, tanto que o confinamento provindo da pandemia decorrente da crise sanitária da SARS-COVID 19 permitiu, não saberia sublinhar se ironicamente, a oportunidade para traduzir um poema do romantismo polonês de autoria do bardo a que essa tese atrela um dos seus pilares.

Esse sucinto relato de experiência reforça as ponderações de Siewierski, de que o convite, a hospitalidade, o laço de filiação são ferramentas que incorporadas pelo tradutor fornecem possibilidades tradutórias para um exercício adequado dessa arte.

É certo que uma crítica dos aspectos tradutórios, incluindo a força da tradução, é trabalho que ainda há de ser feito, explorando os rastros dessa esfera dos estudos literários que brevemente, em nossa condição de possibilidade, apontamos. Mas é uma tarefa para um horizonte futuro, a ser feita por intérpretes ligados aos estudos de tradução, esfera que não contempla o âmago dessa tese. Ainda assim, os apontamentos históricos que incidimos, levantam a questão de um horizonte tradutório que entrelaça a visão romântica polonesa com o romantismo brasileiro. Cabe agora aos estudiosos da questão averiguarem o fundo expressivo dessa órbita tradutória.

#### **4.4 O fundo da presença cultural e literária**

A análise do fundo cultural e literário dos três aspectos abordados no capítulo, ligados ao contexto polonês – 1) composição poética; 2) remissões ao compositor polonês Frédéric Chopin na literatura e cultura brasileira; 3) tradução poética – evidenciaram uma presença consistente desses elementos na experiência romântica brasileira.

No primeiro aspecto levantado, foi possível pontuar dois elementos incrustados no fundo da experiência romântica polonesa – a solidariedade e o messianismo – na medida em que, como Czesław Miłosz asseverou, a poesia polonesa “extrai sua força de uma crença na

bondade fundamental do mundo, assim como criou a mão de Deus na herança bucólica da gente do campo” (2012, p. 47).

No aspecto seguinte, o da presença de Chopin no universo brasileiro, permitiu constatar uma vívida presença no espaço ocupada pela crítica, tanto a jornalística quanto a musical e ainda a literária, na vazão de uma mirada crítica enquanto terreno fértil ao crítico ligado a essas três vertentes em que no trabalho de análise e julgamento, concernente àquilo que Paul Van Tieghem disse a respeito desse crivo, nos deparamos com “interpretações engenhosas, reflexões penetrantes, impressões e ideias, que ora” (2011, p. 101), reforçaram as nossas, ora avaliamos suas contradições, mas que, de maneira nenhuma, diminuem a força da imagem do pianista polonês na esfera brasileira.

A composição de 1990 do musicista negro Johnny Alf, *Seu Chopin, desculpe*, com a qual epigrafamos na abertura esse capítulo reforça a imagem desse lastro no seio da cultura brasileira, e suas desculpas sonoramente entoadas ao pianista polonês conformam o artifício intertextual, na medida em que “Dizer que não é plágio/Essa divertida união/Que fiz de sua inspiração” faz-se confissão solidária do valor dessa presença.

Por último, no terceiro aspecto, nos asilamos nas palavras de Lefevere que Susana Kampff Lages cita, em seu trabalho sobre a poética tradutória de Walter Benjamin, em que o intelectual citado pondera a respeito do papel da tradução nos sistemas literários:

a tradução é a forma mais óbvia de formação de uma imagem, de manipulação, que temos. [...] Juntamente com a historiografia, as antologias e a crítica literária, ela prepara as obras para serem incluídas no cânone da literatura mundial. Ela introduz inovações em uma literatura. É o principal meio pelo qual uma literatura influencia a outra. Ela pode ser potencialmente subversiva e pode ser potencialmente conservadora. Pode falar-nos da autoimagem de uma cultura em uma dada época, e as modificações que essa autoimagem sofre. Pode falar-nos da força de uma poética e/ou ideologia em uma certa época, simplesmente mostrando-nos em que medida elas foram interiorizadas pelas pessoas que escreviam traduções naquele período. (2002, p. 76)

Nesse aspecto, foi possível observar o halo de uma tradição, talvez bem reduzida ainda, no tocante à tradução de poemas do poeta romântico Adam Mickiewicz, formando uma imagem, embora ainda difusa, da presença desse bardo através dos seus poemas traduzidos, via intermediária, na segunda metade do século XIX, e por aqueles traduzidos, direto da língua original, no século XX e na época contemporânea.

Joseph Texte no ensaio *Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França* assinalava que “parece, em definitivo, que as literaturas somente se desenvolvem e progridem por meio de empréstimos mútuos” (2011, p. 46). O estudioso aponta as relações múltiplas e diversas como foro de confluência no contato entre literaturas.

Parece ser esse um espírito do entrecruzamento entre os diversos polissistemas literários do mundo, propiciador também da presença de literaturas territorialmente longínquas em horizontes distantes, confluindo para uma solidariedade vertiginosa que coabita o âmago da experiência intertextual.



# CONCLUSÃO

## **A Polônia que o romantismo brasileiro imaginou**

... aos poloneses a história ensinou o que quer dizer não existir.  
(Milan Kundera, *A cortina*, 2006, p. 37).

A celebração do centenário das relações diplomáticas entre a Polônia e o Brasil nesse ano de 2020 representa, no campo institucional, a dimensão de uma presença cuja efervescência já se fez sentida, na esfera literária, no século XIX. Se o Brasil ocupa a posição de um dos primeiros países do mundo a reconhecer a restauração da independência do Estado polonês em 1918, o reconhecimento provém, sobremaneira, do lastro da presença romântica polonesa na poesia do romantismo brasileiro.

A experiência intertextual provida pela presença que se virtualizou num contingente de poemas escritos, em parte, no século XIX, também aqueles produzidos no século XX, e ainda o contato através da literatura traduzida, testemunha uma célere imaginação solidária dos poetas brasileiros em prol da nação polonesa. Imaginação solidária que celebrou o contexto histórico polonês de seu Estado desaparecido, tomando de empréstimo a corrente literária do messianismo e, a partir dessa forma colaborativa, conservou a visão romântica polonesa na memória da literatura brasileira.

1864 foi uma data crucial para o relacionamento literário entre ambas as literaturas nacionais. As inúmeras composições poéticas surgidas na esfera literária brasileira contendo a Polônia, desde o paratexto intitutivo, tanto como temática de fundo quanto como experiência formal, assinalam a amplitude do relacionamento, em razão do Levante polonês de 1863, profundamente vazado nos poemas.

Houve, de fato, a entronização de um discurso poético e libertário na literatura, na história e na cultura conformando a razão do diálogo mútuo de uma múltipla relação entre as duas literaturas nacionais.

O linguista Dominique Maingueneau assinalou o discurso como elemento fundamental da instituição literária:

A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação (MAINGUENEAU, 2016, p. 43).

Apropriando-se de elementos tais como a solidariedade e o messianismo, os poetas brasileiros cravaram em nossa instituição literária uma enunciação configuradora de mundo a partir da força de consolidação do discurso poético e libertário. Assim, consolidaram um vetor

de posicionamento, cuja construção progressiva, através do intertexto, transcorreu do romantismo do século XIX à contemporaneidade, atravessando as plagas da modernidade. Construíram, com isso, além de certa unidade enunciativa contida nos poemas que celebram a Polônia, também um movimento legitimador do próprio espaço de suas enunciações na medida em que nos corpos dos poemas fundaram e fortaleceram uma imagem da Polônia própria de seus exercícios criativos.

Tanto o discurso romântico quanto o discurso poético e libertário, trançaram uma trama intersubjetiva entre liberdade e solidariedade, elementos que estabelecem o vínculo literário e cultural entre a Polônia e o Brasil, não somente no século XIX, como também o trânsito cultural-literário corrente na posteridade. Os ecos desse trânsito na ligação das duas literaturas nacionais, fornecem um amplo panorama literário, histórico e cultural de tais contatos.

Ao falar do caráter universal da cultura polonesa, Norman Davies asseverou que “a herança polaca é partilhada por povos muito diferentes com grandes variedades de religiões, línguas e conexões étnicas. Ela não pertence, de facto, apenas aos polacos, mas a esse grande tesouro da cultura europeia” (DAVIES, 1988, p. 98).

Um filete dessa herança multicultural compreendida pela literatura romântica polonesa urdida no seio do Velho Mundo extravasou o território europeu, atravessou o Mar Tenebroso dos fenícios (como outrora fora conhecido o Oceano Atlântico), aportou no Novo Mundo e foi apropriado em seus microelementos pelo romantismo brasileiro. Os rastros/resíduos dos vestígios textualizados dessa micro-história literária vigoram prementes dispersos na herança romântica nacional. Vestígios textualizados que consolidam sua contingência na dispersão apoteótica da voz poética.

A voz poética, essa celeuma, transe transeunte, no esquadro dos séculos atravessados: uma voz provinda do território remoto do fundamento humano, enquanto ainda metáfora do ser. Como Paul Zumthor (1997) declama, a voz é palavra sem palavra, a voz que é consciência, que será habilitada pelas palavras, mas verdadeiramente não fala nem pensa. Essa voz, enquanto pensamento não no dizível e nem apenas no visível, mas como *pathos*, palavra sintoma, rastro, vestígio e fóssil, designada em Jacques Rancière como pensamento na própria forma do não-pensamento, isto é, “o saber se define não como o ato subjetivo de apreensão de uma idealidade objetiva, mas como um determinado afeto, uma paixão, ou mesmo uma enfermidade do vivente” (RANCIÈRE, 2009, p. 26).

Um afeto, uma paixão dos poetas brasileiros em comoção patriótica em prol da questão polonesa. A voz poética, esse lastro vestígio de alguma cousa que fica no dizer que se

dissipa: “ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria” (ZUMTHOR, 1997, p. 11). Essa voz, cindida e alastrada, no ocaso imorredouro de todas as dimensões: entre a angustiosa panaceia do cinzel que lapida o verbo primogênito e a dilapidação dos séculos fervorosos, voz ávida crispada no corpo-poema reinventando, por afetação, a inconstância do pensamento poético.

Perdidos na terra ignota, vagando como moribundos na odisseia espacial desse mundo labirinto desconhecido porque lhe arrancaram o fundamento do paraíso, (seria uma metáfora do Estado polonês desaparecido do mapa labirinto do século XIX?), os filhos do barro, como reportou o poeta Octavio Paz (2013), expulsos da República por Platão, transitam a grande marcha da solidão humana, fruto do pecado original que elevou a poesia à condição intemporal de seu fundamento antropológico.

Marcha poética condenada a enfrentar a intransigência da morte de Deus e a consolidação do paradigma divinatório do projeto messiânico. Octavio Paz é enfático ao proferir a deriva humana, esse deslocamento contínuo dessa voz vinda de outro lugar: “a morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem” (PAZ, 2013, p. 55). E esse é o próprio motor do pensamento romântico: a imbricação de um pensamento que não pensa, pois sente, e ao sentir age, pensa.

Duplicidade paradoxal: a voz se eclipsa entre o engodo do intelecto e a assunção da poética. Atitude romântica ou a ironia própria do escritor nessa perseguição fatal pelo verbo cirúrgico da palavra que quer-se dizer no não-pensamento?

Essa poesia enquanto ritmo da natureza humana, porque melodia em cítara e harpa, o arco e a lira porque “cada poeta é um pulsar no rio da linguagem” (PAZ, 2012, p. 13), talvez métrica quando desejada, e moderna em sua transgressão romântica desmanchando-se na polivalência multifacetada dos atavios humanos, essa poesia em paixão, poesia política na medida de uma comunidade dos poetas, sua *dermachè* vigora no depauperamento do *establishment*, na consumação da solidariedade.

No verbo fulcral de Octavio Paz “a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono”, e assim “operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior” (PAZ, 2012, p. 21). Palavra revolucionária: evocação da sensibilidade romântica transvasada no desejo libertino de libertação do cativo que há em nós pela transcendência no outro.

A poesia, enquanto exercício criativo de uma palavra ativa, sua natureza muito deriva dessa grande solidão humana transviada nessa jornada semelhante à do povo escolhido com o destino à terra prometida, essa terra de lugar nenhum. Essa terra cuja porção de pertencimento foi por algum tempo roubada, mas que a ação poética revolucionou e não deixou morrer o clamor de sua elisão. Essa terra que a Polônia de Mickiewicz imaginou.

E a Polônia que o romantismo brasileiro imaginou possui muito dessa Polônia que o verbo missionário de Mickiewicz desfraldou, uma Polônia, sobretudo, agarrada à sua terra prometida, agarrada à sua promessa espiritual de remissão.

Um não lugar, ou *um lugar não onde*, para usar uma expressão do personagem Riobaldo dispersa naquelas páginas centenas do romance *Grande Sertão: Veredas*, assim se [in]definiu a Polônia durante o seu período histórico de partição que, nessa condição, atravessou o século romântico, o demorado e oneroso século XIX, com suas ideias científicas herdadas de um iluminismo que vê a razão ser abalada com o desvairismo do sentimento. Época em que o espírito libertário se insuflou no âmago da comunidade dos poetas com o clamor de suas comiserações.

Um não lugar que ainda sendo, se porventura, temporariamente *sem* Estado, todavia *com* uma inabalável consciência nacional: o sentimento de polonidade.

Imbuir-se com o cerne tanto poético quanto antropológico dessa experiência histórica única e singular na existência sócio-política da identidade polonesa e adentrar o componente simbólico alojado no interdito do desaparecimento como ideia de uma sobrevivência pelo desejo fraterno de libertação do cativo tripartido é muito aproximarmo-nos de uma ficção que se reconhece em sua vertente mítica (sacralizada) e profundamente literária cujo movimento de dessacralização põe a descoberto, através da poesia, e porque não, através da experiência romântica brasileira, a servidão polonesa.

A condição de desaparecimento do Estado polonês abarca uma posição repleta de mistérios. A palavra em si, a princípio, dura, brutal e pesada por traçar uma imagem profundamente arraigada de uma semântica que leva a noções como apagamento, supressão e dissipação, por outro lado, cordialmente associa-se em termos poéticos e literários a formas conceituais tais como o vazio, a falta, a ausência.

Pode ser que suas razões semânticas tracem uma forte e edulcorada imagem dotada de melancolia própria do espírito romântico, contudo, a razão da ausência nos mistérios da palavra literária se funde com a ideia de representação.

No texto literário e, conseqüentemente, no texto poético, a palavra torna presente aquilo que se dá enquanto ausência. Assim, o vazio é preenchido. Aquilo que por uma decisão

política passa a não existir no mundo real, não obstante com a *poiésis* ativa da pena do escritor e, em nosso caso propriamente, o cinzel do poeta-profeta ao compor um arranjo de signos que desenha o escrutínio dessa imagem do desaparecimento, nessa ação torna o que foi desaparecido, isto é, imposto ausente, uma ficção presente, afinal “a literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 103).

Nesse sentido, a ficção, elemento imprescindível da palavra literária, torna corpo aquilo que uma infeliz decisão política cometeu o dissídio inapropriado do apagamento. Nessa medida, o elemento que recebeu a distinção de inexistência – o Estado polonês – endossado por decisões políticas derivadas de um histórico processo imperialista, suplanta essa condição permissiva através da ficção da palavra poética dos poetas brasileiros, pois o texto literário provoca uma suspensão ao dobrar-se sobre a ausência politicamente premeditada, elevando à própria ausência a sua sumária presentificação, isto é, “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 102).

Assim, o que ocorre é o forcejar de um drible da decisão política imposta, decisão que deseja o apagamento de uma condição histórica, mas que por subtração de seu desígnio se suplanta no seu próprio mecanismo, pois a palavra literária ao forçar a ausência falar, expressa no próprio desaparecimento sua compleição inóspita e perniciosa, driblando o oblívio desejado pela decisão política ao retomar com devida constância o engodo do desaparecimento na lavratura poética.

Esse drible da palavra ou subversão pela efabulação da forma fictícia comporta uma das razões mais fundamentais do discurso literário, a transgressão, isto é, a dessacralização, pondo a nu os elementos escondidos de um amplo e complexo sistema político dado.

A substância poética que operou um dado conjunto de poesias escritas por poetas brasileiros e que recolhemos e exumamos seu *corpus*, sumariza em suas composições, verso a verso, estrofe a estrofe, um conjugado de palavras que não somente se refere, mas também retoma, discute e recria o evento central na vida dos poloneses durante o romantismo: a tripartição do seu território.

A recorrência profética no bojo dessas textualidades como temática de um futuro sagrado na liberdade robustece a esperança enunciativa imersa na palavra divinatória que transparece como um dos exercícios mais tangíveis nos corpos dos poemas, configurando o fundo de uma presença solidária entre ambas as literaturas nacionais cuja importância dá testemunho a própria história das relações diplomáticas.

A Polônia que o romantismo brasileiro imaginou possui o brilhantismo da comunidade solidária dos poetas e também o acolhimento aos expatriados, como foi o caso do meu ancestral primeiro que exerceu sua cidadania na fundação de uma Polônia imaginada no centro da Terra Nova, nas terras ignotas do sertão brasileiro da outrora Província de Goyaz.

São estes alguns dos lastros intertextuais da memória indispensável sobre a presença da Polônia no Brasil: memória poética em suspenso no inconsciente estético como “um pensamento daquilo que não pensa” (RANCIÈRE, 2009, p. 13), recuperada no imaginário social dos povos tocados pelo mito redivivo do Deus único, redentor da liberdade.

Talvez estes e outros infindos lastros: de Homero o persistente pecado original da *Iliada* e da *Odisseia* e as retomadas históricas enquanto eloquente passado de tradição e cânone: o Ocidente se desbunde, entre a ira de Aquiles e a solidão do retorno de Ulisses cuja odisseia narra que “[...] um homem vagueia solitário durante muitos anos longe de seu país” (ARISTÓTELES, 2017, p. 147), no cantar eufórico e colossal dessa impiedosa presença que faz da poética de Aristóteles o prelúdio ancestral do pensamento vindo da voz: da poesia adormecida no fundo de todos nós.

Nascer na língua de meu ancestral, enquanto escrevo estas palavras finais, que deslizam o cinzel de minhas imaginações nas preciosas linhas invisíveis da lauda em branco, penso nessa (im)possibilidade que me levou em intercâmbio como professor-visitante no início desse ano a sofrer o exílio na pátria-berço do meu ilustre antepassado. Penso nessa impossibilidade de tocar o rosto histórico do polonês Antoni Dołęga Czerwiński, mas que não deixei eclipsar sua aura fantasmal e a recolhi na ficção, pois enquanto escrevo essa constatação sobre o fundo da presença de certa imagem da Polônia nas letras românticas brasileiras, aguardo sair a publicação do romance, no prelo, em torno de sua figuração que ousei intitular *O Ancestral*.

E acabo de terminar, fruto de minha peregrinação à pátria de Mickiewicz, *O descendente*, narrativa autoficcional que aborda essa irrefreável perseguição provinda dessa destinação quase remota nas adjacências do século do romantismo.

Submetido ao espesso desenho dessa névoa imaginária, consciente da razão de uma poética da relação em trânsito que colocou em presença com o romantismo brasileiro elementos da visão romântica polonesa, encerro as considerações finais evocando a imagem mental do gigante da Polônia, o estupendo Rio Vístula, essa hidra do orgulho nacional a que Joaquim Nabuco, incendiado por uma afetação romântica, outrora celebrou.

Recordo que em não tão distantes dias passei as suas margens, pisei naquelas águas repletas de mistérios e de profundidade romântica. Molhei minhas mãos e toquei numa migalha do secreto brio polonês.



# REFERÊNCIAS

## *Corpus literário*

### *Dos poemas:*

ASSIS, Machado de. *Chrysalidas*. Belo Horizonte: Crisálida, 2000.

ASSIS, Machado de. *Obra completa: volume III*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992.

FREDECENSIS. *A Polônia na Literatura Brasileira: uma anthologia*. Curitiba: Editores Placido e Silva & CIA LTDA, 1927.

GOMES, Eugênio (Org.). *Castro Alves: obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

SKOWRONSKI, Tadeu. *Páginas brasileiras sobre a Polônia*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos, 1942.

### *Das traduções:*

GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz Caetano Pereira. *Corymbos*. Recife: Typographia do Correio Pernanbucano, 1869. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=94397>. Acesso em: 6 set. 2020.

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NORWID, Cyprian. *O piano de Chopin*. Tradução Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Universidade de Brasília/Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1994.

SERRA, Joaquim. *Mosaico: poesias traduzidas*. Parahyba: Typographia de José Rodrigues da Costa, 1865. Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5233/1/016671\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5233/1/016671_COMPLETO.pdf). Acesso em: 6 set. 2020.

SCHR, Zdzislaw Malczewski (Coord.). *Polonicus*: Revista de reflexão Brasil-Polônia. Edição semestral. Ano IX. Curitiba: Missão Católica Polonesa no Brasil, 2/2018.

SIEWIERSKI, Henryk (Org.). *Adam Mickiewicz: um poeta peregrino*. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998.

SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

## ***Corpus teórico e crítico***

AGUIAR, Rosa Freire d'. *Memória de tradutora com Rosa Freire d'Aguiar*. Florianópolis: Escritório do Livro: NUT/UFSC, 2004.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALENCAR, Fontes de. O romantismo brasileiro e a Polônia. *Jornal da ANE*. Dezembro 2011/Janeiro 2012.

ALONSO, Angela. *O abolicionista cosmopolita: Joaquim Nabuco e a rede abolicionista transnacional*. Disponível em:

[https://bdpi.usp.br/bitstream/handle/BDPI/6938/art\\_ALONSO\\_O\\_abolicionista\\_cosmopolita\\_Joaquim\\_Nabuco\\_e\\_a\\_2010.pdf?sequence=1](https://bdpi.usp.br/bitstream/handle/BDPI/6938/art_ALONSO_O_abolicionista_cosmopolita_Joaquim_Nabuco_e_a_2010.pdf?sequence=1). Acesso em: 26 set. 2019.

AMPARO, Flávia Vieira da Silva do. *As musas de Machado de Assis*. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/viewFile/5383/4787](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/5383/4787).

Acesso em: 19 abr. 2020.

AMPARO, Flávia Vieira da Silva do. “*Sob o véu dos versos*”: o lugar da poesia na obra de Machado de Assis. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp087840.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Poeteiro Editor Digital, 2016.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARAUJO, Jorge de Souza. *Retrós de espelhos: o romantismo brasileiro com lentes de aumento*. Ilhéus: Editus, 2011.

ARAÚJO, Giovanna Gobbi Alves. *Diante dos olhos: a representação energética da matéria sociopolítica da escravidão n'A Cachoeira de Paulo Afonso, de Castro Alves*. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/77772/50938>. Acesso em: 10 jun. 2020.

AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. *A influência das peças de caráter do Romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do

- Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11473?show=full>. Acesso em: 21 ago. 2020.
- BARBOSA, Sidney. Caminhos e descaminhos da educação brasileira no século XIX. Em: PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). *O ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense; Editora da Universidade de São Paulo, 1988, pp. 59-67.
- BARCINSKI, Tomasz. Prefácio. Em: SIENKIEWICZ, Henryk. *A ferro e fogo, v. 1*. Tradução Tomasz Barcinski. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BASTOS, Maria Helena Camara. *A educação dos escravos e libertos no Brasil: vestígios esparsos do domínio do ler, escrever e contar (Séculos XVI a XIX)*. Cadernos de História da Educação, v.15, n.2, p. 743-768, maio-ago. 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/che/article/view/35556>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- BERNADETTE, Gore. *A journey through Polish Literature: european literature*. Disponível em: <http://www.leslettreesuropeennes.eu/wp-content/uploads/2013/09/A-journey-through-Polish-Literature.pdf>. Acesso em: 21 out. 2019.
- BERSOU, Viviane. *O romantismo e a pequena forma pianística: Síntese da composição, a beneficiar o processo didático*. Dissertação (mestrado em artes). Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-13052009-162806/publico/4847687.pdf>. Acesso em: 6 set. 2020.
- BETHELL, Leslie. O Brasil no mundo. Tradução Denise Bottmann. Em: CARVALHO, José Murilo de et al (org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010 – volume 2: A construção nacional – 1830-1889*. São Paulo: Objetiva, 2012, pp. 131-177.
- BETZ, Louis Paul. *Observações críticas a respeito da natureza, função e significação da história da literatura comparada*. Tradução Sonia Zyngier. Em: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL; Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 53-69.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Direção editorial: Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus editora, 1998.

- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. Em: *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. Em: GUINSBURG. Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOSI, Alfredo. Parte 5: Cultura. Em: CARVALHO, José Murilo de *et al* (org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010 – volume 2: A construção nacional – 1830-1889*. São Paulo: Objetiva, 2012, pp. 225-279.
- BRASILEIRO, Antonio. *Da inutilidade da poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras; Feira de Santana: UEFS Editora, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BUENO, Willian de Oliveira. *A influência de Chopin na música brasileira dos séculos XIX e XX: Considerações históricas e análise comparada de obras representativas*. Dissertação (mestrado). Departamento de Música da Escola de Artes da Universidade de Évora. Évora, 2014. Disponível em: <http://rdpc.uevora.pt/handle/10174/11944>. Acesso em: 21 ago. 2020.
- CADOT, Michel. *Naissance et développement d'un mythe ou l'Occident en quête de l'âme slave*. In: Revue des études slaves, tome 49, 1973. Communications de la délégation française au VIIe Congrès international des slavistes (Varsovie, 21-27 août 1973) pp. 91-101. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1973\\_num\\_49\\_1\\_2006](https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1973_num_49_1_2006)>. Acesso em 21 de out. de 2019.
- CÂMARA, Marcelo. *Chopin e a música popular brasileira*. Disponível em: <http://catedranorwid.unb.br/images/aproximacao/aproximacoes3-1989.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2020.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 2 ed. Vol. 2. São Paulo: Livraria Martins Fontes Edirora, 1964.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Vol. 2. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. O romantismo. Em: CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1987.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Prosa e ficção do romantismo*. Em: GUINSBURG. Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- CARVALHO, João de. *O cantor dos escravos: Castro Alves*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília: INL, 1989.
- CARVALHO, José Murilo. Introdução: as marcas do período. Em: CARVALHO, José Murilo de *et al* (org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010 – volume 2: A construção nacional – 1830-1889*. São Paulo: Objetiva, 2012, pp. 83-129.
- CARVALHO, José Murilo. Parte 2: A vida política. Em: CARVALHO, José Murilo de *et al* (org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010 – volume 2: A construção nacional – 1830-1889*. São Paulo: Objetiva, 2012, pp. 19-35.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 5 ed. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHALHOUB, Sidney. Parte 1: População e sociedade. Em: CARVALHO, José Murilo de *et al* (org.). *História do Brasil Nação: 1808-2010 – volume 2: A construção nacional – 1830-1889*. São Paulo: Objetiva, 2012, pp. 37-81.
- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva *et al*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- CHIAVENATO, Júlio José. *O negro no Brasil: da senzala à abolição*. São Paulo: Moderna, 1999.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.
- COLI, Jorge. *O sentimento e a razão*. Projeções: Revista de estudos polono-brasileiros. Edição semestral. Ano II – Curitiba, PR, 1/2000, pp. 118-121.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CONFORTO, Marília. *O escravo de papel: o cotidiano da escravidão na literatura do século XIX*. Caxias do Sul: Educs, 2012.
- CORREIA, Amélia Maria. *Castro Alves, leitor de Hugo. Da luta social ao Antiesclavagismo*. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5208670>. Acesso em: 18 de maio de 2020.

- CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
- DARNTON, Robert. Apresentação. Em: *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DAVIES, Norman. *God's Playground: a history of Poland*. United States: Columbia University Press, 1981.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4 ed. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1963.
- ELIOT, T. S. *O uso da poesia e o uso da crítica: estudos sobre a relação da crítica com a poesia na Inglaterra*. Tradução Cecília Prada. 1 ed. São Paulo: É Realizações, 2015.
- ETIEMBLE, René. Crise da literatura comparada? Tradução Lúcia Sá Rabelo. Em: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL; Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, 206-213.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polissistemas de cultura* (um livro electrónico provisório). Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv Laboratório de Investigación de la cultura, 2017. Disponível em: [https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf). Acesso em: 10 mar. 2019.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos polissistemas. *Revista Translatio*. n. 5, pp. 1-21, 2013. Tradução Luis Fernando Marozo, Carlos Rizzon & Yanna Karlla Cunha. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899/2713>. Acesso em: 10 mar. 2019.
- FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. Em: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 23-50.
- FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. *Machado de Assis, poeta-tradutor*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2019. Disponível em: [http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese\\_13721\\_TESE%20%20MACHADO%20DE%20ASSIS%20POETA%20TRADUTOR%20-%202008.10.2019.pdf](http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_13721_TESE%20%20MACHADO%20DE%20ASSIS%20POETA%20TRADUTOR%20-%202008.10.2019.pdf). Acesso em: 28 jul. 2020.
- FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Tradução Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FRANCISCO JÚNIOR, Abílio Aparecido; SANTOS, Adilson. “*A fada do misterio*”, de Felix Xavier da Cunha: um conto fantástico perdido no século XIX. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30256/22922>. Acesso em: 12 fev. 2019.

FRANCO, Sergio da Costa. *Gaúchos na academia de direito de São Paulo no século XIX*. Disponível em: [https://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/65406/gauchos\\_academia\\_direito\\_franco.pdf](https://bdjur.stj.jus.br/jspui/bitstream/2011/65406/gauchos_academia_direito_franco.pdf). Acesso em: 12 fev. 2019.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Tradução Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.

GINZBURG, Carlo. Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. Em: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Orgs.). *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. Tradução Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1983, pp. 89-129.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. Introdução. Em: GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d’ Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 7-14.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. *O mesmo e o diverso*. Tradução Normélia Parise. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2019.

GLISSANT, Édouard. *O pensamento do tremor*. La cohée du Lamentin. Tradução Elnice do Carmo Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard/Editora UFJF, 2014.

GOMES, Laurentino. *1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GOLDSTEIN, Norma. *Análise do poema*. São Paulo: Editora Ática, 1988

GONÇALVES, Fabiana. *De poeta a editor [recurso eletrônico]: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias completas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

GRADELLA, Bruno Baptistella. *O fratricídio na estepe: as revoltas cossacas nas obras de Nikolái Gógol e Henryk Sienkiewicz*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-02122019-155317/pt-br.php>. Acesso em: 15 abr. 2020.

GUINSBURG, Jacó. Romantismo, historicismo e história. Em: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 13-21.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Epifania / Presentificação / Dêixis: futuros para as Humanidades e as Artes. Em: *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. Tradução Maria Imerentina Rodrigues Ferreira. Em: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL; Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 353-367.

HABERLY, David T. *Three sad races: racial identity and national consciousness in Brazilian literature*. New York: Cambridge University Press, 1983. Disponível em: [https://books.google.pl/books?id=coOXSOpyz6sC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=castro+alves+e+mickiewicz&source=bl&ots=O7Oo5NGOG&sig=ACfU3U0ysV\\_bIDe1W\\_jXw9A8gYXKbKDdJg&hl=ptBR&sa=X&ved=2ahUKEwiBzLDx9djoAhWjxIsKHU1kC9EQ6AEw3oECA8QKQ#v=onepage&q=castro%20alves%20e%20mickiewicz&f=false](https://books.google.pl/books?id=coOXSOpyz6sC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=castro+alves+e+mickiewicz&source=bl&ots=O7Oo5NGOG&sig=ACfU3U0ysV_bIDe1W_jXw9A8gYXKbKDdJg&hl=ptBR&sa=X&ved=2ahUKEwiBzLDx9djoAhWjxIsKHU1kC9EQ6AEw3oECA8QKQ#v=onepage&q=castro%20alves%20e%20mickiewicz&f=false). Acesso em: 01 jul. 2020.

HOBBSAWUM, Eric. As revoluções. Em: *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. 19 ed. Tradução Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Paz e terra, 2005.

HOBBSAWUM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Tradução Maria Celia Paoli, Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.



- JEUNE, Simon. *Literatura geral e literatura comparada*. Tradução Beatriz Resende. Em: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL; Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 234-256.
- KAMIŃSKI, Łukasz; KORKUĆ, Maciej. Tradução Frederico Pawlowski. *Guia pela história da Polônia*. Varsóvia: Centrum Poligrafii, 2017.
- KAWKA, Mariano. *O messianismo polonês e o papel político singular de João Paulo II*. Polonicus: Revista de Reflexão Brasil-Polônia/Missão Católica Polonesa no Brasil, Ano V, n. 9-10, (jan./dez. 2014), Curitiba, pp. 23-34. Disponível em: <https://docplayer.com.br/11280193-Polonicus-revista-de-reflexao-brasil-polonia-edicao-semestral-ano-v-1-2-2014-curitiba-pr-publicacao-da-missao-catolica-polonesa-no-brasil.html>. Acesso em: 19 abr. 2020.
- KOSELLECK, Reinhart. História dos conceitos e história social. Em: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAJOLO, Marisa; CAMPEDELLI, Samira. *Castro Alves: seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. Em: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução São Paulo: Editora da UNESP, 1992, pp. 133-162.
- LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução Nair Fonseca. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERj, 2001.
- MAESTRI, Mario. A Pedagogia do medo: disciplina, aprendizado e trabalho na escravidão brasileira. Em: STEPHANOU, M.; BASTOS, M.H.C (Orgs.). *Histórias e Memória da Educação no Brasil. Vol. I - séculos XVI a XVIII*. Petrópolis: Cortez, 2004. Disponível em: [https://www.academia.edu/11525203/A\\_pedagogia\\_do\\_medo\\_disciplina\\_aprendizado\\_e\\_trabalho\\_na\\_escravid%C3%A3o\\_brasileira?auto=download](https://www.academia.edu/11525203/A_pedagogia_do_medo_disciplina_aprendizado_e_trabalho_na_escravid%C3%A3o_brasileira?auto=download). Acesso em: 14 jun. 2020.
- MAGALINSKI, Jan. *Contribuição do elemento alienígena nos diversos campos no Estado de Goiás*. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/bgg/article/view/4412/3853>. Acesso em: 26 fev. 2019.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução Adail Sobral. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016.

MANZANERO, Ana León. *El debate entre clásicos e románticos en la literatura polaca*. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/295249010\\_El\\_debate\\_entre\\_clasicos\\_y\\_romanticos\\_en\\_la\\_literatura\\_polaca](https://www.researchgate.net/publication/295249010_El_debate_entre_clasicos_y_romanticos_en_la_literatura_polaca). Acesso em: 02 jul. 2020.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1870 – ensaio biográfico intelectual*. Tradução Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1971.

MATEUS, Samuel. *A querela dos antigos e dos modernos: um mapeamento de alguns topoi*. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/1124>. Acesso em: 28 set. 2020.

MAZUREK, Jerzy. *A Polônia e seus emigrados na América Latina (até 1939)*. Tradução Mariano Kawka. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução Renata Santini. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 17 jun. 2020.

MAZZUOLI, Valerio. *A música de Chopin e o poder da revolução*. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/musica-chopin-poder-revolucao/>. Acesso em: 4 set. 2020.

MAZZUOLI, Valerio. *Elementos – chave da da pianística de Frédéric Chopin*. Revista da Academia Mato-Grossense de Letras. / Academia Mato-Grossense de Letras – Goiânia: Kelps, 2019.

MELLO, Débora Teixeira de. *Uma Genealogia das Políticas Públicas para a Creche no Brasil: Estado e Infância (1899-1920)*. 2008. 283p. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/251891>. Acesso em: 15 jun. 2020.

MIASSO, Audrey Ludmilla do Nascimento. *Epígrafes e diálogos na poesia de Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2016. São Carlos : UFSCar, 2016, 433 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/7945/DissALNM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

MICKIEWICZ, Adam. *Sonety odeskie*. Wydawnicza, Kraków, 1928. Disponível em: <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sonety-odeskie.pdf>>. Acesso em: 07 mar. 2020.

MIŁOSZ, Czesław. *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições do nosso século*. Tradução Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

MIŁOSZ, Czesław. Romanticism. Em: MIŁOSZ, Czesław. *The history of Polish literature*. California: University of California Press, Ltd., 1983.

- NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.
- NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Brasília: Senado Federal, 2001.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. São Paulo : Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro da Folha de São Paulo). Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/abolicionismo.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/abolicionismo.pdf). Acesso em: 26 set. 2019.
- NICOLESCU, Basarab. *O Manifesto da transdisciplinaridade*. Tradução de Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- NUNES, Benedito. A visão romântica. Em: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 51-74.
- NUNES, Cassiano. *A poesia romântica brasileira: tentativa de balanço*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45694/49290>. Acesso em: 27 mai. 2020.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.
- OLIVER, Élide Valarini. A poesia de Machado no século XXI: revisita, revisão. Em: *1º concurso internacional Machado de Assis: ensaios premiados – a obra de Machado de Assis*. Brasília: Editora Bandeirante LTDA, 2006.
- OSTROWSKI, Christien. *Oeuvres poétiques complètes de Adam Miçkiewicz*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, 1859. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Qd4GAAAAQAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 07 mar. 2020.
- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9005/10557>. Acesso em: 10 março 2019.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. A República dos poetas. Em: RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. Tradução Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução Raquel Ramallete [et al]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- REIS, Clerio Vilhena dos. *Traduções indiretas vs. traduções diretas: o caso de obras russas em português*. orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins. 143 f. Dissertação (Mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=16069@1&msg=28#>. Acesso em: 02 out. 2019.
- RIBEIRO, Gladys Sabina. *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2002.
- RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004
- ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Um encerramento. Em: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 275-293.
- SALATA, Kris. *O Homem Interior e sua Ação: Jerzy Grotowski e a herança de Adam Mickiewicz e do romantismo polonês*. R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 39-70, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 22 set. 2019.
- SALES, Jucelino de. *Tessituras de memórias no interior de Goiás: a saga do polonês Antonio Rebendoleng Szervinsk [des]fiada no tear do imaginário*. 2014. 250 f, il. Dissertação (Mestrado em Literatura). Brasília: Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/16634>. Acesso em 10 mar. 2019.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

- SANTOS NETO, Artur Bispos dos. *A palavra e a imagem no poema O navio negreiro de Castro Alves*. Disponível em: [http://200.17.114.109/bitstream/riufal/519/1/TeseCompleta\\_ArturBispo-2007.pdf](http://200.17.114.109/bitstream/riufal/519/1/TeseCompleta_ArturBispo-2007.pdf). Acesso em: 27 mai. 2020.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SHARPE, Jim. A história vista de baixo. Em: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. Em: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SIENKIEWICZ, Henryk. *A ferro e fogo, v. 1*. Tradução Tomasz Barcinski. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SIENKIEWICZ, Henryk. *O dilúvio, v. 3*. Tradução Tomasz Barcinski. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SIEWIERSKI, Henryk. *Divergências chopinianas: Mário de Andrade e Otto Maria Carpeaux*. Projeções: Revista de estudos polono-brasileiros. Edição semestral. Ano I – Curitiba, PR, 1/1999, pp. 54-69.
- SIEWIERSKI, Henryk. *Henryk Siewierski, um mediador múltiplo*. Entrevista concedida a Andréia Guerini e Walter Carlos Costa. Disponível em: [file:///C:/Users/CLIENTE/Downloads/6600-20028-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/CLIENTE/Downloads/6600-20028-1-PB%20(1).pdf). Acesso em: 6 set. 2020.
- SIEWIERSKI, Henryk. *História da literatura polonesa*. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- SIEWIERSKI, Henryk. Os poloneses nos 500 anos do Brasil. Em: REIS, Paulo (Org.). *República das etnias*. Rio de Janeiro: Gryphus: Museu da República, 2000.
- SIEWIERSKI, Henryk. *Slowacki e Mickiewicz: palavra e ação*. Revista USP. Jun./jul./ago. 1990. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35707/38426> >. Acesso em: 15 de outubro de 2019.
- SIEWIERSKI, Henryk. *Traduzir para uma língua do outro*. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018\\_1547747508.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547747508.pdf). Acesso em: 7 set. 2020.
- SIEWIERSKI, Henryk. *Viagem romântica*. Aproximações – Europa de Leste em Língua Portuguesa. Suplemento, 3 -, 1989-. Brasília/Lisboa. Anual.
- SILVA, Francisco Pereira da. *A vida dos grandes brasileiros: Castro Alves*. São Paulo: Editora Três Ltda, 2001.

- SILVA NETO, Sertório Amorin e. *O estopim de uma querela: Charles Perrault e sua homenagem ao século de Luís XIV*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cefp/article/view/74737>. Acesso em: 4 set. 2020.
- SOUSA, Cleonice Ferreira de. *Projeções do Romantismo pelas asas de um condor: a presença hugoana em poemas da obra de Castro Alves*. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03042012135318/publico/2011\\_CleoniceFerreiradeSousa\\_VRev.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-03042012135318/publico/2011_CleoniceFerreiradeSousa_VRev.pdf). Acesso em: 18 mai. 2020.
- SOUZA, Caio Neves Esteves de. *A escravidão em Os Escravos, de Castro Alves*. Em: FERREIRA, António Manuel; BRASETE, Maria Fernanda. (Orgs). *Pelos mares da língua portuguesa* 2. Aveiro: UA Editora, 2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/10315984/A\\_Escravid%C3%A3o\\_em\\_Os\\_Escravos\\_de\\_Castro\\_Alves?auto=download](https://www.academia.edu/10315984/A_Escravid%C3%A3o_em_Os_Escravos_de_Castro_Alves?auto=download). Acesso em: 10 jun. 2020.
- SOUZA, Marcelo Paiva de. *História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski*. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/index.php/contexto/article/view/6710>. Acesso em: 6 set. 2020.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *História da literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. 1 ed. São Paulo: É Realizações, 2014.
- STEINER, George. O que é literatura comparada? Em: *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001, pp. 151-166.
- STEINER, George. O grande ennui. Em: STEINER, George. *No castelo do Barba Azul: Algumas notas para a redefinição de cultura*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- STRZYŻEWSKI, Mirosław. *Music and Infinity: Studies in Polish Romanticism*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/38772936/Music\\_and\\_Infinity\\_Studies\\_in\\_Polish\\_Romanticism](https://www.academia.edu/38772936/Music_and_Infinity_Studies_in_Polish_Romanticism). Acesso em: 29 ago. 2020.
- TEXTE, Joseph. *Os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França*. Em: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL; Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 35-52.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Tradução J. A. Osório Mateus. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.

- VALÉRY, Paul. *Varietades*. Tradução Maria Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- VAN TIEGHEM, Paul. Crítica literária, história literária e literatura comparada. Tradução Cleone Augusto Rodrigues. Em: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL; Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 100-107.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. 4 ed. Tradução Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 2008.
- VIÚ, Vicente Salas. *Chopin e las dos caras del romanticismo*. Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11832>. Acesso em: 21 ago. 2020.
- WELLEK, René. A crise da literatura comparada. Tradução Maria Lúcia Rocha-Coutinho. Em: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL; Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 120-132.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franco Neto. São Paulo: EdUSP, 1994.
- WISNIK, José Miguel. *Chopin e os domínios do piano*. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98896/97437>. Acesso em: 5 set. 2020.
- ZAMOYSKI, Adam. *História da Polónia*. Tradução Miguel Mata. Lisboa: Edições 70, 2010.
- ZANINI, Walter. *O romantismo na música*. Em: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 13-21.
- ZIELIŃSKI, Adam. *L'intervention diplomatique portugaise em faveur de la Pologne insurge 1863*. Institutum Historicum Polonicum Romae, via Virginio Orsini 19/111, 00192. Roma: "Antemurale" XXVI, 1982-1983.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jesura Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

# ANEXOS

## O romantismo polonês no Brasil: Antologia poética

Os anexos estão divididos em duas partes que se organizam da seguinte maneira:

1) A primeira se refere aos poemas escritos por autores brasileiros da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX e que possuem como tema geral a Polônia ou que apresentam epígrafes de poetas do romantismo polonês.

2) A segunda se refere às traduções de poemas de autores poloneses do período romântico produzidas por autores brasileiros, entre os quais, escritores, poetas, tradutores, críticos literários.

No caso dos poemas, optou-se por não modificar a gramática original, respeitando tanto à forma poética – a disposição do texto nas páginas dos livros-fontes de onde foram extraídas – quanto à sintaxe e ao léxico da língua portuguesa de acordo com a sincronia histórico-linguística do período de publicação das mesmas. Fizemos esta escolha, pois no que diz respeito à significação poética tanto não há interferência da sintaxe quanto do léxico, pois as transformações que ocorreram nas palavras deram-se no nível morfológico e não semântico.

Por sua vez, os poemas foram divididos, de acordo com a sua data de aparecimento, em dois períodos cronológicos: *Poemas do século XIX* e *Poemas do século XX*.

No caso das traduções, optou-se por dispor lado a lado tanto o texto traduzido quanto o texto original naqueles poemas em que os documentos-fontes traziam ambas as materialidades ou que foi possível rastrear o texto original, para assim conservar a substancialidade das duas formas.

Em ambas as partes, além dos textos, vêm dispostas, quando possíveis, informações sobre a fonte, ano de publicação e autoria.



# SUMÁRIO

## Poemas

### Século XIX

<b>Sete de setembro</b> – Felix da Cunha (1854) .....	298
<b>Socorrei a Polónia</b> – Autor desconhecido (1864) .....	299
<b>A Polónia</b> – Tobias Barreto (1864) .....	300
<b>Á Polónia</b> – Manuel José Golçalves Junior (1864) .....	303
<b>O Gigante da Polónia</b> – Joaquim Nabuco (1864) .....	307
<b>Os voluntários da morte</b> – Pedro Luis (1864) .....	310
<b>Surge Polónia</b> – Desembargador João Antonio de Barros Junior (1871) .....	318
<b>Tomo III do poema Versos a Corina</b> – Machado de Assis (1864) .....	320
<b>Polónia</b> – Machado de Assis (1864) .....	323
<b>O século</b> – Castro Alves (1865) .....	327
<b>Deusa incruenta</b> – Castro Alves (1870) .....	332
<b>Sub tegmine fagi</b> – Castro Alves (1870) .....	336
<b>A mãe do cativo</b> – Castro Alves (1868) .....	339

### Século XX

<b>Á Polónia</b> (Hontem e hoje) – Alberto de Aragão (1920) .....	342
<b>Á Polónia</b> – Leoncio Correia (s/d) .....	346
<b>Fenix</b> – Lucio Varzea (1939) .....	350
<b>Ode à Polónia</b> – Romulo Jucá (1940) .....	353
<b>Polónia</b> – Filgueiras de Lima (1940) .....	355
<b>Polónia Amada</b> – Alceste de Castro (1940) .....	357
<b>Ode à Polónia</b> (fragmento de ode) – Clovis de Nogueira de Sá (1940) .....	359
<b>Imortal</b> – Laudionor A. Brasil (1941) .....	361
<b>Menino valente no hospital de sangue</b> – Ribeiro Couto (1941) .....	363
<b>Uma voz vem da Polónia</b> – Camilo de Jesus Lima (1941) .....	364
<b>Salve Varsovia</b> (fragmento de um poema) – F. Fernandes Sobral (1942) .....	366

<b>Chopin</b> – Silveira Neto (1920).....	368
<b>Conceiro chopiniano de Brailowsky</b> – Filinto de Almeida (1932) .....	369
<b>A grande Polónia!</b> (Chopin) – Martins Fontes (1941).....	370

### **Traduções**

<b>Alpujarra</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Machado de Assis (1862).....	371
<b>O Wilia</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Joaquim Serra (1865) .....	374
<b>A’ uma matrona polaca</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Joaquim Serra (1865) .....	376
<b>Ao Niemen</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Luiz Guimarães Júnior (1868).....	378
<b>Dia e noite</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Luiz Guimarães Júnior (1868).....	379
<b>Choveram-me lágrimas</b> (Mickiewicz) – tradução de Paulo Leminsky (2013 [1979]).....	380
<b>O piano de Chopin</b> (Cyprian Norwid) – tradução de Marcelo Paiva de Souza (2000) .....	381
<b>Bom dia</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Marcelo Paiva de Souza (1998).....	386
<b>Boa noite</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Marcelo Paiva de Souza (1998).....	387
<b>As estepes de Arquemã</b> (Mickiewicz) – tradução de Marcelo Paiva de Souza (1998).....	388
<b>Ayudah</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Marcelo Paiva de Souza (1998) .....	389
<b>A mãe Polaca</b> (Mickiewicz) – tradução de Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro (1998) .....	390
<b>Senhor Tadeu</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Mariano Kawka (1998).....	392
<b>Por sobre a água clara e imensa</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de José Santiago Naud (1998) .....	393
<b>VII. ADDDIO!</b> (Cyprian Norwid) – tradução de Marcelo Paiva de Souza (2000).....	395
<b>Um papa eslavo</b> ( <i>Juliusz SŁOWACKI</i> ) – tradução de Henryk Siewierski (2018).....	396
<b>A D. D.</b> (Adam Mickiewicz) – tradução de Natalia Klidzio, Agnieszka Bernas e Jucelino de Sales (2020) .....	399

# Poemas

## Poesias do século XIX

### Poema

Título: *Sete de setembro*

Autor: *Felix da Cunha (1833-1865)*

Ano de publicação: São Paulo, 1854

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polônia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 16.

### SETE DE SETEMBRO

Ali na leiva estendida  
Jaz a Polônia sem vida,  
Que o despotismo afogou,  
Entre seus ferreos guantes,  
Os monumentos gigantes  
D' essa gloria que passou!

Mas seu renome immortal  
Se manifesta a final,  
Mesmo nas traves da lousa;  
Que os laureis de Sobieski,  
Inda florescem ali  
Onde Kosciusko repousa!

Eu te lamento, Polônia,  
Hoje aviltada colônia  
Da moscovita cidade;  
Mas não de eternos teus feitos  
Perdurar nos livres peitos  
Dos filhos da liberdade.

**Poema**

Título: *Socorrei a Polonia*

Autor: *desconhecido*

Ano de publicação: 1864

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polonia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 23.

*Encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, um volume intitulado “Em favor da Polonia”, publicado na Baía em 1864, contendo versos, sobre os assuntos palpitantes da época, entre os quais, culmina a malograda insurreição da Polonia em 1863.*

*São versos, em questão, escritos (sic.) num tom, que para o tempo deveria parecer revolucionário, talvez, por isso, o autor guardou o anonimato, contentando-se em definir sua coletânea: “Pensamentos de um homem em mangas de camiza”.*

*E’ digno de nota que foi, sobretudo, nos centros academicos da Baía e Recife que a desgraça da Polônia, vencida em 1864, provocou os mais ardentes protestos.*

### SOCORREI A POLONIA

#### Soneto

Aos golpes do ferrenho despotismo

Do gigante dos despotas do norte,

Que com suas hordas, semeando a morte,

A Polonia levar pretende ao abysmo.

Indifferente, o civico heroísmo

D’esses irmãos, e a miseranda sorte

A Europa vil, sempre curvada ao forte,

Observa com obsceno, impio cynismo.

Desse povo de heroes, que o mundo atroa

Do desespero com tão largo brado,

Será possivel que ella se não dôa?

E si os homens irmãos tem Deus creado,

Ah! Porque o mundo não se abala e voa,

Antes que a tenha o barbaro esmagado?

*Do livro: “Em favor da Polonia”. Typ. de Camillo de Lellis Masson & Co., Bahia, 1864.*

**Poema**

Título: *A Polonia*

Autor: *Tobias Barreto*

Ano de publicação: 1864

FREDECENSIS. **A Polonia na literatura brasileira**. Curitiba: Editores Placido e Silva & Cia. LTDA, 1927, pp. 31-33.

Ainda um povo captivo,  
Que em lucta inútil se esvae!  
Da luz o seculo altivo  
Encolhe as azas e cae...  
Lá sofre a virgem sósinha.  
Lhe diz o Cossaco: és minha!  
E a pobre soluça: não!  
Phrase negra, renegada,  
Que sahe como uma golphada  
De raiva e desesperação.

O mundo vê... não lh'importa!  
Ninguem que remil-a vá...  
Gritam por ella; eil-a morta!  
Chama-se um gladio: não ha!  
Abre-se a tumba da historia,  
E, envolta em trampos da gloria,  
Vai a Polonia dormir.  
Boccas grudadas de medo  
Guardem o triste segredo,  
Fiquem tyrannos a rir!...

Já são de mais os resabios  
Da ira, diz o Senhor...  
Si daquele que em seus labios  
Foi lançar o dissabor!  
E' quando o povo delira,

Bradando altivo: mentira  
Crenças, direitos e leis!...  
Só é grande a liberdade,  
Que sacode a magestade,  
E arranca a juba dos reis!...

O seu esforço era louco,  
Sahiu-lhe o ultimo ai...  
Morrer é esperar um pouco:  
Martyres dela, esperai...  
Christan, confia em teus santos,  
Que se purpurêem mantos  
Com sangue dos filhos teus...  
Não digas: o ceu é mudo...  
O que há porvir, veio tudo...  
Alguem falta vir: é Deus.

Polonia, na tua ossada  
Ezequiel soprará;  
Ao clarim de uma alvorada  
Teu tumulto partir-se-há;  
E tu, nesse dia, maior  
Apanhando a cinza fria  
Dos que morreram por ti,  
Gladío em punho, olhar insano,  
Farás o Deus do tyranno  
Ressuscital-os ahi...

Pois assim morres tão forte,  
Deixa-te agora morrer;  
Impaciente da morte  
Tu voltarás a viver.  
Cabellos e pensamentos  
Lançados aos quatro ventos,

Dirá ao mundo: venci!  
E o despotismo embriagado  
Verás a teus pés rojado:  
Segura o golpe: Judith!

Cadaver santo e glorioso,  
Amam-te os livres de cá;  
Acceita o beijo amoroso  
Que o moço imperio te dá.  
E' livre a nossa bandeira,  
Que açoita o ar altaneira  
Como as azas do condor;  
Nossas almas têm mais fundo:  
Por ti... um protesto ao mundo...  
Por ti... um voto ao Senhor!

(1864)

**Poema**

Título: *Á Polonia*

Autor: *Manuel José Gonçalves Júnior*

Ano de publicação: 1864

FREDECENSIS. **A Polonia na literatura brasileira**. Curitiba: Editores Placido e Silva & Cia. LTDA, 1927, pp. 37-41.

Silencio! Respeitae a dor plangente,  
De quem cansado de lutar sucumbe!

Lá no extremo da Europa um povo expira,  
E na grande agonia o mundo assombra!  
Martyr da liberdade, em quanto a vida,  
Em quanto o sangue lhe girou nas veias,  
Em quanto a voz lhe palpitou nos labios,  
Era a vida, era a voz, o sangue e tudo,  
Para a patria remir o captiveiro!  
E não pode vencer!... a tyrannia,  
Do algoz c' o espanto sufocou o grito,  
Que longo tempo altivo revoava  
A convocar as legiões dos bravos!  
Que sublime espectáculo! Que heroismo,  
Não é o deste povo que caminha  
Para o supplicio actroz hymnos cantando,  
Da Patria em louvor!?...

Idade e sexo

Oh!... nada ponha a mão aos vis tyrannos,  
Da consternada esposa e esposo apartão,  
E ali mesmo ante os olhos lacrimosos,  
Da consorte que implora, que supplica,  
A horrorosas torturas a condemnão!  
A' desvelada mãe são arrancados  
Os inocentes filhos!... ella geme...  
Em vão tenta apiedar o fero instincto



Dos verdugos cruéis; baldado é tudo!  
Vede, aqui são as cidades arrasadas,  
Parece que no espaço inda se escutam  
Os lamentos, os ais das pobres victimas,  
Que sob os derrocados edifícios  
Morte inglória tiveram; mais distante  
São os campos abrasados pelas chammass,  
Erguendo ao céo um turbilhão de fumo,  
As messes sasonadas! Oh! dissésseis  
Que a colera de um deos ardendo em ira  
Largamente ahi se saciara,  
Deixando da vingança imorredouros  
E tremendos vestígios!

Um dia, nesse solo escravizado,  
Unisono, estridente e pavoroso,  
Um grito ressoou, grito de morte!  
“Será livre a Polonia ou morreremos!”  
Este grito lançado aos quatro ventos,  
Acordou a nação adormecida;  
Em cada coração que palpitava,  
Tinha a Polonia um defensor heroico!  
E cada voz que os labios proferirão,  
Era uma imprecação contra os tyrannos!  
As mães amamentando os ternos filhos,  
Entoavam da patria os hymnos sacros  
Nos campos, nas montanhas e nos templos,  
Era sempre o mesmo grito e a mesma idea;  
Então de sympathia mil protestos,  
Da Europa os dois colossos lhe enviavão;  
Tristissima irrisão, atroz escarneio!!  
Quando o dia chegou da desventura,  
Essas duas nações que sempre invocão  
“O voto popular”, erma deixarão

A Polonia expirar, morrer exangue!

Travando a lucta com feroz embate;  
A honra, o brio, a dignidade e o esforço,  
Cada polaco num heroe convertem!  
Nos campos da batalha o sangue corre...  
Um palmo do terreno conquistado,  
Quantas vidas não custa á tyrannia?...  
Emquanto ao longe o combate não deixa  
Dizer a qual dos dois cabe o triumpho,  
Nas cidades heroísmos se praticão,  
Nunca excedidos pela heroica Roma!  
Mas como resistir á furia insana,  
Da imensa multidão dos invasores,  
Que no correr esta nação esmagão?...  
O mundo admirou e o mundo soube  
Que a Polonia isolada e sem recursos  
Dois annos combateu esse gigante,  
Que em tres partes do mundo o braço estende!

Sucumbiste nação mas não morreste!  
Das batalhas a sorte ensina apenas,  
A soletrar nas paginas da historia,  
Qual foi o vencedor mas não o justo!  
O canhão no troar vomita a morte,  
Queima, reduz uma cidade a cinzas;  
Mas, destruir de um povo a liberdade,  
Do coração roubar-lhe o amor da patria,  
Tanto não póde... O algoz sobre o patibulo  
Que importa que mil vidas te ceifasse?  
Os campos abrasados pelas chammas,  
As cidades cahidas em ruinas,  
Aos teos filhos dirão quanto luctaste,  
Para a patria remir do captiveiro!

Que importa que, caminho da Siberia,  
Rotos e quase nós c'os pés feridos,  
Ladeados de columnas de Cossacos  
Vão terminar seos dias entre gelos,  
Os poucos que escaparam do exterminio?...  
Oh, descança nação o tempo corre,  
Se nesta lucta sucumbiste agora,  
Um dia chegará em que teos filhos  
Lembrando-se do sangue hoje espargido,  
De escravos quebrarão as vis algemas!  
Então, o sol ao despontar brilhante,  
Com nova luz ha de dourar as campas,  
Dos martyres da patria immolados,  
Na tremenda hecatombe; então as auras,  
Beijarão jubilosas a bandeira,  
Symbolo redemptor da autonomia,  
Da terra hoje regada por teo sangue!  
Succumbiste nação mas não morreste,  
A tua liberdade é uma idea,  
Que se ha de converter em realidade.  
Christo com a palavra e com o exemplo  
Ergueu do chaos as gerações corruptas;  
E quando sobre o Golgotha expirava,  
Dos olhos lhe fugiu a luz extrema,  
Nova luz aclarava o mundo inteiro!  
Seja cada polaco um novo Christo,  
Seja martyr e heroe da mesma idea,  
E do chaos em que jaz hoje a Polonia,  
Hade surgir uma nação de bravos!...

Agosto, 8 de 1864.

**Poema**

Título: *O Gigante da Polonia*

Autor: *Joaquim Nabuco*

Ano de publicação: 1864

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polonia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, pp. 20-22.

**O gigante da Polonia**

(trechos de uma ode)

Anjo tutelar, propicio nume  
Do polaco terreno, ufano logra  
Ovações mil a mil da pátria cara!  
VISTULA féro, da Polonia o guarda!

O Vistula espumoso é incentivo  
Do brio, do denôdo e da braveza,  
Que ao Polaco assignala um posto d'honra  
Marcando dos heroes o logar primo!

Sentinella fiel, guarda em vigília,  
Do morticinio atrás ali sangrento  
Elle foi testemunha. Enraivecido,  
Suas aguas com sangue misturadas,  
Para os mares do norte arroja afoito!...  
Ellas são, bem que tacito, um protesto,  
Que na mente dos povos alto clama.  
Para os bravos Polacos d'hoje e d'hontem,  
Para os da fé valentes defensores,  
Vingança!

Hydra que os Russos assoberba,  
Na historia a Polonia se apresenta;  
Não lhe paga o presente o seu passado,

Quando o orbe do Cossaco ameaçado  
Com o sangue dos seus salvou a custo,  
Seus actos de bravura o mundo espantam,  
Seus feitos de heroismo elle contempla,  
Seu presente brilhante o maravilha!...

Um barbaro colosso transportado  
De inhospitas paragens para a Europa,  
Chamar-se de Europeu indigno povo!...  
Inerte e rude massa sem cultivo,  
Sem crença, sem amor, letras, bem artes,  
Eis ao que se resume o grande imperio,  
Que o Oriente da Europa abrange largo!  
Prolongada estensão possui elle hoje;  
Despotico autocrata as leis lhe dicta;  
Seu exercito immenso é de carrascos...

Entretanto os polacos não trepidam  
Em, nas lanças agudas dos inimigos.  
Morte de bravos ir buscar, pujantes,  
Não lhes assusta o cadafalso erguido,  
Nem da morte o cortejo os intimida.  
As geladas campinas da Siberia,  
Onde mil infelizes se lamentam,  
Onde chora a mulher seu caro esposo,  
Onde o filho pranteia o pae ausente;  
Os pesados grilhões, fortes cadeias,  
De seus cansados membros – oppressores:  
A vista aterradora dos supplicios,  
E a presença constante dos algozes,  
O alento desses bravos não commovem,  
Nem no peito tão pouco a chamma abafam,  
Nem a voz da consciencia nalma calam!  
Em sagrado holocausto, n'ara patria,

Cada dia mais victima se offerecem!...  
Seu sangue fertiliza o sólo bravo...  
Novos, brotam do chão guerreiros fortes...  
Pela patria se finam – ahi vem novos.  
A Polonia de Antéus é terra fértil!...  
Um constante lidar entre dois povos!  
Dois povos, dois anhelos mutuados!  
Este, a morte, o horror, a tyrannia;  
Aquelle, a religião, a patria, a vida!  
Um combate para jugo impôr, odioso,  
Outro, pra delle libertar a patria;  
Um, pretende apertar grilhões de escravo,  
Outro, o élo romper, que o prende á Russia!  
Por ser tyranno aquele, fére e mata;  
Este, ali pela patria morde o sólo!  
A morte desses bravos não choremos.  
Porque, noutra vida, um Deus existe,  
Que sabe premiar os grandes feitos...  
Um Deus que tem para os bons a Eternidade,  
Um Deus que tem para os máos torturas grandes.

(1864)

**Poema**

Título: *Os voluntários da morte*

Subtítulo: *Canto épico*

Título alternativo: *Hino à Polônia*

Autor: *Pedro Luís*

Ano de publicação: 1864

FREDECENSIS. **A Polônia na literatura brasileira**. Curitiba: Editores Placido e Silva & Cia. LTDA, 1927, pp. 19-27.

## I

O mundo inteiro ouviu aquelle grito!...  
 E o mundo inteiro levantou-se em ancias...  
 Onde vem o clamor? Quem sofre tanto?  
 Quem é que morre?... E arquejante, livido,  
 A estremecer na febre convulsivo,  
 Mede com a vista os horisontes largos!

Era pallido o céu – os oceanos,  
 Beijando as terras, murmuravam tristes!  
 Pelo dorso das grandes serranias  
 Passava a brisa em sonho a espreguiçar-se...  
 Tudo tão calmo!... mas o grito! o grito  
 Se erguera immenso! um som ronco, sinistro,  
 Arrancado talvez, entre torturas,  
 Das cavernas de um peito gigante,  
 Torvo, tremendo no espumar da colera!

E o mundo inteiro ouviu aquelle grito!  
 Um só! mas um poema de desgraças!...  
 Era um adeus profundo, entre soluços,  
 Era um protesto ao céu arremessado!  
 Blasphemia horrivel que se cospe á vida;  
 Ameaça tremenda – um som de guerra,  
 Um clangor estridente como aquelle

Que há de ouvir-se no ultimo juizo  
Da tumba enorme a convocar espectros.

Ao mesmo tempo, ali, na voz do martyr  
Havia não sei que sereno, placido,  
Lembrando a triste saudação que a Cezar  
Tranquilo dirigia o combatente,  
Ao penetrar na arena, onde da Hyrcania  
O tigre hirsuto escancarava as fauces.  
Era um suspiro de colosso oppresso!  
Um grito só! Resfolegar supremo  
De sanhudo titan se debatendo  
Sob a montanha, que a entestar com as nuvens,  
Abalada ao fuzil do raio olympico,  
Com terrivel troar tombou no valle.

Esse brado feroz era uma historia,  
Em que se ouvia o riso da loucura,  
Ao passo que chiava o ferro em braza...  
Um grito só, porém, um testamento!  
Testamento de heroe, que estrebuchando,  
Vendo as estrelas, diz adeus á pátria;  
Homenagem a todos que soluçam;  
Hymno entoado á santa liberdade;  
E apelo a escarnecer lançado á história!...  
O que havia, porém, de mais distincto  
Naquela nota de agonia excelsa,  
Era um reclamo ao céu!... Aquelle grito  
De uma alma sobre-humana, angustiada  
Fôra, aos astros, rasgara os firmamentos,  
E a retinir perdido nos espaços,  
Fôra dentro dos céos a bradar por Deus!



E o mundo quiz saber quem sobre a terra  
 Erguia aquella voz... que caso estranho  
 Vinha cheio de lugubres terrores  
 Turbar-lhe o riso... que soberba victima,  
 Na inspiração de uma agonia heroica,  
 A Deus pedia o gladio flammejante  
 Do terrivel archanjo das batalhas,  
 Para atirar, talvez, o golpe extremo,  
 E no sangue de algoz morrer cantando!  
 E viu então, além, por entre as brumas  
 Do norte – a figurar grandes sudarios –  
 Um povo inteiro – pallido, sombrio,  
 Trajando as vestes funeraes da campa.

Era sinistro aquillo! ia passar-se  
 Um cataclysmo ali, desses que abalam  
 Da terra o globo, que tranquillo volve  
 Nos páramos azues da immensidade...  
 Esse oceano gigantesco e negro  
 Ondulava espumoso e rebramia  
 Incendido talvez por mil crateras,  
 Que do leito de pedra arrebetado,  
 Dentro em seu seio vomitavam chammas.  
 Fôra o grito o annuncio da procella,  
 Que ia rasgar-lhe as tepidas entranhas!  
 Fôra o grito – rebate clamoroso –  
 Ao festim da metralha convidando  
 Da grande morte os grandes voluntarios,  
 Da liberdade os Briareus tremendos!

### III

Sois vós? sois vós? Que raça de demonios!

Oh! calae-vos, maldictos! Um suspiro,  
 Um gemido nos transes da agonia...  
 Uma palavra murmurada á sombra...  
 Uma syllaba á noite sussurrante  
 Póde accordar o barbaro carrasco,  
 Que repleto de sangue, além resona  
 Ao pé da lança. A victima é uma estatua;  
 Não sabeis que o tinir das gargalheiras,  
 Quando as sacodem pulsos destemidos,  
 E' uma musica horrivel que atordôa,  
 Que embriaga as cabeças sanguinarias,  
 Que desafia a lamina aguçada  
 Do punhal dos infames! Oh! calae-vos!  
 Não atireis assim aos quatro ventos  
 A imprecação feroz; – há sobre a terra  
 Faces cavadas pela dôr suprema,  
 Nas quaes não póde resvalar tranquila  
 De saudade uma lagrima em silencio...  
 Ha fronteas altas, pelo sol banhadas,  
 Resplendentes da aureola divina,  
 Mas cercadas de espinhos – gotejantes  
 De sangue e de suor: é crime erguel-as!  
 Onde vistes romper a catacumba  
 O braço descarnado de cadaver?  
 Montes não falam! Vós morrestes todos,  
 Vós morrestes – em pleno meio dia,  
 Em face de porvir!... Silencio, agora!

#### IV

Nada os abala. São tranquillos todos  
 E olham para o céu. Pesadas nuvens  
 Rodam negras. Fatidico relampago,  
 Fendendo a noite no seu véo cerrado

Brilha, corre, voltêa em gyro doido...  
 Dir-se-ia que o dedo do destino  
 Grava, na escuridão, sobre essas fronte  
 Palavras cabalísticas de morte...  
 Tremendas e agoureiras profecias...  
 Não importa! Ouviria Deus o grito?  
 Ouviria?... Não sei... Mas nas planuras,  
 Nesses steppes tristes e medonhos,  
 Que se embrenham nas trevas, infinitos,  
 Brancos de gelo, e negros de carrascos,  
 Furacão de abafado desespero,  
 O grito retumbou... longe... bem longe...

## V

Que choque foi aquelle? O céu toldado  
 De nuvens de fumaça! O ronco surdo  
 Dos canhões a cantar na grande orchestra  
 Da sinistra hecatombe! Uma floresta  
 De fouces a cegar montões de gente  
 Com zunido feroz, – e derramando  
 Chuvas de sangue sobre o chão revoltado!  
 Fendendo os ares, lanças fumegantes  
 Brandidas por demonios! Cantos doidos!  
 Estridentes, homericas risadas,  
 Como as de um ventre humano, que estrangulam!  
 Massas enormes a ullular de raiva!  
 Um soturno tropel!... Ginetos feros,  
 Ás lufadas do norte, relinchando,  
 A correr sobre um chão crivado todo  
 De valentes heróes mordendo a poeira!  
 Mulheres semi-nuas arrastadas,  
 Se estorcendo ao vibrar do ferreo açoite!  
 Craneos voando! Creancinhas louras

Rasgadas pelo pulso dos carrascos!  
 Um tombar de palacios e choupanas!  
 Um tremendo arrasar de mil cidades!  
 Correria de archotes crepitantes!  
 Linguas de fogo, que, lambendo a terra,  
 Vão no alto do céu – tingir as nuvens  
 De sinistros clarões... Que scena aquella!...

## VI

Quando lá do Oriente, majestoso,  
 O sol brilhante se elevou sorrindo,  
 Com seus raios dourados espancando  
 As sombras dessa noite... e quando as flôres  
 Ás brisas da manhã se balouçaram...  
 O mundo palpitou... e viu no campo  
 De batalha que, longo, retumbara,  
 Uma novem de fetidos cossacos,  
 A cavalo – em selvagem vozeria,  
 Rompendo as ondas e nadando ovantes  
 Num mar de sangue, que cobria a terra...

O que fez ele então? Oh! miseravel!  
 Não me animo de dize-lo... Oh! tenho medo  
 Dessa figura colossal e fria,  
 Que se destaca pensativa ao longe  
 Nas nevoas dos porvir... Oh! tenho medo  
 Da sentença da historia! desse látigo,  
 Que açoita as gerações apodrecidas  
 No lodo vil dos sentimentos impios!  
 Há labios sacrossantos que comungam  
 Cobardes e assassinos...

Oh! cobarde!

Cobarde é o meu silencio! O mundo inteiro

Em face desse sangue, ardente ainda,  
De pasmo estremeceu, sorriu-se alegre,  
E disse radiante: “Bravo! bravo!  
Eis a Polónia ainda no patíbulo!”  
E a terra toda retumbou de bravos.

## VII

Pois bem! Pois bem! Enquanto envilecidas  
As nações, como Nero – aquelle infame,  
Que do alto da torre, a lyra em punho,  
Cantava alegre – ao ver a sua Roma  
Refervendo na imensa labareda;  
Enquanto essas nações applaudem rindo  
O sombrio assassinio desse povo,  
Que renasce do sangue e das ruínas,  
E sempre a sacudir nos ares negros  
O seu negro estandarte – qual mortalha  
Destinada ao cadaver grandioso  
Do Deus da liberdade; – enquanto todos  
Miram tranquillos a moderna Sparta,  
Onde as mães os filhinhos adormecem,  
Entoando as canções de seus maiores,  
Canções de guerra, que respiram pólvora;  
Enquanto a raça dos heróes sanhudos,  
A tribu dos leões de juba ardente,  
Faz descorar os mythos do passado,  
As façanhas incríveis, portentosas.  
Dos guerreiros de Ossian e de Homero;  
Ao tempo em que mimosos diplomatas,  
Em coxins de veludo reclinados,  
De um protocolo infame estudam syllabas,  
E pesam virgulas em balanças de ouro...  
Enquanto tudo ri... o bardo chora.

O' Polonia! Polonia! Quando a terra  
Se revolver perdida – e o captiveiro  
Na ironia, calcar seu ferreo guante  
Sobre a cerviz dos povos idiotas;  
Quando tudo fôr vicio, infamia, lama!  
Quando os labios humanos, polluidos,  
E sem brio – dos despotas beijarem  
As botas insolentes, ó Polonia!  
O bardo então irá – pio romeiro –  
Prantear em teu vasto cemiterio,  
E lá beijando a poeira sacrossanta,  
Onde descanças a viril cabeça,  
Aos ventos dos Uraes, que magem, feros,  
Dirá, com a voz sumida, entre soluços:

“Das creanças puras o sepulcro é este!  
Dormem aqui seu somno derradeiro  
Da grande morte os grandes voluntarios,  
Da liberdade os Briareus tremendos!...”

**Poema**

Título: *Surge Polonia*

Autor: *Desembargador João Antonio de Barros Junior*

Ano de publicação: 1871<sup>96</sup>

FREDECENSIS. **A Polónia na literatura brasileira**. Curitiba: Editores Placido e Silva & Cia. LTDA, 1927, pp. 45-46

Orvalhos negros de tristeza infinda,  
Que a tempestade arrojou do Ural,  
Taes, como seitas d'exterminio e dores  
O povo ferem n'um terror geral.

De Poniatowski varonil semblante  
Rojam por terra seus laureis porvir,  
De um povo nobre, que grilhões esmaga  
Só Deus compreende seu cruel sentir.

Orvalhos negros – na Siberia pendem  
De branca neve – infernal visão!  
— e' sangue heroico da Polonia exangue  
Mas não das crenças que os martyrios dão.

— Que mães, que filhos a chorar convulsos!  
Aos gelos correm, percorrendo o chão,  
Buscam esposos, que prisões algemam  
Em Troki, em Wilno, em Oliká... em vão!...

A fria aragem s'esvahi, perdeu-se...  
Troca-se em fogos d'um cruel vulcão;  
Tudo se abala, esboroando cahe...  
Nova Pompéa!... não há mais perdão!

---

<sup>96</sup> “Segundo o sr. Leoncio Corrêa esta poesia deve ser de 1871”. Nota do livro: SKOWRONSKI, Tadeu. *Páginas brasileiras sobre a Polônia*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos, 1942, p. 35.

Linda Polonia, teu martyrio basta!  
Dizem as vozes do celeste amor,  
Basta de infamias – teu sofrer abriga  
Nas leis ditadas pelo Redemptor

Curityba – Paraná.



**Poema**

Título: Tomo III dos *Versos a Corina*

Autor: *Machado de Assis*

Ano de publicação: 1864

ASSIS, Machado de. *Chrysalidas*, pp. 96-98. Belo Horizonte: Crisálida, 2000.

**Versos a Corina****III**

*Se tu podesses viver um dia na minh'alma... feliz  
 creatura, tu saberias o que é soffrer.*  
 MICKIEWICZ .— Sonetos da Criméa

Quando voarem minhas esperanças,  
 Como um bando de pombas fugitivas;  
 E destas illusões doces e vivas  
 Só me restarem pallidas lembranças;

E abandonar-me a minha mãe Chimera,  
 Que me aleitou aos seios abundantes;  
 E vierem as nuvens flammejantes  
 Encher o céu da minha primavera;

E raiar para mim um triste dia,  
 Em que, por completar minha tristeza,  
 Nem possa ver-te, musa da beleza,  
 Nem possa ouvir-te, musa da harmonia;

Quando assim seja, por teus olhos juro,  
 Voto minh'alma à escura soledade,  
 Sem procurar melhor felicidade,  
 E sem ambicionar prazer mais puro.

Como o viajor que, de falaz miragem

Volta desenganado ao lar tranqüilo,  
 E procura, naquelle ultimo asylo,  
 Nem evocar memorias da viagem;

Envolvido em mim mesmo, olhos cerrados  
 A tudo mais, — a minha fantasia  
 As asas colherá com que algum dia  
 Quiz alcançar os cimos elevados.

És tu a maior glória de minha alma,  
 Se o meu amor profundo não te alcança,  
 De que me servirá outra esperança?  
 Que glória tirarei de alheia palma?

\*  
 \*\*

Que valem glórias vãs? A gloria, a melhor gloria,  
 É esta que nos orna a poesia da historia;  
 É a glória do céu, é a glória do amor.  
 É Tasso eternizando a princesa Leonor;  
 É Lídia ornando a lyra ao venusino Horácio;  
 É a doce Beatriz, flor e honra do Lácio,  
 Seguindo além da vida as viagens do Dante;  
 É do cantor do Gama o hymno triste e amante  
 Levando à eternidade o amor de Catharina;  
 É o amor que une Ovidio à formosa Corinna;  
 O de Cynthia a Propercio, o de Lésbia a Catullo;  
 O da divina Delia ao divino Tibullo.  
 Esta a gloria que fica, eleva, honra e consola;  
 Outra não há melhor.

Se faltar esta esmola,  
 Corinna, ao teu poeta, e se a doce illusão,  
 Com que se alenta e vive o amante coração,  
 Deixar-lhe um dia o céu azul, tão tranqüillo,  
 Nenhuma gloria mais há de nunca atrahil-o.  
 Irá longe do mundo e dos seus vãos prazeres,

Viver na solidão a vida de outros seres,  
Vegetar como o arbusto, e murchar, como a flor,  
Como um corpo sem alma ou alma sem amor.

\*  
\*\*

Ah! faze que estas illusões tão vivas  
Nunca se tornem pallidas lembranças;  
E nem voem as minhas esperanças  
Como um bando de pombas fugitivas!

**Poema**

Título: *Polônia*

Autor: *Machado de Assis*

Ano de publicação: 1862

ASSIS, Machado de. *Chrysalidas*, pp. 68-71. Belo Horizonte: Crisálida, 2000.

**Polônia**

*E ao terceiro dia a alma deve voltar ao corpo, e  
a nação ressuscitará*  
Mickiewicz – Livro da Nação Polaca

Como a aurora de um dia desejado,  
Clarão suave o horizonte inunda.  
É talvez a manhã. A noite amarga  
Como que chega ao termo; e o sol dos livres,  
Cançado de te ouvir o inútil pranto,  
Alfim ressurgue no dourado Oriente.

Eras livre, - tão livre como as águas  
Do teu formoso, celebrado rio;  
A corôa dos tempos  
Cingia-te a cabeça veneranda;  
E a desvellada mãe, a irmã cuidadosa,  
A santa liberdade,  
Como junto de um berço precioso,  
À porta dos teus lares vigiava.

Eras feliz demais, demais formosa;  
A sanhuda cobiça dos tyranos  
Veio enluctar teus venturosos dias...  
Infeliz! a medrosa liberdade  
Em face dos canhões espavorida  
Aos reis abandonou teu chão sagrado;  
Sobre ti, moribunda,

Viste cair os duros opressores:  
Tal a gazella que percorre os campos,  
    Se o caçador a fere,  
Cahe a convulsa de dôr em mortaes ancias,  
    E vê no extremo arranco  
    Abater-se sobre ella  
Escura nuvem de famintos corvos.

Presas uma vez da ira dos tyranos,  
    Os membros retalhou-te  
Dos senhores a esplendida cobiça;  
Em proveito dos reis a terra livre  
Foi repartida, e os filhos teus – escravos –  
Viram descer um véu de luto à pátria  
E apagar-se na historia a gloria tua.

A gloria, não! – É a gloria o captiveiro,  
Quando a captiva, como tu, não perde  
A alliança de Deus, a fé que alenta,  
E essa união universal e muda  
Que faz communs a dôr, o ódio, a esperança.

Um dia, quando o calix da amargura,  
Martyr, até às fezes esgotaste,  
Longo tremor correu as fibras tuas;  
Em teu ventre de mãe, a liberdade  
Parecia soltar esse vagido  
Que faz rever o céu no olhar materno;  
Teu coração estremeceu; teus labios  
Tremulos de ansiedade e de esperança,  
Buscaram aspirar a longos tragos  
A vida nova nas celestes auras.  
    Então surgiu Kosciuszko;  
Pela mão do Senhor vinha tocado;

A fé no coração, a espada em punho,  
E na ponta da espada a torve morte,  
Chamou aos campos a nação caída.  
De novo entre o direito e a força bruta  
Empenhou-se o duello atroz e infausto  
    Que a triste humanidade  
Inda verá por séculos futuros.  
Foi longa a luta; os filhos dessa terra  
Ah! não pouparam nem valor nem sangue!  
A mãe via partir sem prantos os filhos,  
A irmã o irmão, a esposa o esposo,  
    E todas abençoavam  
A heroica legião que ia à conquista  
    Do grande livramento.

    Coube às hostes da força  
    Da pugna ao alto prêmio;  
    A opressão jubilosa  
Cantou essa victoria de ignomínia;  
E de novo, ó captiva, o véu de luto  
Correu sobre teu rosto!

    Deus continha  
Em suas mãos o sol da liberdade,  
E inda não quis que nesse dia infausto  
Teu macerado corpo allumiasse.

Resignada à dôr e ao infortúnio,  
A mesma fé, o mesmo amor ardente  
    Davam-te a antiga força.  
Triste viúva, o templo abriu-te as portas;  
Foi a hora dos hinos e das preces;  
Cantaste a Deus; tua alma consolada  
Nas asas da oração aos céus subia,  
Como a refugiar-se e a refazer-se

No seio do infinito.  
E quando a força do feroz cossaco  
À casa do Senhor ia buscar-te,  
Era ainda rezando  
Que te arrastavas pelo chão da igreja.

Pobre nação! – é longo o teu martyrio;  
A tua dôr pede vingança e termo;  
Muito hás vertido em lágrimas e sangue;  
É propícia esta hora. O sol dos livres  
Como que surge no dourado Oriente.

Não ama a liberdade  
Quem não chora contigo as dôres tuas;  
E não pede, e não ama e não deseja  
Tua ressurreição, finada heroica!

**Poema**Título: *O século*Autor: *Castro Alves*

Ano de publicação: 1865

ALVES, Castro. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 1976, pp. 211-214.**O século**Soldados, do alto daquelas pirâmides  
quarenta séculos vos contemplam!

NAPOLEÃO

O século é grande e forte.

V. HUGO

Da mortalha de seus bravos  
Fez bandeira a tirania  
Oh! armas talvez o povo  
De seus ossos faça um dia.

J. BONIFÁCIO

O SÉC'LO é grande... No espaço

Há um drama de treva e luz.

Como o Cristo — a liberdade

Sangra no poste da cruz.

Um corvo escuro, anegrado,

Obumbra o manto azulado,

Das asas d'águia dos céus...

Arquejam peitos e fronteiras...

Nos lábios dos horizontes

Há um riso de luz... É Deus

Às vezes quebra o silêncio

Ronco estrídulo, feroz.

Será o rugir das matas,

Ou da plebe imensa voz?!...

Treme a terra hirta e sombria...

São as vascas da agonia



Da liberdade no chão?...  
Ou do povo o braço ousado  
Que, sob montes calcado,  
Abala-os como um Titão?!...

Ante esse escuro problema  
Há muito irônico rir.  
P'ra nós o vento da esp'rança  
Traz o pólen do porvir.  
E enquanto o ceptismo  
Mergulha os olhos no abismo,  
Que a seus pés raivando tem,  
Rasga o moço os nevoeiros,  
P'ra dos morros altaneiros  
Ver o sol que irrompe além.

Toda noite — tem auroras,  
Raios — toda a escuridão.  
Moços, creiamos, não tarda  
A aurora da redenção.  
Gemer — é esperar um canto...  
Chorar — aguardar que o pranto  
Faça-se estrela nos céus.  
O mundo é o nauta nas vagas...  
Terá do oceano as plagas  
Se existem justiça e Deus.

No entanto inda há muita noite  
No mapa da criação,  
Sangra o abutre — tirano  
Muito cadáver — nação.  
Desce a Polônia esvaída,  
Cataléptica, adormida,  
Á tumba de Sobieski;

Inda em sonhos busca a espada...  
Os reis passam sem ver nada...  
E o Czar olha e sorri...

Roma inda tem sobre o peito  
O pesadelo dos reis!  
A Grécia espera chorando  
Canaris... Byron talvez!  
Napoleão amordaça  
A boca da populaça  
O olha Jersey com terror;  
Como o filho Sorrento,  
Treme ao fitar um momento  
O Vesúvio aterrador.

A Hungria é como um cadáver  
Ao relento exposto nu;  
Nem sequer a abriga a sombra,  
Do foragido Kossuth.  
Aqui — o México ardente,  
— Vasto filho independente  
Da liberdade e do sol —  
Jaz por terra... e lá soluça  
Juarez, que se debruça  
E diz-lhe: “espera o arrebol!”

O quadro é negro. Que os fracos  
Recuem cheios de horror.  
A nós, herdeiros dos Gracos,  
Traz a desgraça — valor!  
Lutai... Há uma lei sublime  
Que diz; “Á sombra do crime  
Há de a vingança marchar.”  
Não ouvis do Norte um grito,

Que bate aos pés do infinito,  
Que vai Franklin despertar?

É o grito dos Cruzados  
Que brada aos moços — “De pé”!  
É o sol das liberdades  
Que espera por Josué!...  
São bocas de mil escravos  
Que transformaram-se em bravos  
Ao cinzel da abolição.  
E — à voz dos libertadores —  
Reptis saltam condores,  
A toperar n’ampidão!...

E vóz, arcas do futuro,  
Crisálidas do porvir,  
Quando vosso braço ousado  
Legislações construir,  
Levantai um templo novo,  
Porém não que esmague o povo,  
Mas lhe seja o pedestal.  
Que ao menino dê-se a escola,  
Ao veterano — uma esmola...  
A todos — luz e fanal!

Luz!... sim; que a criança é uma ave,  
Cujo porvir tende vós;  
No sol — é uma águia arrojada,  
Libertai tribunas, prelos...  
São fracos, mesquinhos elos...  
Não calqueis o povo-rei!  
Que este mar d’almas e peitos,  
Com as vagas de seus direitos,  
Virá partir-vos a lei.

Quebre-se o cetro do Papa,  
Faça-se dele — uma cruz!  
A púrpura sirva ao povo  
Pr'a cobrir os ombros nus.  
Que aos gritos do Niagara  
— Sem escravos, — Guanabara  
Se eleve ao fulgor dos sóis!  
Banhem-se em luz os prostíbulos,  
E das lascas os patíbulos  
Erga-se a estátua aos heróis!

Basta!... Eu sei que a mocidade  
É o Moisés no Sinai;  
Das mãos ao Eterno recebe  
As tábuas da lei! — Marchai!  
Quem cai na luta com glória,  
Tomba nos braços da História,  
No coração do Brasil!  
Moços, do topo dos Andes,  
Pirâmides vastas, grandes,  
Vos contemplam séc'los mil!

Pernambuco, agosto de 1865.

**Poema**

Título: *Deusa incruenta*

Autor: *Castro Alves*

Ano de publicação: 1870

ALVES, Castro. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 1976, pp. 465-467.

**Deusa incruenta**

À imprensa

*Ao Grêmio Literário*

Antítese a “Terribilis Dea”

Quando Ela se alteou das brumas da Alemanha,  
Alva, grande, ideal, lavada em luz estranha,  
Na destra suspendendo a estrela da manhã...  
O espasmo de um fuzil correu nos horizontes...  
Clareou-se o perfil dos alvacentos montes,  
Dos cimos do Peru... às grimpas do Hindustã!!...

Tinha na mão brilhante a trompa bronzeada!  
Vestia o longo véu da vestal inspirada!  
Era Palas talvez!... talvez um serafim!...  
O albor de Beatriz no imaginar do Dante!...  
O olhar da Pitonisa em trípode gigante!  
Do mundo – Anjo da guarda! enorme querubim!...

Ergueu-se! Olhou de roda os plainos do Universo...  
No peito das Nações seu braço longo, imerso  
Palpou-lhe o estrepitar do estoco coração!...  
— Gênio e santa! – a mulher um grito ergueu profundo,  
Abriu braços de mãe – p’ra acalantar o mundo,  
Asas de Serafim – p’ra abrigar a amplidão.

Rugiram de terror ao ver-lhe o rir sublime...  
 O sátrapa, o chacal, a tirania, o crime...  
 O abutre, o antro, o mocho, o erro, a escravidão!  
 Disse a gruta p'ra o céu: “Que deusa é esta ingente?”  
 O espaço respondeu: “É a Diva do Ocidente!...  
 A consciência do mundo! O Eu da criação!”

E quando ela surgiu, — os pólos se abraçaram!  
 O Zênite e o Nadir, — surpresos, se escutaram!  
 O Norte – ouviu, chorando, o soluçar – do Sul!  
 O abafado estertor do servo miserando,  
 Da deusa no clarim gigante reboando,  
 Clamou da terra – verde... ao firmamento – azul!...

Uma noite... no chão da Grécia – peregrina,  
 A Deusa ajoelhou... da poeira divina  
 O fantasma de Homero então viram surgir!  
 “Ainda viajar” diz o velho em assombro...  
 “Quem és?” “Eu sou teu guia... Encosta-te ao meu ombro.”  
 — “Então, levas-me longe?” – “Eu levo-te ao porvir!”

No forum colossal da sempiterna Roma  
 De Cícero a figura apaixonada assoma  
 E de novo retumba o verbo atroador...  
 Tem hoje por tribuna imensa – a eternidade,  
 Por Forum – universo! é plebe – a humanidade!  
 A seus pés – as nações! os séculos – em redor!

Quando a Bastilha vil tremia desraigada  
 E da mole ao sopé soava a martelada,  
 A catapulta humana, a voz de Mirabeau!...  
 Quando aquele ideal Quasímodo do abismo  
 Se agitava a ulular dos Reis no cataclismo,

— Sineiro que rebate aos séculos tocou!...

Eriçado, feroz, suado, monstruoso,  
Magnífico de horror, divino, proceloso...  
A Deusa se atirou nos braços do Titão!!  
Mas, sentido que o Deus inteiriçado tomba...  
Dos tronos co'a madeira – arvora-lhe a hecatomba!  
Co'as púrpuras dos reis – acende-lhe um clarão!

Seguiu do Childe errante o iate aventureiro...  
Beijou-lhe a palidez ao Lord-Forasteiro,  
E quando o Lara-Inglês expira, o *Pajem louro*  
É Ela!... E fala... e aponta o firmamento de ouro,  
Gulnar lembra a Conrado o seu país de azul!...

Quando a Polônia casta, essa Lucrecia nova,  
Para fugir – a um leito, arroja-se a – uma cova...  
E mata-se de nojo... aos beijos do Czar...  
Uma atriz funeral surge do negro palco,  
Tira à chaga o *punhal*, descobre o catafalco...  
E deixa sobre a Europa... o ferro gotejar!

— Amazona sombria – ela arrebatou o Goethe  
Na garupa fumar do tártaro ginete,  
Pela noite hibernal dos séculos ao sabá!...  
Anjo, às vezes, no céu fatídico revoa,  
A buzinar de cobre os longos ares troa...  
Ergue-se a meio o chão do escuro Josafá!

Salve, Deusa incruenta! Imensa Divindade!  
— Barqueira desse mar – chamado a Eternidade! —  
Em prol da Humanidade a Deus levas o grito.  
Tem os olhos – na terra! a boca – no infinito!  
A meia lua aos pés! Na cabeleira – os sóis!!!

Quando Ela se alteou nas brumas da Alemanha,  
Alva, grande, ideal, lavada em luz estranha,  
Na destra suspendendo a estrela da manhã...  
O espasmo de um fuzil correu nos horizontes...  
Clareou-se o perfil dos alvacentos montes  
Dos cimos... do Peru... às grimpas do Hindustã!!...

S. Salvador, 14 de outubro de 1870.



**Poema**Título: *Sub Tegmine Fagi*Autor: *Castro Alves*

Ano de publicação: 1867

***Sub Tegmine Fagi***

A MELO MORAIS

*Dieu parle dans le calme plus haut que dans la tempête*

MICKIEWICZ

*Deus nobis haec otia fecit.*

VIRGÍLIO

AMIGO! O campo é o ninho do poeta...  
 Deus fala, quando a turba está quieta,  
 Às campinas em flor.  
 — Noivo — Ele espera que os convivas saiam...  
 E n'alcova onde as lâmpadas desmaiam  
 Então murmura — amor —  
 Vem comigo cismar risonho e grave...  
 A poesia — é uma luz... e a alma — uma ave...  
 Querem — trevas e ar.  
 A andorinha, que é a alma — pede o campo.  
 A poesia quer sombra — é o pirilampo...  
 P'ra voar... p'ra brilhar.  
 Meu Deus! Quanta beleza nessas trilhas...  
 Que perfume nas doces maravilhas,  
 Onde o vento gemeu! ...  
 Que flores d'ouro pelas veigas belas!  
 ... Foi um anjo co'a mão cheia de estrelas  
 Que na terra as perdeu.  
 Aqui o éter puro se adelgaça...  
 Não sobe esta blasfêmia de fumaça  
 Das cidades p'ra o céu.  
 E a Terra é como o inseto friorento  
 Dentro da flor azul do firmamento,  
 Cujo cálix pendeu! ...

Qual no fluxo e refluxo, o mar em vagas  
Leva a concha dourada... e traz das plagas  
Corais em turbilhão,  
A mente leva a prece a Deus — por pérolas  
E traz, volvendo após das praias céculas,  
— Um brilhante — o perdão!  
A alma fica melhor no descampado...  
O pensamento indômito, arrojado  
Galopa no sertão,  
Qual nos estepes o corcel feroso  
Relincha e parte turbulento, estoso,  
Solta a crina ao tufão.  
Vem! Nós iremos na floresta densa,  
Onde na arcada gótica e suspensa  
Reza o vento feral.  
Enorme sombra cai da enorme rama...  
É o Pagode fantástico de Brama  
Ou velha catedral.  
Irei comigo pelos ermos — lento —  
Cismando, ao pôr do sol, num pensamento  
Do nosso velho Hugo.  
— Mestre do mundo! Sol da eternidade! ...  
Para ter por planeta a humanidade,  
Deus num cerro o fixou.  
Ao longe, na quebrada da colina,  
Enlaça a trepadeira purpurina  
O negro mangueiral! ...  
Como no Dante a pálida Francesca  
Mostra o sorriso rubro e a face fresca  
Na estrofe sepulcral.  
O povo das formosas amarílis  
Embala-se nas balsas, como as Willis  
Que o Norte imaginou.  
O antro — fala... o ninho s'estremece...

A dríade entre as folhas aparece...  
Pã na flauta soprou! ...  
Mundo estranho e bizarro da quimera,  
A fantasia desvairada gera  
Um paganismo aqui.  
Melhor eu compreendo então Virgílio...  
E vendo os Faunos lhe dançar no idílio,  
Murmuro crente: — eu vi! —  
Quando penetro na floresta triste,  
Qual pela ogiva gótica o antiste,  
Que procura o Senhor,  
Como bebem as aves peregrinas  
Nas ânforas de orvalho das boninas,  
Eu bebo crença e amor! ...  
E à tarde, quando o sol — condor sangrento —,  
No ocidente se aninha sonolento,  
Como a abelha na flor...  
E a luz da estrela trêmula se irmana  
Co'a fogueira noturna da cabana,  
Que acendera o pastor,  
A lua — traz um raio para os mares...  
A abelha — traz o mel... um treno aos lares  
Traz a rola a carpir...  
Também deixa o poeta a selva escura  
E traz alguma estrofe, que fulgura,  
P'ra legar ao porvir! ...  
Vem! Do mundo leremos o problema  
Nas fôlhas da floresta, ou do poema,  
Nas trevas ou na luz...  
Não vês? ... Do céu a cúpula azulada,  
Como uma taça sobre nós voltada,  
Lança a poesia a flux! ...

**Poema**

Título: *A mãe do cativo*

Autor: *Castro Alves*

Ano de publicação: 1868

ALVES, Castro. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 1976, pp. 264-266.

**A mãe do cativo**

Le Christ à Nazareth, aux jours de son enfance Jouait avec la croix, symbole de sa mort; Mère du Polonais! qu'il apprenne d'avance A combattre et braver les outrages du Sort.

Qu'il couve dans son sein sa colère et sa joie; Que ses discours prudents distillent le venin, Comme un abîme obscur que son coeur se reploie: À terre, à deux genoux, qu'il rampe comme un nain - Mickiewicz (A mãe polaca)

## I

Ó MÃE DO CATIVO! que alegre balanças

A rede que ataste nos galhos da selva!

Melhor tu farias se à pobre criança

Cavasses a cova por baixo da relva.

Ó mãe do cativo! que fias à noite

As roupas do filho na choça de palha!

Melhor tu farias se o pobre pequeno

Tecesses o pano da branca mortalha.

Misérriima! E ensinas ao triste menino

Que existem virtudes e crimes no mundo

E ensinas ao filho que seja brioso,

Que evite dos vícios o abismo profundo...

E louca, sacodes nesta alma, inda em trevas,

O raio da espr'ança... Cruel ironia!

E ao pássaro mandas voar no infinito,

Enquanto que o prende cadeia sombria!...

## II

Ó Mãe! não despertes est' alma que dorme,  
Com o verbo sublime do Mártir da Cruz!  
O pobre que rola no abismo sem termo  
P'ra qu'há de sondá-lo... Que morra sem luz.

Não vês no futuro seu negro fadário,  
Ó cega divina que cegas de amor?!  
Ensina a teu filho — desonra, misérias,  
A vida nos crimes — a morte na dor.

Que seja covarde... que marche encurvado...  
Que de homem se torne sombrio réptil.  
Nem core de pejo, nem trema de raiva  
Se a face lhe cortam com látigo vil.

Arranca-o do leito... seu corpo habitue-se  
Ao frio das noites, aos raios do sol.  
Na vida — só cabe-lhe a tanga rasgada!  
Na morte — só cabe-lhe o roto lençol.

Ensina-o que morda... mas pérfido oculte-se  
Bem como a serpente por baixo da chã  
Que impávido veja seus pais desonrados,  
Que veja sorrindo marcharem-lhe a irmã.

Ensina-lhe as dores de um fero trabalho...  
Trabalho que pagam com pútrido pão.  
Depois que os amigos açoite no *tronco*...  
Depois que adormeça co'o sono de um cão.

Criança — não tema dos transe de um mártir!

Mancebo — não sonhe delírios de amor!  
Marido — que a esposa conduza sorrindo  
Ao leito devasso do próprio *senhor!*...

São estes os cantos que deves na terra  
Ao mísero escravo somente ensinar.  
Ó Mãe que balanças a rede selvagem  
Que ataste nos troncos o vasto palmar.

### III

Ó Mãe do cativo, que fias à noite  
Á luz da candeia na choça de palha!  
Embala teu filho com essas cantigas...  
Ou tece-lhe o pano da branca mortalha.

S. Paulo, 24 de junho de 1868.

## Poesias do século XX

### Poema

Título: *Á Polonia*

Subtítulo: *Hontem e hoje*

Autor: *Alberto de Aragão*

Ano de publicação: 1920

FREDECENSIS. **A Polonia na literatura brasileira.** Curitiba: Editores Placido e Silva & Cia. LTDA, 1927, pp. 95-98.

Hontem e hoje

A' sra. D. Amelia Kegel

Patria liberta enfim. Eis que de novo tomas  
O soberbo logar que usufruiste outr'ora!  
De novo o teu pendão, desafiando as cômas  
Beija o azul do céu em ancia redentora.

Novamente a alegria penetra cada lar,  
E tudo freme e vibra em hymnos e canções:  
— Somos livres enfim — murmura o proprio ar;  
— Bemdito renascer — dizem os corações.

Renacer! Resurgir! Quebrar o mausoléu!  
E, envolto em esplendor, pode dizer ao mundo:  
— Volto a ser o que fui; lazaro europeu  
Sahe desperto, afinal, do seu dormir profundo!

Mas esta lethargia de cento e tantos annos  
Foi como expião imposta pela sorte;  
Tivemos que soffrer o jugo dos tyrannos

E o mundo acreditou que era verdade a morte.

Morta a Polonia? Sim; se morte é não ter nome,  
 Haja embora uma alma e um coração bem novo!  
 Mas a alma é immortal, por isso não se some  
 A alma dum raça, o coração dum povo

Morta a Polonia? Sim; se morte é por ventura  
 Viver sob a oppressão da dor e do agravo;  
 E se morte é soffrer o horror da noite escura,  
 Sentindo a luz do sol dentro do Lar escravo

Sosinha, contra tres pantheras esfaimadas,  
 Entregou-se por fim, exausta, mas com brio;  
 Quando se morre assim, são nobres as espadas,  
 E o povo polono vencido inda fulgiu!

Encheram-se as prisões, e ao longe na Siberia  
 Quantas mortes de heroes! Que de supplicio atroz!...  
 Mas ella não morreu; numa canção ethérea,  
 Sempre o povo a cantou, lembrando os seus avós.

Morta a Polonia? Não. Em convulsões secretas,  
 Torvas cogitações que brotam sob o escuro,  
 Vinham, de quando em vez, as almas dos poetas  
 Dizer: “E’ bom soffrer p’ra ganhar o futuro.

“Já vem de longe, irmãos, a nossa grande etapa,  
 “E’ feita em pleno dia, é como um astro, luz;  
 “Foi afronta bem vil riscarem-nos do Mappa  
 “Mas p’ra alcançar o céu, Christo subiu á cruz.

“O’ mães, que amamentaes os homens de amanhã,  
 “Quando virdes que a voz na sua bocca assoma,



“Fala-lhes na Polónia, e, numa é bem sã  
 “Dizei o que já foi, no nosso grato idioma”.

Ouvindo estas lições, resignada esperou  
 O dia de amanhã, lembrando-se talvez  
 Que o proprio Napoleão cahiu em Waterloo,  
 E mesmo o mais feliz tem um dia revez.

Mas lutar, para que? Com forças desiguas?  
 Um homem contra cem? Um ser contra uma fera?  
 E, não sendo a discordia, embora fosse mais,  
 Dominio e rendição seria uma chimera!

Luctar? Tarefa vã.

Um dia um criançaola

Talvez lembrando o pae que fora deportado  
 P’ra os confins da Crimeia, sobre a meza da escola,  
 Esta frase escreveu em cursivo apurado:  
 “Viva a Constiuição” e, por baixo, esta data  
 Nacional: “3 de Maio”. Passados uns instantes,  
 O professor passou por entre os estudantes,  
 Nos olhos o rancor, na mão uma chibata,  
 E por acaso a leu. “Quem fez isto?... Quem foi?...”  
 Então, o vil escriba a soldo da Imperatriz,  
 Convulso, estarreceu.  
 Quando junto de si, impávido, o petiz,  
 Como um crente a sorrir, bello como um heroe,  
 Bem alto lhe gritou: “— Fui eu, senhor, fui eu”.

Dahi a uns dias mais, o pequeno escolar,  
 Sem um queixume só, de nervos espartanos,  
 Preso, partiu p’ra ser distante do seu lar  
 Tambor dum regimento, apenas com nove annos!

Seculo e meio passou e as nações opressoras,  
Numa trindade vil de fera prepotencia,  
Não puderam domar as almas sonhadoras,  
Nem conseguir jamais a nossa dependencia.

Era morta a nação? A patria, no entanto,  
Vivia em todos nós, e ia a toda a parte,  
Conquistar um apoio e motivar o espanto,  
Através do fulgor da sciencia e da arte.

Os artistas em bando, e todos, á porfia,  
Cheios de amor e fé, num aneio profundo,  
Criavam-lhe um adepto, um crente, em cada dia,  
E o seu nome afinal vivia em todo o mundo.

Mas hoje és livre, emfim! E's Patria e e és nação!  
Varsovia volta a ter o seu astral diadema!  
Que lindo despertar! Tocar o céu co'a mão;  
E ler em cada estrela um fulgido poema!...

.....  
.....

Embora longe és, mãe, mas, muito longe embora,  
Vibra dentro de mim um grande amor por ti;  
E, de te ver feliz, esta minha alma chora,  
Mas, é um choro sem dôr, é lágrima que ri.

S. Paulo, 2 de Maio de 1920.

**Poema**

Título: *Á Polonia*

Autor: *Leoncio Correia*

Ano de publicação: s/d

FREDECENSIS. **A Polonia na literatura brasileira**. Curitiba: Editores Placido e Silva & Cia. LTDA, 1927, pp. 109-112.

O odio bramia, das nações visinhas  
Implacavel e brusco,  
Selvagem e fatal,  
— O odio e a cobiça, florações damninhas,  
Contra a bizarra Patria de Kosciusko,  
A luminosa flor da Europa Oriental.

Afiavam na treva,  
Em delirios insanos,  
Os sinistros punhaes, de um brilho singular,  
Em Vienna, em Berlin e nas margens do Neva,  
Os despotas tyrannos,  
Para, no coração da Polonia, os cravar!

Catharina, a devassa, entre torpes risadas,  
Encoraja Thereza, ao crime a incita,  
Que da Prussia já tem, ao seu dispor, o rei;  
A Polonia resiste, em heroicas rajadas,  
Porém, calam-se aos pés, com infamia infinita,  
A Honra, o Direiro, a Liberdade, a Lei.

Que épicas proporções o amor da Patria assume  
Nesse momento! Que sublimes notas  
Vae esse amor sagrado derramar!  
Para defesa do seu patrio nume  
Levantam-se legiões de patriotas  
Como as ondas colericas do mar!

Mas a floresta rútila se ouriça  
De bayonetas, em torno da Dieta,  
Em Varsovia; e a formosa capital  
Luta e protesta, em nome da Justiça...  
Em vão! A força completa  
Essa empreitada trágica do Mal!

Eis a nobre Polonia partilhada,  
Porém não morta – que uma santa crença  
Anima o coração dos filhos seus!  
Com que fé ella espera a madrugada  
Que há de raiar após a noite densa,  
E na qual brilharão a Liberdade e Deus!

Foi terrível, foi longa a tua insomnia  
Nessa noite dantesca de agonia,  
Povoada de tétricas visões!  
Fallaram nella, por tua dor, Polonia,  
O sangue que das chagas te escorria  
Través de sucessivas gerações!

Mas sem desanimo, aguardaste o instante  
Que, por obediencia ás leis divinas,  
Devia te alargar de risco e luz!  
E triumphaste! E como foi brilhante  
A radiosa victoria das doutrinas  
Que pingaram dos labios de Jesus!

Salve! Heroica Polonia rediviva!  
Liberta, emfim, dos estrangeiros jugos,  
Livre da mais inominavel dor,  
E, que, após mais de um seculo captiva,  
Vê, um por um, dos teus crueis verdugos

Esbarrondar com tragico fragor!

Vencidos foram já: a onda selvagem,  
 O bando hediondo, a horda carniceira,  
 Tigres humanos, corações de fel,  
 Que, soffregos de sangue e carnagem,  
 Invadiram, um dia, tua fronteira,  
 Farejando Varsovia, e ecuando em tropel.

Vencerás qualquer outro que te enfrente!  
 Qualquer tyranno que tentar, de novo  
 Sob os pés te esmagar, has-de vencer!  
 E mostrarás ao mundo, altivamente,  
 Como é que sabe, pela Patria, um povo  
 Com um hymno á bocca, ou a sorrir, ou morrer!

Salve, aguia branca da Polonia! emblema  
 Do martyrio, da fé, da lealdade,  
 Fulgurando em seu rubro pavilhão,  
 O qual, outr'ora, teve como lemma:  
     “Por nossa e pela vossa liberdade!...”  
 Estrangeiro ou irmão!

Salve tu! que de um torvo lusco-fusco,  
 Que das sombras da noite, ó Polonia, fizeste  
 Surgir uma aurea e triumphal manhã!  
 Terra feliz, a terra em que a alma de Kosciuszko  
 Ora encontra, e com ella se reveste  
 Na Pilsudski de sua alma, a irmã!

Sobre os gonzos rodou a porta de ouro,  
 Que te abre a róta esplendida da gloria,  
 Nobre Polonia! E's livre! Pódes ir  
 Abrazada de zelo immorredouro,

O teu passado reclamar da Historia,  
Para as grandes conquistas do Porvir!

**Poema**

Título: *Fenix*

Autor: *Lucio Varzea*

Ano de publicação: 15 de setembro de 1939

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polônia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, pp. 109-110.

**Fenix**

Oh! Polônia bendita entre as nações benditas!

A Liberdade sempre foi o teu fanal.

Por ela – morres e ressuscitas.

Ave! Polônia, que não tens rival!

Desta America livre eu te saúdo:

Bem poderias gravar no teu Escudo,

A ave imortal.

Ave! Polônia brava

De impetuoso coração!

Polônia, que não foste – e bem serás escrava

Do teutão:

Galhardamente grava

A Fênix rediviva em teu Brazão.

Mártir intemerata,

Vem-te a fôrça do próprio martírio.

Não, não ha tirania que te abata.

Esbraveje-te aos pés o tirano, em delirio;

Flameje o céu, devore o fogo a terra,

Rubro de sangue, ruja o mar;

Polônia, a morte

Não te aterra:

Fênix! a tua sorte

E' renascer, ressuscitar!

Polônia bôa – E afetiva,

Na paz; porém, na guerra – indomavel leôa!

Tu, Polônia, cativa?  
Oh! Nunca! Vistulas de sangue correrão,  
Mas não te agrilhôa – O teutão.  
Novo lustre darás á tua historia,  
E, nessa jornada,  
Tu vingarás afronta por afronta;  
Polônia, inda hoje, como outrora, é a espada  
De Kosciusko que te aponta – A glória.  
Quem te verá verter cobarde pranto?  
“Finis Poloniae!” – Não, jamais, jamais...  
Kosciusko, jaguar prisioneiro,  
Em desespero e espanto  
Soltou o seu bramido.  
Mas não dobrou cerviz ao cativo:  
Nunca se houve como vencido,  
Nem renegou da pátria os ideais.  
Essa bravura – em frente da desgraça  
Que a todos nos condói,  
A bizarra altivez  
Do povo polonês  
Vem do seu filho a ressurgir na Raça,  
Vem do seu herói!  
Fênix radiosa, a tua sorte  
E’ ressurgir! é renascer! ressuscitar!  
No meu Brasil, ao sol do Norte,  
Que me dera um verbo forte  
Para eu te louvar!  
Fênix, vencedora da morte,  
Vibrante nação:  
Para exprimir-te o meu transporte,  
Do Sete de Setembro Nacional  
Quisera toda a vibração:  
Relumbrastes, ao sol, os marciais instrumentos;  
Bandas marciais... Clarim... Tambor...



O auriverde pendão aos ventos,  
A agitar-se triunfal  
No azul da manhã clara;  
E o desfilar dos nossos regimentos;  
E ao resplendor  
Da Guanabara,  
E ao sol do Norte abrasador:  
O Hino do meu Brasil, Polônia, em teu louvor!  
7 de setembro – 1939.

**Poema**

Título: *Ode à Polónia*

Autor: *Romulo Jucá*

Ano de publicação: 8 de fevereiro de 1940

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polónia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, pp. 134-135.

**Ode à Polónia**

Desgraça! venceu a força  
Triumphou a malvadez.  
Mas tu não foste vencido,  
Santo povo polonez!

Tua grandeza ressalta  
Num civismo sem igual;  
Povo que ao mundo edifica  
No martyrio triumphal.

Na luta insana de morte  
Ninguem vacila, ninguem,  
Mulheres, velhos, crianças  
O inimigo detem.

Varsovia, Vilna, Modlin,  
Titans de força e valor,  
Onde se gera a coragem  
Da propria essencia da dôr.

Onde as balas do inimigo,  
Como salpicos de luz,  
Corôa a frente dos bravos  
Que para a gloria conduz.

Quem não deseja ser filho  
Da patria tão varonil?  
Onde os heroes se confundem  
Entre balas de fuzil.

O teu martyrio, Polonia!  
Em reverberos de luz,  
Envolve a face da terra,  
Como no drama da cruz.

P'ra subir, como subiste  
No conceito universal,  
Encheste o mundo de pasmo  
Em lucta tão desigual!

Teus monumentos tombaram  
Na investida feroz  
E o mundo inteiro soluça,  
Estarrecido, sem voz!

E o pranto que o mundo chóra,  
Pranto emoção, pranto amor,  
E' vibração sensitiva  
De gratidão e louvor.

Não se limita o infinito  
Nem os abysmos do mar,  
Como não ha quem descreva  
Tua epopéa sem par!

Tu não morreste, Polonia!  
E's immortal como a fé.  
E Deus que os mundos governa,  
Há de manter-te de pé!

**Poema**

Título: *Polonia*

Autor: *Filgueiras de Lima*

Ano de publicação: 8 de junho de 1940

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polonia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 143.

**Polônia**

Polonia!

Teu nome é um grito de dôr  
 que sai das entranhas do mundo em chamas!  
 Teu nome é o S. O. S. da humanidade!  
 O mundo pede socorro com o teu nome,  
 ó terra secular do heroísmo,  
 ó pátria de todos os homens livres!

Polonia!

O clamor corta o universo de lado a lado  
 e sobe aos céus,  
 envolto na fumaça da polvora,  
 Tinto do sangue dos mártires da Liberdade,  
 misturado com o rugido dos canhões  
 e os gritos e imprecações  
 das mães alucinadas  
 das crianças desesperadas  
 e dos cegos, dos paralíticos, dos mutilados,  
 que ficaram sob os escombros  
 dos hospitais bombardeados!

Polonia!

E o clamor sobe  
 — coluna de lágrimas, de brados, de soluços...  
 — monumento de horror...

Polonia!

E' o clamor do mundo e do seculo.

Senhor!

Escutai esse clamor!

**Poema**

Título: *Polonia amada*

Autor: *Alceste de Castro*

Ano de publicação: 3 de outubro de 1940

SKOWRONSKI, Tadeu. **Páginas brasileiras sobre a Polónia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 149.

**Polónia amada**

Si querer ver, filhos do Mundo Novo,  
 O martirio de um grande e heroico povo,  
 Olhai para a mais bela das nações...  
 Na terra da mais nobre gente slava  
 Em cujo sangue o abutre as garras lava  
 Ha só restos, destroços de cristãos.

Aquele céu polaco de oiro fusco  
 Como no tempo heroico de Kosciuszko,  
 Finda a batalha... veste-se crepe...  
 Ha um lamento na voz da Natureza...  
 E o abutre sangra, despedaça a presa,  
 E o gado bravo corre pela stépe.

Que tragédia dantesca e horripilante:  
 Campo... cidades... tudo fumegante...  
 E o êxodo sem fim e a despedida...  
 Quantos tambem não ficam no braseiro  
 Chamando pelo grande Justiceiro  
 E dando á Patria em holocausto a vida?

Chorando as mães no exilio com os filhinhos  
 Passando pelas cruces dos caminhos  
 Onde os esposos para sempre estão,  
 Hão de volver para traz olhar maguado

Dizendo para morto bem amado:  
Levo a Polónia no meu coração.

Fica-te aí guardando os nossos tetos.  
Talvez teus filhos ou talvez teus netos  
Virão, de um golpe a Pátria libertar.  
Só o nosso solo está agrilhadoo.  
Cada polaco morrerá soldado  
E alma polaca é livre como ar.

**Poema**

Título: *Ode à Polónia (Fragmento da ode)*

Autor: *Clovis de Nogueira de Sá*

Ano de publicação: 1940

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polónia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 157-158.

**Ode à Polónia (Fragmento da ode)**

Basta, Deus meu! já basta de tortura!

A humanidade inteira véla os restos

De uma nação heroica onde a bravura

Fez defensores vivos entre os mortos!

Basta, ó Deus! por piedade.

Que se alevante um brado: liberdade!

Liberdade ao pujante povo eslavo

Que desde a infancia bébe o amargo trávo

Da desgraça, lançado na orfandade

Com o peito a sangrar.

Liberdade aos leões que por traição

Tombaram, esgotados, na peleja,

Rememorando a luta de Samsão.

Liberdade a este povo que deseja

Renascido o seu nome.

Que na tumba desperte Sobieski,

Qual gigante depois de descansado

Se acomete na luta, provocado,

E arraza e destrói tudo e vê, sorri,

Na furia da vingança.

Já é tempo do abutre dos tiranos

— Essa horrenda aguia negra da Germania —

Tombar aos golpes fortes dos etérnos



Defensores da Cruz que nessa insania

Da guerra se lançaram.

Já é tempo de ouvirmos que na terra

Ha Direito, ha Justiça, ha Caridade,

E que por entre a velha humanidade

Ha o povo polonês que já não erra

Sem patria e sem destino.

.....

Tomba a Polonia enfim. Tomba ferida.

Ferida, mas não morta. Morta não!

Pois ha de sêr, depois de bem vingada,

A Polonia, da Europa, o coração.

Basta, ó Deus! por piedade!

Já basta de tortura! basta, ó Deus!

A humanidade inteira véla os restos

De uma nação heróica onde os seus mortos

Alevantam um brado aos altos céos:

LIBERDADE À POLONIA!

**Poema**

Título: *Imortal!*

Autor: *Laudionor A. Brasil*

Ano de publicação: 1941

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polónia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 167.

**Imortal!**

Polónia!

Tú foste a primeira a ser pisada pelas botas dos uhlanos,

Mas não serás a última a quebrar os grilhões do cativo!

Terás, novamente, livres as tuas terras.

Livres as tuas cidades festivas:

Cheias de crianças alegres, as tuas escolas.

Vibrantes de mocidade, as tuas Universidades.

E, livres, cantando para o extase de teu povo

Os teus poetas.

Tanks, canhões, bombas, granadas,

Tropas de assalto, a passo de ganso,

Nada deterá o ímpeto tempestuoso do teu povo

Quando ele se levantar de novo,

Para a reconquista da LIBERDADE!

Serão enxotados do teu sólo

O tigre faminto da Alemanha

E o urso vermelho da Geórgia.

E os teus algozes ficarão sabendo

Que não se escraviza impunemente um povo

Que tem nas veias o sangue de Kosciuszko

E tem nas execuções sublimes de Paderewski

Os acentos de fogo do hino da Liberdade.

Polonia!

Estás viva e és eterna!

O teu nome será circundado de sóis

No advento triunfal da nova humanidade!

**Poema**

Título: *Menino Valente no hospital de sangue*

Autor: *Ribeiro Couto*

Ano de publicação: 5 de outubro de 1941

SKOWRONSKI, Tadeu. **Páginas brasileiras sobre a Polónia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 169.

**Menino valente no hospital de sangue**

A Casimira Illakowcz

Eu estava brincando, caiu uma bomba e não vi mais nada.  
Depois, acordei: só fogo e fumaça. Gritei longamente  
Chamando mamãe. A pobre não vinha. Sabeis porque.

Ninguém me acudia. Eu era a correr pela casa incendiada.  
Logo no dia dos meus anos! Que pena! Tanto presente  
Que eu tinha ganho! Agora, aqui estou. Sabeis porque.

De papai não ouvi mais nada. Talvez que ainda ande  
Com outros soldados, lutando a cavalo, nos bosques, sem medo  
De coisa nenhuma. Lutando com raiva. Sabeis porque.

Bem que eu quisera ir ter com ele, se fosse grande,  
Pegar numa espada – mas de verdade, não de brinquedo –  
Pegar numa espada, sabeis contra quem e sabeis porque.

**Poema**

Título: *Uma voz vem da Polónia*

Autor: *Camilo de Jesus Lima*

Ano de publicação: 30 de novembro de 1941

SKOWRONSKI, Tadeu. **Páginas brasileiras sobre a Polónia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 174-175.

**Uma voz vem da Polónia**

Meus irmãos, eu tenho fome!

Meus irmãos, eu tenho frio!

Hoje, pareço mais um espéctro sombrio

Que a miséria definha, espedaça e consome!

Vi meus filhos de olhos azuis que me lembravam

[retalhos do céu.

Morreram junto a mim, mordendo o chão.

Eu debalde busquei um consolo no céu.

Na terra não achei um pedaço de pão.

Entretanto, o invasor, – esse ógre medonho,

Esse monstro infeliz, que se céva de sangye,

Esse lobo anda solto! Essa hiena anda solta!

Tem a arca abarrotada do pão que nos roubou.

Ele guarda todo o pão que era dos nossos filhos,

Ele gargalhou a infame gargalhada dos degenerados

Quando viu que eu derramava os pedaços da alma em minhas

[lagrimas,

Ele riu, meus irmãos, dos meus olhos molhados!

Quis clamar para Deus, Aquele que minha mãe dizia que era

[bom

E que castigaste os máus que bebem sangue;

Mas o riso do monstro e os seus olhos sangrentos  
Logo varreram do meu coração  
Esse Deus em que cri, meus irmãos! Meus irmãos!  
Por quem clamei, em vão.

Atirado ás estradas desertas e incendiadas da minha terra,  
Onde ossadas banqueteam a êsmo,  
Quero vencer o frio que me enregela os membros;  
Quero vencer a fome que me aniquila.  
Para, um dia, assim, magro, assim palido e semi-morto,  
Quando a aurora raiar para meu povo escravo,  
Ser eu o simbolo da dôr da minha gente martirisada  
Que a amargura não dobra e a miseria não cansa!

Meus irmãos! Meus irmãos!  
As minhas mãos não estão tremendo de fome, agóra!  
Tremem é desse desejo imenso de vingança!

**Poema**

Título: *Salve Varsovia! (fragmento de um poema)*

Autor: *F. Fernandes Sobral*

Ano de publicação: 18 de maio de 1942

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polônia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 191.

**Salve Varsovia!**

— Dando vasão ao seu mais vil intento,  
 Fazer murchar, máu grado os seus queixumes,  
 Das candidas donzelas a pureza  
 E, assim, saciar melhor os seus ardores  
 Nos lares conquistados sem defesa;  
 E ás dolorosas mães, os seus pavores  
 Crescer, pelo afastar ao doce abrigo  
 Do seio morno a fronte meiga e triste  
 Das criancinhas, loiras como o trigo  
 Maduro e cujo gozo só consiste  
 Em delas depender, na inconsciência  
 Dos seus destinos... Mas eles, nunca,  
 Usando embora as armas da ciência,  
 Ou aliando á cruz a garra adunca,  
 Hão de domar da raça antiga e nobre  
 A varonil estirpe, qual palmeira,  
 Poupada na queimada que a descobre,  
 Conserva a copa incólume e altaneira,  
 E, si lhe abrasa a casca, o cerne fica,  
 Que lhe mantem eréto o longo porte,  
 E a seiva esconde, e, em ninhos, frutifica.  
 Por mais pesado o jugo que suporte,  
 .....

— Soldados! Não choreis sobre a desgraça  
 Que sobre o amado solo ora flutua:

Da frente á altura erguendo o vosso braço,  
E da tragédia os quadros na lembrança,  
Lançai o olhar severo pelo espaço,  
Pela infeliz nação, jurai Vingança!...



**Poema**

Título: *Chopin*

Autor: *Silveira Neto*

Ano de publicação: 1920

FREDECENSIS. **A Polónia na literatura brasileira**. Curitiba: Editores Placido e Silva & Cia. LTDA, 1927, p. 130.

*Chopin, Frère du gnoffre e de l'éternité*

*IVAN SILIKEN.*

Nos teus “Nocturnos”, tremulo perpassa, A  
 Como um lamento a echoar por horas mortas, B  
 Vindo talvez de um carcere sem portas, B  
 O vasto miserére de uma raça. A

O martyrio da Patria se entrelaça A  
 Ao mal da vida, rude, que supportas; B  
 E quando, pelo gênio, á gloria aportas, B  
 E' uma ronda de lagrimas que passa. A

Os teus acordes lembram agonias, C  
 Como o lutyó violáceo das olheiras D  
 Recorda pranto, evoca funeraes; E

Resoam, mesmo no antro de almas frias, C  
 Relembrando em crepusculos, nas eiras, D  
 Horas profundas que não voltam mais. E

Setembro, 1920.

**Poema**

Título: *Concerto chopiniano de Brailowsky*

Autor: *Filinto de Almeida*

Ano de publicação: maio de 1932

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polônia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 67.

**Concerto chopiniano de Brailowsky**

Sons alados adejam pela sala,  
Embebidos de dôr tamanha e tanta!  
Não sei se é a alma de Chopin que fala,  
Se algum divino passaro que canta.

Vóz de angustia e de pena, que se exhala  
De algum aflito deus pela garganta,  
Que da amargura corre toda a escala  
E, o coração ferindo, o ouvido encanta...

Encanta com a dôr que se faz poema,  
Que enche a alma de poesia e os olhos de água,  
Como do amor no anseio na hora extrema,

E estes ritmados sons, subindo em bando,  
– Gritos, gemidos, desconforto e mágua –  
São lágrimas com lágrimas rimando.

**Poema**

Título: *A grande Polónia!*

Autor: *Martins Fontes*

Ano de publicação: 31 de maio de 1941

SKOWRONSKI, Tadeu. **Paginas brasileiras sobre a Polónia**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Barros, 1942, p. 160.

**A grande Polónia!**

(Chopin)

Eu desejava ter mil corações, mil vidas,  
     Para, poeta e soldado,  
 Libertar e gloriar, em batalhas renhidas,  
     Meu povo escravizado.

Como Anteu, sobre o solo, ao tombar, levantar-me  
     Com tal força e fereza,  
 Que aos meus concidadãos conclamasse, em alarme,  
     Entoando Polonesa!

Desprezo tudo: o aplauso, a opulência, o renome,  
     As vitórias do mundo,  
 Por esta adoração, que me abraza e consome,  
     Como a um tigre iracundo!

Guardo, secretamente, uma pouca de terra,  
     Num cofre sacrosanto.  
 Beijo-a, sentindo o sal, que, humedecendo-a, encerra,  
     O sangue do meu pranto.

Que importa alguém dissesse, ante mim, temerando,  
     — “Il est fou, il est ivre!”  
 Assim quisera eu ser, ao celebrar, chorando,  
     A minha Patria Livre!

# Traduções

## Poema

Título: *Alpujarra*

Autor: Adam Mickiewicz

Tradutor: *Machado de Assis*

Ano de publicação: 1862

ASSIS, Machado de. *Chrysalidas*, pp. 87-89. Belo Horizonte: Crisálida, 2000.

## Tradução

## Original

### Alpujarra<sup>97</sup>

(Mickiewicz-1862)

Jaz em ruínas o torrão dos mouros;  
Pesados ferros o infeliz<sup>98</sup> arrasta;  
Inda resiste a intrépida Granada;  
Mas em Granada a peste assola os povos.

Cum punhado de heroes sustenta a luta  
Fero Almansor nas torres de Alpujarra;  
Flutua perto a hispânica bandeira;  
Hade o sol d'amanhã guiar o assalto.

Deu sinal, ao romper do dia, o bronze;  
Arrasam-se trincheiras e muralhas;  
No alto os minarets erguem-se as cruzes;  
Do Castelhana a cidadella é presa.

Só, e vendo as cohortes destroçadas,  
O valente Almansor apoz a luta

### Alpuhara<sup>99</sup>

Już w gruzach leżą Maurów posady,  
Naród ich dźwiga żelaza,  
Bronią się jeszcze twierdze Grenady,  
Ale w Grenadzie zaraza.

Broni się jeszcze z wież Apuhary  
Almansor z garstką rycerzy,  
Hiszpan pod miastem zatknął sztandary,  
Jutro do szturm uderzy.

O wschodzie słońca ryknęły spiże,  
Rwą się okopy, mur wali,  
Już z minaretów błysnęły krzyże,  
Hiszpanie zamku dostali.

Jeden Almansor, widząc swe roty  
Zbite w upornej obronie,

<sup>97</sup> Este canto é extraído de um poema do poeta polaco Mickiewicz, denominado Conrado Wallenrod.

<sup>98</sup> Na errata, infeliz é substituído por infiel. (NE)

<sup>99</sup> O original foi extraído do livro, *Adam Mickiewicz: um poeta peregrino*, organizado por Henryk Siewierski.

Abre caminho entre as imigas lanças,  
Foge e illude os christãos que o perseguiam.

Sobre as quentes ruínas do castello,  
Entre corpos e restos da batalha,  
Dá um banquete o Castelhana, e as presas  
E os despojos pelos seus reparte.

Eis que o guarda da porta fala aos chefes:  
“Um cavalleiro, diz, de terra estranha  
Quer falar-vos; — notícias importantes  
Declara que voz traz e urgencia pede”.

Era Almansor, o emir dos Mulçumanos,  
Que, fugindo ao refúgio buscara,  
Vem entregar-se às mãos do Castelhana,  
A quem só pede conservar a vida.

“Castelhanos, exclama, o emir vencido  
No limiar do vencedor se prostra,  
Vem professar a vossa fé e culto  
E crer no verbo dos prophetas vossos.

“Espalhe a fama pela terra toda  
Que um árabe, que um chefe de valentes,  
Irmão dos vencedores quiz tornar-se,  
E vassallo ficar de estranho sceptro!”

Cala no ânimo nobre Castelhana  
Um ato nobre... O chefe comovido,  
Corre a abraçar-o, e à sua vez os outros  
Fazem o mesmo ao novo companheiro.

Przerznął się między szable i groty  
Uciekł i zmylił pogonie.

Hiszpan na świeżej zamku ruinie,  
Pomiędzy gruzy i trupy,  
Zastawia ucztę, kąpie się w winie,  
Rozdziela brańce i łupy.

Wtem straż oddźwierna wodzom donosi,  
Że rycerz z obcej krainy  
O posłuchanie co rychlej prosi,  
Ważne przywożąc nowinny.

Był to Almanzor, król muzułmanów,  
Rzucił bezpieczne ukrycie,  
Sam sie oddaje w ręce Hiszpanów  
I tylko błaga o życie.

“Hiszpanie – woła – na waszym progu  
Przychodzę czołem uderzyć,  
Przychodzę służyć waszemu Bogu,  
Waszym prorokom uwierzyć

“Niechaj rozgłosi sława przed światem,  
Że Arab, że król zwalczony,  
Swoich zwycięzców chce zostać bratem,  
Wasalem obcej korony”.

Hiszpanie męstwo cenić umiejają;  
Gdy Almanzora poznali,  
Wódz go uściskał, inni koleją  
Jak towarzysza witali.

Às saudações responde o emir valente  
 Com saudações. Em cordial abraço  
 Aperta ao seio o comovido chefe,  
 Toma-lhe as mãos e pende-lhe os lábios.

Súbito cahe, sem forças, nos joelhos;  
 Arranca do turbante, e com mão tremula  
 O enrola aos pés do chefe admirado,  
 E junto dele arrasta-se por terra.

Os olhos volve em torno e assombra a todos:  
 Tinha azuladas, lividas as faces,  
 Torcidos lábios por feroz sorriso,  
 Injectados de sangue avidos olhos.

“Desfigurado e pallido me vêdes,  
 Ó infieís! Sabeis o que vos trago?  
 Enganei-vos: eu volto de Granada,  
 E a peste fulminante aqui vos trouxe”.

Ria-se ainda – morto já – e ainda  
 Abertos tinha as palpebras e os lábios;  
 Um sorriso infernal de escarneo impresso  
 Deixára a morte nas feições o morto.

Da medonha cidade os castelhanos  
 Fogem. A peste os segue. Antes que a custo  
 Deixado houvessem de Alpujarra a serra,  
 Succumbiram os ultimos soldados.

Almanzor wszystkich wzajemnie witał,  
 Wodza najczulej uściskał,  
 Objął za szyję, za rękę chwycił,  
 Na ustach jego zawisnął.

A wtem osłabnął, padł na kolana,  
 Ale rękami drżącemi  
 Wiążąc swój zawój do nóg Hiszpana,  
 Ciągnął się za nim po ziemi.

Spójrzał dokoła, wszystkich zadziwił,  
 Zbladłe, zisiniałe miał lice,  
 Śmiechem okropnym usta wykrzywił,  
 Krwią um nabiegły źrenice.

“Patrzcie, o giaury! jam siny, błady,  
 Zgadnijcie, czyim ja posłem? –  
 Jam was oszukał, wracam z Grenady,  
 Ja wam zarazę przyniosłem”.

(...)

Śmiał się – już skonał – jeszcze powieki,  
 Jeszcze się usta nie zwały,  
 I śmiech piekielny został na wieki  
 Do zimnych liców przymarły.

Hiszpanie trwoźni z miasta uciekli,  
 Dżuma za nimi w ślad biegła;  
 Z gór Apuhary nim się wywlekli,  
 Reszta ich wojska poległa.

**Poema**

Título: *O Wilia*

Autor: *Adam Mickiewicz*

Tradutor: *Joaquim Serra*

Ano de publicação: 1865

SERRA, Joaquim. *Mosaico: poesias traduzidas*. Parahyba: Typographia de José Rodrigues da Costa, 1865.

Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5233/1/016671\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5233/1/016671_COMPLETO.pdf).

Acesso em: 6 de set. de 2020.

O Wilia.

Em vagas cerulas, sob areias d'ouro  
O Wilia altivo no correr murmura  
E, como a filha da Polonia bella;  
Sua face encanta por serena e pura.

Regando os plainos de encantada terra,  
O Wilia Oscula o narcizo e a rosa,  
Bem como o altivo adail polaco  
Curvado ás plantas de mulher formosa.

O Wilia giria procurando amores,  
Demanda o Niemen, por quem vive e morre,  
Assim, em busca do que a traz captiva,  
Linda polaca carinhosa corre!

Dezerta o Wilia seu paiz nativo,  
Se atira ao Niemen, se confunde nelle.  
E unidos marchão por paragens invias,  
Vão cahir no oceano. que dilirio aquelle!

Captivo o Wilia, murmurando morre,  
Despede ao longe verdadeiros ais,  
Assim, ó virgem, n'esse amar immersa,

Só vendo o amante, de tua patria sahes!

Para clima estranho á Lithuania bella  
Fugirão ambos, como o rio á virgem;  
O Wilia em busca do Niemen amante,  
E a virgem presa de fatal vertigem!



**Poema**

Título: *A' uma matrona polaca*

Autor: *Adam Mickiewicz*

Tradutor: *Joaquim Serra*

Ano de publicação: 1865

SERRA, Joaquim. *Mosaico: poesias traduzidas*. Parahyba: Typographia de José Rodrigues da Costa, 1865.

Disponível em: [https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5233/1/016671\\_COMPLETO.pdf](https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5233/1/016671_COMPLETO.pdf).

Acesso em: 6 de set. de 2020.

De teus filhos os olbares irradião,  
 Nelles brilham do genio a chamma acceza;  
 Foge o moço aos brinquedos da puericia,  
 E atesta dos avós viril grandeza;

Isolado, com os velhos se deleita,  
 Evocando o passado muitas vezes,  
 E, com a fronte inclinada, escuta os bardos  
 Que da patria infeliz catão os revezes!

Pobre mãe, priva os filhos de taes scenas,  
 Leva-o antes á orar ao pé da cruz,  
 Qu'elle cale seus brios patrioticos,  
 E veja o soffrimento de Jesus!...

Sim, contemple o martyrio, pois sua sorte  
 Ha de ser infeliz, morrer sem glorias...  
 Da Sibeira nos gelos, como escravo,  
 Embora outras nações cantem victorias!

Que teu filho se eduque na desgraça,  
 Respirando dos tumulos o veneno;  
 Acostume-se á vida nos desertos  
 E por terra a dormir com ar sereno.

Que elle occulte no peito as suas iras,  
Macare o pensamento, adoce o fel,  
Traga o rosto humilhado, e curva a fronte,  
Orne os labios com um riso o mais cruel...

O Christo em Nazareth, quando menino,  
Brincava com uma cruz – na cruz morreu...  
Mãi do jovem polaco, afaz teu filho  
A saber de antemão o fado seu...

Seus pulsos acostuma a ter algemas,  
E da morte a não ter horror nem asco,  
Que veja o cemiterio sem abalo,  
E sem corar a a corda do carrasco...

Porque elle não irá como os Cruzados  
Combater por seo Deos em Jerusalem,  
Nem como os que na França, em mar de sangue,  
Plantarão a liberdade, eterno bem!

Seus combates serão no horror das trevas,  
Contra horriveis juizes prisões...  
E, por armas, trarão seus inimigos  
Secretos tribunaes, mil espiões...

Vencido, elle terá por monumento  
A força e a irrisão da populaça...  
E depois sobre o tumulo um triste pranto  
Dos que vingar não podem sua raça!

**Poema**

Título: *Ao Niemen*

Autor: *Adam Mickiewicz*

Tradutor: *Luiz Guimarães Júnior*

Ano de publicação: 1869

GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz Caetano Pereira. *Corymbos*. Recife: Typographia do Correio Pernambucano, 1869. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=94397>. Acesso em: 6 de set. de 2020.

## AO NIEMEN

(Mickiewicz – 1868)

Oh meu rio natal! Em vão procuro  
No teu regaço as vagas rescendentes,  
Onde estas mãos banhei inda innocentes,  
Certo da vida e do prazer seguro;

De Laura em cujo olhar li meu futuro  
— Risonhos cofres de meus ais plangentes,  
Guardou teu seio as graças refulgentes,  
Que eu perturbava com o meu pranto puro:

Oh meu rio natal! Onde occultaste  
Tantas riquezas e thesouros tantos?  
Onde a minha ventura sepultaste?

Laura onde está? Aonde os seus encantos?  
Tudo mirrou-se como tu seccaste!  
Só vós! só vós não seccareis meus prantos!

**Poema**

Título: *Ao Niemen*

Autor: *Adam Mickiewicz*

Tradutor: *Luiz Guimarães Júnior*

Ano de publicação: 1869

GUIMARÃES JÚNIOR, Luiz Caetano Pereira. *Corymbos*. Recife: Typographia do Correio Pernambucano, 1869. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=94397>. Acesso em: 6 de set. de 2020.

**DIA E NOITE**

(Mickiewicz – 1868)

O sol no oriente rutilante brilha  
No occaso a lua descambou saudosa:  
A luz da aurora acaricia a rosa,  
Prezado orvalho a violeta humilha.

Laura á janela surge radiante  
E diz: — “Oh! lua que do céu fugistes,  
Oh! violeta, porque sois tão tristes,  
E tu tambem, meu pensativo amante?”

Esváe-se o dia... A lúa ergue-se linda  
A violeta mais cheirosa e bella:  
Laura de novo encosta-se á janela  
E eu me ajoelho mais tristonho ainda!

**Poema**Título: *Sem título*Autor: *Adam Mickiewicz*Tradutor: *Paulo Leminski*

Ano de publicação: 1979

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013**Tradução**

Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas,  
 Na minha infância campestre, celeste,  
 Na mocidade de alturas e loucuras,  
 Na minha idade adulta, idade de desdita;  
 Choveram-me lágrimas limpas, ininterruptas...

(1979)

**Original**

Polowały się łzy me czyste, rzęsiste,  
 Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,  
 Na moją młodość górna i durną,  
 Na mój wiek męski, wiek klęski.  
 Polowały się łzy me czyste, rzęsiste...

**Poema**

Título: O PIANO DE CHOPIN

Autor: *Cyprian Norwid*Tradutor: *Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza*

Ano de publicação: 1994

NORWID, Cyprian. *O piano de Chopin*. Tradução de Henryk Siewierski e Marcelo Paiva de Souza. Brasília: Universidade de Brasília/ Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 1994.

## O PIANO DE CHOPIN

A Antônio C...

*La musique est une chose étrange!*

Byron

*L'art?... c'est l'art – et puis, voilà tout.*

Béranger

## I

Estive em tua casa nos penúltimos dias  
Da trama sem desfecho – –  
– Cálidos,  
Como o Mito, pálicos,  
Como a aurora... Quando o fim da vida sibila ao  
começo:  
“Não te romperia eu – não! – Eu te re-alçaria!...”

## II

Estive em tua casa nesses dias, penúltimos,  
E parecias – então –  
A lira que Orfeu ofegante  
Rejeita, mas que forceja pela canção,  
E ainda vibra relutante  
As suas  
Cordas: duas – mais duas –  
E pulsa:

## FORTEPIAN SZOPENA

Do Antoniego C.....

*La musique est une étrange!*

Byron

*L'art?... c'est l'art – et puis, voilà tout*

Béranger

## I

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie  
Nie docieczonego wątku – –  
– Pełne, jak Mit,  
Blade, jak świt...  
– Gdy życia koniec szepce do początku:  
„Nie stargam Cię ja – nie! – Ja, u-wydatnię!...”

## II

Byłem u Ciebie w te dni te, przedostatnie,  
Gdy podobniałeś – co chwila, co chwila –  
Do upuszczonej przez Orfeja liry,  
W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,  
I rozmawiają z sobą struny cztery,  
Trącając się,  
Po dwie – po dwie –  
I szemrząc z cicha:

“Assomo  
Do som?...  
Será tal mestre!... que toca...  
malgrado a repulsa?...”

## III

Estive em tua casa nesses dias, Frederico!  
E tua mão... assim  
Tão clara – e leve – rico  
Alabastro e espasmos de pluma –  
Mesclava-se com as teclas numa  
Névoa de marfim...  
E eras como a forma que ressuma  
Do ventre do mármore,  
Antes de esculpida,  
E revida  
Ao cinzel do Gênio – Pigmalião que nunca morre!

## IV

E no que tocaste – que? disse o tom – que? dirá, mas a  
cor de  
Um eco escoo a esmo,  
Não como abençoavas, tu mesmo,  
A cada acorde –  
E no que tocaste: tal foi a rude  
Perfeição Pericleana,  
Como se antiga Virtude,  
No umbral duma choupana  
De lariço, a si  
mesma dissesse: “Renasci  
No Céu, e a porta – se irmana  
À harpa, à vereda – à faixa...  
Vejo uma hóstia – através do trigo sem cor...  
Emanuel já se acha  
No cimo de Tabor!”

„Zacząłże on  
Uderzać w ton?...  
Czy taki Mistrz!... że gra... choć – odpycha?...”

## III

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!  
Którego ręka... dla swojej białości  
Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –  
I chwiejnych dotknięć jak strusiowe pióro –  
Mięszała mi się w oczach z klawiaturą  
Z słoniowej kości...  
I byłeś jako owa postać, którą  
Z marmurów łona,  
Niżli je kuto,  
Odejma dłuto  
Geniuszu – wiecznego Pigmaliona!

## IV

A w tym, coś grał – i co? zmówił ton – i co? powieć,  
Choć inaczej się echa ustroją,  
Niż gdy błogosławiłeś sam ręką Swoją  
Wszelkiemu akordowi –  
A w tym, coś grał: taka była prostota  
Doskonałości Peryklejskiej,  
Jakby starożytna która Cnota,  
W dom modrzewiowy wiejski  
Wchodząc, rzekła do siebie:  
Odrodziłam się w Niebie  
I stały mi się arfą – wrota,  
Wstęgą – ścieżka...  
Hostię – przez blade widzę zboże...  
Emanuel już mieszka  
Na Taborze!”

## V

E nisso era a Polônia, retesa  
 Desde o auge da curva dos  
 Séculos, num arco-íris de êxtase – –  
 A Polônia – dos ferreiros transfigurados!  
 Adorada,  
 Abelhidourada!...  
 (Mesmo ao cabo do ser – eu teria certeza!...)

## VI

E – eis aí – cantaste – – e não mais te alcança  
 O meu olhar – – mas ainda – ouço:  
 Algo?... como rusga de crianças – –  
 São porém as teclas em alvorço  
 Pelo anseio da canção que não se fez:  
 E arfando convulsas,  
 Oito – cinco por vez –  
 Murmuram: “Ele se pôs a tocar? ou nos repulsa??...”

## VII

Tu! – perfil-do-Amor,  
 Cujo nome é Plenitude;  
 Embora – na Arte atenda por  
 Estilo, porque invade a canção, urde  
 As pedras... Tu! – Era, como a História soletra,  
 E onde o zênite da História investe,  
 Chamas-te a um só tempo: O Espírito e A Letra,  
 E “*consummatum est*”...  
 Tu! – Perfeita-consumação, seja o que  
 For, e onde?... Teu selo...  
 Em Fídia? Chopin? Davi?  
 Ou na cena de Ésquilo? Em ti  
 Sempre – se vingará: O ANELO!...  
 – A marca desse globo – carente:  
 A Plenitude?... o fere!  
 Ele – prefere  
 Começar e prefere lançar o sinal – mais à frente!

## V

I była w tym Polska, od zenitu  
 Wszchedoskonałości dziejów  
 Wzięta, tęczę zachwytu – –  
 Polska – przemienionych kołodziejów!  
 Taż sama, zgoła,  
 Złoto-pszczoła!...  
 (Poznał-ci-że bym ją – na krańcach bytu!...)

## VI

I – oto – pieśń skończyłeś – – i już więcej  
 Nie oglądam Cię – – jedno – słyszę:  
 Coś?... jakby spór dziecięcy – –  
 – A to jeszcze kłócą się klawisze  
 O nie dośpiewaną chęć:  
 I trącając się z cicha,  
 Po ośm – po pięć –  
 Szemrzą: „Począłże grać? Czy nas odpycha??...”

## VII

O Ty! – co jesteś Miłości-profilem,  
 Któremu na imię Dopełnienie;  
 Te – co w Sztuce mianują Stylem,  
 Iż przenika pieśń, kształci kamienie...  
 O! Ty – co się w Dziejach zowiesz Erą,  
 Gdzie zaś ani historii zenit jest,  
 Zwiesz się razem: Duchem i Literą,  
 I „*consummatum est*”...  
 O! Ty – Doskonałe – wypełnienie,  
 Jakikolwiek jest Twój, i gdzie?... znak...  
 Czy w Fidiasu? Dawidzie? czy w Szopenie?  
 Czy w Eschylesowej scenie?...  
 Zawsze – zemści się na tobie: BRAK!...  
 – Piętnem globu tego – niedostatek:  
 Dopełnienie?... go boli!...  
 On – rozpocząć woli  
 I woli wyrzucać wciąż przed się – zdatek!



– A espiga?... madura feito um cometa fugaz,  
Mal sente  
vento a tocá-la, chovem sementes  
De trigo, a própria perfeição a desfaz...

## VIII

Eis aí – Frederico!... é – Varsóvia:  
Sob a estrela que florchameja,  
À luz que, insólita, envolve-a – –  
– Olha, os órgãos da Igreja;  
Olha! Teu ninho: ali – os sobrados  
Patrícios velhos como a P u b l i c a - r e s,  
O chão surdo e pardo  
Das praças, e a espada de Sigismundo nos ares.

## IX

Olha!... nos becos potros  
Do Cáucaso irrompem  
Como andorinhas à frente das tropas, ao sopro  
Da tempestade; cem – outros  
Cem – –  
– O fogo fulge, hesita, infesta  
O prédio – – e eis aí – contra a fachada  
Vejo testas  
De viúvas empurradas  
Pelo cano  
Das armas – – e vejo entre a fumaça no gradil  
Da sacada um móvel como um caixão erguerem... ruiu...  
Ruiu – Teu piano!

## X

Ele!... que exaltava a Polônia, tomada  
Desde o zênite da História dos  
Homens, no êxtase da toada –  
A Polônia – dos ferreiros transfigurados;  
Ele mesmo – ruiu – na calçada!  
– E eis aí: como o nobre

– Kłos?... gdy dojrzał jak złoty kometa,  
Ledwo że go wiew ruszy,  
Deszcz pszenicznych ziarn prószy,  
Sama go doskonałość rozmieta...

## VIII

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:  
Pod rozplómienną gwiazdą  
Dziwnie jaskrawa – –  
– Patrz, organy u Fary; patrz! Twoje gniazdo:  
Owdzie – patrycjalne domy stare  
Jak Pospolita-rzecz,  
Bruki placów głuche i szare,  
I Zyguntowy w chmurze miecz.

## IX

Patrz!... z zaułków w zaułki  
Kaukaskie się konie rwą  
Jak przed burzą jaskółki,  
Wyśmigając przed pułki,  
Po sto – po sto – –  
– Gmach zajął się ogniem, przygasł znów,  
Zapłonął znów – – i oto – pod ścianę  
Widzę czoła ożałobionych wdów  
Kolbami pchane – –  
I znów widzę, acz dymem oślepiam,  
Jak przez ganku kolumny  
Sprzęt podobny do trumny  
Wydźwigają... runął... runął – Twój fortepian!

## X

Ten!... co Polskę głosił, od zenitu  
Wszechdoskonałości Dziejów  
Wziętą, hymnem zachwytu –  
Polskę – przemienionych kołodziejów;  
Ten sam – runął – na bruki z granitu!  
– I oto: jak zacna myśl człowieka,

Pensamento é presa certa  
 Da fúria humana, ou como – século sobre  
 Século – tudo, que desperta!  
 E – eis aí – como o corpo de Orfeu  
 Mil paixões rasgam dementes;  
 E cada uma ruga: “Eu  
 Não!... Eu não” – rangendo os dentes –

\*

Mas Tu? – mas eu? – que surda  
 O canto do juízo: “Alegria, netos que virão!...  
 Gemeu – a pedra surda:  
 O Ideal – atingiu o chão – –”

Poterany jest gniewami ludzi,  
 Lub jak – od wieka  
 Wieków – wszystko, co zbudzi!  
 I – oto – jak ciało Orfeja,  
 Tysiąc Pasyj rozdziera go w części;  
 A każda wyje: „Nie ja!...  
 Nie ja” – zębami chrzęści –

\*

Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,  
 Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!...  
 Jękły – głuche kamienie:  
 Ideal – sięgnął bruku – –”

**Poema**Título: *Bom dia*Autor: *Adam Mickiewicz*Tradutor: *Marcelo Paiva de Souza*

Ano de publicação: 1998

SIEWIERSKI, Henryk (Org.). **Adam Mickiewicz**: um poeta peregrino. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998, pp. 34-35.**Bom dia**

Bom dia! não ousa acordá-la, ó visão grata!  
 Metade d'alma flutua no paraíso,  
 Metade anima o rosto, divino sorriso,  
 Feito o sol no céu, atrás da nuvem de prata.

Bom dia! hum, a chama do olhar se dilata,  
 Bom dia! fere a pupila o fio preciso  
 Da luz e já um mosquito te atenta o juízo,  
 Bom dia! eu contigo e a língua desata.

Bom dia, mas a graça do teu sono, não,  
 Não tive coragem; porém, hei-de saber:  
 Te lembra meiga? com a saúde pra vender?

Bom dia! não permites que te beije a mão?  
 Mandas sair, eu saio: aqui teu roupão,  
 Veste depressa, vem, — bom dia vou  
 dizer.

**Dzieńdobry**

Dzieńdobry! nie śmie budzić, o wdzięczny widoku!  
 Jej duch na poły w rajskie wzleciał okolice,  
 Na poły został boskie ożywiając lice,  
 Jak słońce na pół w niebie, pół w srebrnym obłoku.

Dzieńdobry! już westchnęła, błysnął promyk w oku,  
 Dzieńdobry! już obraża światłość tve źrenice,  
 Naprzykrzają się ustom muchy swawolnice,  
 Dzieńdobry! słońce w oknach, ja przy twoim boku.

Niosłem słodszy dzieńdobry, lecz tve senne wdzięki  
 Odebrały mi śmiałość; niech się wprzódy dowiem:  
 Z łaskawym wstajesz sercem? z orzeźwionym zdrowiem?

Dzieńdobry! nie poswalasz ucałowac ręki?  
 Każesz odejść, odchodzę: oto masz sukienki,  
 Ubierz się i wyjdź prędko – dzieńdobry ci powiem.

**Poema**Título: *Boa noite*Autor: *Adam Mickiewicz*Tradutor: *Marcelo Paiva de Souza*

Ano de publicação: 1998

SIEWIERSKI, Henryk (Org.). **Adam Mickiewicz**: um poeta peregrino. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998, pp. 36-37.**Boa noite**

Boa noite! hoje não vamos brincar mais,  
 Que a asa azul do anjo do sono logo te abrace,  
 Boa noite! findo o choro descance [sic.] a face,  
 Boa noite! repouse o coração na paz.

Boa noite! de cada momento loquaz  
 Ao meu lado fique um som suave e fugace,  
 Que ele ressoe em teu ouvido, e quando passe,  
 No afago à pupila meu vulto se desfaz.

Boa noite! volta-me ainda o olhar cansado,  
 O rosto. – Boa noite! – Criadas aqui?  
 Um beijo no seio. – Boa noite! fechado.

– Boa noite! bates a porta e vaiz fugir.  
 Boa noite pelo trinco – ah não! trancado.  
 Mais um: boa noite! e não te deixo dormir.

**Dobranoc**

Dobranoc! już więcej nie będziem bawili,  
 Niech anioł snu modrymi skrzydły cię otoczy,  
 Dobranoc! niech odpoczną po łzach twoje oczy,  
 Dobranoc! niech się serce pokojem zasili.

Dobranoc! z każdej ze mną przemówionej chwili  
 Niech zostanie dźwięk jakiś cichy i uroczy,  
 Niechaj gra w twoim uchu; a gdy myśl zamroczy,  
 Niech się mój obraz sennym źrenicom przymili.

Dobranoc! obróć jeszcze raz na mnie oczęta,  
 Pozwól lica. – Dobranoc! – Chcesz na sługi klasnąć?  
 Daj mi pierś ucałować. – Dobranoc! zapięta.

– Dobranoc! już uciekłaś i drzwi chcesz zatrzasać.  
 Dobranoc ci przez kłamkę – niestety! Zamknięta!  
 Powtarzając: dobranoc! nie dałbym ci zasnąć.

**Poema**Título: *As estepes de Aquermã*Autor: *Adam Mickiewicz*Tradutor: *Marcelo Paiva de Souza*

Ano de publicação: 1998

SIEWIERSKI, Henryk (Org.). **Adam Mickiewicz**: um poeta peregrino. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998, pp. 38-39.**As estepes de Aquermã**

No verão do mar seco aponto a proa com afã,  
A carroça é um barquinho no verde e balança;  
Entre as ondas do prado e as flores avança,  
Fugindo do coral das ilhas de bujã.

A noite cai, nenhures caminho ou kurhã;  
Estrela, guias do barco, a vista não alcança;  
Longe um brilho de nuvem? Uma aurora mansa?  
É o brilho do Dniestr, lume aceso do Aquermã.

Sus! – que silêncio! – ouço o curso de um voo lento  
De cegonha que olho de águia não reclama;  
Escuto onde a borboleta adeja, no vento,

Onde o peito nu da serpente toca a grama.  
Tanta calma! – e tanto ouvido apresto atento  
Que ouvira a Lituânia. – Eia, ninguém chama.

**Stepy Akermańskie**

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,  
Wóz nurza sie w zieloność i jak łódka brodzi,  
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,  
Omijam koralowe ostrowy burzanu.

Już mrok zapada, nigdzie drogi ni kurhanu;  
Patrzę w niebo, gwiazd szukam, przewodniczek łodzi;  
Tam z dala błyszczy obłok – tam jutrzienka wschodzi;  
To błyszczy Dniestr, to weszła lampa Akermanu.

Stójmy! – jak cicho! – słyszę ciągnące żurawie,  
Których by nie dościgły źrenice sokoła;  
Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,

Kędy wąż śliską pierśią dotyka się zioła.  
W takiej ciszy – tak ucho natężam ciekawie,  
Że słyszałbym głos z Litwy. – Jedźmy, nikt nie woła!

**Poema**Título: *Ayudah*Autor: *Adam Mickiewicz*Tradutor: *Marcelo Paiva de Souza*

Ano de publicação: 1998

SIEWIERSKI, Henryk (Org.). **Adam Mickiewicz**: um poeta peregrino. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998, pp. 40-41.**Ayudah**

Gosto de olhar no abrigo da rocha em Yudah,  
 Quando a fúria das ondas numa fila escura  
 E retesa se aberrenta, nevasca pura  
 De milhões de arco-íris gritando no ar.

Bate na água rasa, rompe de par em par,  
 Tropa de baleias na praia com bravura,  
 Toma a terra em triunfo e de volta se apura,  
 Pérolas, corais e conchas reféns de lá.

Assim no teu peito, poeta sem igual!  
 A paixão atíça um nefando temporal,  
 Mas ergues teu bordão, e sem te fazer mal

Ela mergulha no esquecimento e desfaz-se,  
 E uma canção imortal em seguida nasce,  
 Com que o tempo fará o adorno de tua face.

**Ajudah**

Lubię poglądać wsparty na Judahu skale,  
 Jak spienione bałwany to w czarne szeregi  
 Ściągnąwszy się buchają, to jak srebrne śniegi  
 W milionowych tęczach kołują wspaniale.

Trącą się o mieliznę, rozbijają na fale,  
 Jak wojsko wielorybów zalegając brzegi,  
 Zdobędą ład w tryumfie i, na powrót zbiegi,  
 Miecą za sobą muszle, perły i korale.

Podobnie na twe serce, o poeto młody!  
 Namiętność często groźne wzburza niepogody;  
 Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody

Ucieka w zapomnienia pograć się toni  
 I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni,  
 Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni.

**Poema**Título: *A mãe polaca*Autor: *Adam Mickiewicz*

Tradutor: Christien Ostrowski (tradução francesa)

Tradutor: *Eugénio Arnaldo de Barros Ribeiro* (tradução brasileira)

Ano de publicação: 1998

SIEWIERSKI, Henryk (Org.). **Adam Mickiewicz**: um poeta peregrino. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998, pp. 44-49.**A mãe polaca**

Ó mãe polaca! se do genio ardente  
Sentir teu filho a sacro sancta chamma;  
Se ativa aureola lhe adornar a frente,  
Com que a grandeza dos avós proclama;

Se elle, inimigo do infantil folguedo,  
Quizer os cantos escutar de gloria,  
Que o velho entoa; e pensativo, quedo,  
Ouvir de avós a venerando historia;

Livra teu filho de tão mau recreio!  
Implora a Virgem-Dolorosa, e encara  
O duro ferro, que lhe punge o seio;  
P'ra ti a sorte a mesma dor prepara.

Oh sim! Em quanto que no mundo impera  
A paz, dos povos na fraterna aliança,  
Ingloria lide por teu filho espera,  
Morte de martyr, sem nenhuma esp'rança.

Manda-o nos antros meditar, escuros,  
Deitado em palha, em solidão profunda;  
Frios miasmas respirar, impuros,  
E dormir juncto da serpente imunda.

Esconda a todos quando soffre, ou goza,  
A todos torne seu pensar oculto;  
Faça, qual peste, a sua voz damnosa,  
Receba humilde, qual réptil, o insulto.

Christo, na infância, de ilusões tão cheia,  
Ja a cruz que o mundo redimiu, trazia;

**A une mère polonaise**

O mère polonaise! Alors que le génie  
Brille aux yeux de tons fils d'une vive splendeur;  
Que so front, couronné de grâce ed d'armonie,  
De vingt nobles aïeux ateste la grandeur;

Lorsque loin des enfants, saisi d'un noir présage,  
Il s'em va du vieux barde écouter les beaux vers,  
Et qu'alors, tout pensif, inclinant son visage,  
Da la Pologne sainte il apprend les revers,

Que ton fils est à plaindre, ô mère infortunée!  
Va, regarde plutôt la mèr du Sauveur;  
Vois les traits douloureux qui l'ont environnée...  
Carl es mêmes tourments vont payer ta ferveur!

Lorsque les nations, reniant leur histoire,  
S'abandonnent sans crainte au plus lâche sommeil,  
Son destin le condamne à des combats sans gloire,  
Au trépas du martyr..., sans espoir de réveil!

Ah! qu'il aille, la nuit, solitaire et farouche,  
Du souffle des tombeaux respirer le poison;  
Avec le vil serpente qu'il partage as couche,  
Qu'il se fasse aux horreurs de 'lhumide prison.

Qu'il couve dans son sein as colère ou as joie,  
Que ses discours prudente distillent le venin;  
Comme un abîme obscur que son coeur se reploie,  
A terre, à deux genoux, qu'il rampe comme un nain!

Le Christ à Nazareth, aux jours de son enfance,  
Jouait avec la croix, symbole de as mort;

**Do matki polki**

O matko Polko! Gdy u syna Twego  
W źrenicach błyszczy genijuszu świetność,  
Jeśli um patrzy z czoła dziecinnego  
Dawnych Polaków duma i szlachetność;

Jeśli rzuciwszy rówieśników grono  
Do starca bieży, co um dumy pieje,  
Jeżeli słucha z głową pochyloną,  
Kiedy mu przodków powiadają dzieje:

O matko Polko! źle się twój syn bawi!  
Kłęknij przed Matki Bolesnej obrazem  
I na miecz patrzaj, co jej serce krwawi:  
Takim wróg piersi twe przesyje razem!

Bo choć w pokoju zakwitnie świat cały,  
Choć się sprzymierzą rządy, ludy, zdania,  
Syn twój wyzwany do boju bez chwały  
I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania.

Każde mu wcześniej w jaskinią samotną  
Iść na dumanie... zalegać rohoże,  
Oddychać parą zgniłą i wilgotną  
I z jadowitym gadem dzielić łożę.

Tam się nauczy pod ziemię kryć z gniewem  
I być jak otchłań w myśli niedościgły;  
Mową truć z cicha, jak zgniłym wyziewem,  
Postać mieć skromną jako wąż wystygły.

Nasz Odkupiciel dzieckiem w Nazarecie,  
Piastował krzyżyk, na którym świat zbawił.

Ó mãe polaca! o filho teu recreia  
Com instrumentos, que usará um dia.

Nos roxos pulsos os grilhões suporte,  
O carro imundo a conduzir aprende;  
A ver no ferro do verdugo a morte,  
Sem pejo a corda a contemplar horrenda.

Nunca, de antigos campeões a exemplo,  
Irá Solyma resgatar dos mouros;  
Dar, como o Franco, à Liberdade um templo,  
Seu sangue dar, que lhe ennobrece os louros.

Será por tredos espiões reptado,  
Um tribunal combaterá perjuro;  
Ser-lhe-à juiz inimigo ousado,  
Terá por liça um calabouço escuro.

Vencido – a força é seu final jazigo;  
Sua glória, o pranto feminino, terno,  
Que enxugam dias – e no peito amigo  
Dos conterraneos recordar eterno.

20 de julho de 1860

Tradução de Eugénio Arnaldo de  
Barros Ribeiro

Mère du Polonais! qu'il apprenne d'avance.  
A combattre le crime, à dompter le remord!

Accoutume ses mains à la chaîne brûlante;  
Qu'il s'instruisse à traîner l'immonde tombereau,  
A dresser le billot sous la hache sanglante,  
A toucher sans rougir l'acorde du bourreau.

Car ton fils n'ira point, sur les tours de Solime,  
Comme les chevaliers, détrôner le croissant;  
Ni, comme le Gaulois, planter l'arbre sublime  
De la liberté sainte, et l'arroser de sang!

Il lui faudra combattre un tribunal parjure,  
Braver l'accusateur, l'espion le plus vil;  
Son témion? le geôlier; son champ-clos? la torture;  
Son juge? un renégat; sa sentence? l'exil...

S'il meurt, son monument et ses gloires funèbres?  
D'un gibet desséché les infames débris;  
Quelques pleurs d'une amante... et, parmi les ténèbres,  
Les mornes entretiens de ses frères proscrits!...

Tradução de Christien Ostrowski

O Marko Polko! Já bym twoje dziecię  
Przyszłymi jego zabawkami bawił.

Wcześniej um ręce okręcaj łańcuchem,  
Do taczkowego każ zaprzęgać woza,  
By przed katowskim nie zbladnął obuchem  
Ani się spłonił na widok powroza;

Bo on nie pójdzie jak dawni rycerze,  
Utkwić zwycięski krzyż w Jeruzalemie,  
Albo jak świata nowego żołnierze  
Na wolność orać... krwią polewać ziemię.

Wyzwanie przyszłe um szpieg nieznajomy,  
Walkę z nim stoczy sąd krzywoprzysiężny,  
A placem boju będzie dół kryjomy,  
A wyrok o nim wyda wróg potężny.

Zwycięzonymu za pomnik grobowy  
Zostaną suche drewna szubienicy,  
Za całą sławę krótki płacz kobiecy  
I długie nocne rodaków rozmowy.

(1830)



**Poema**Título: *Senhor Tadeu*Autor: *Adam Mickiewicz*Tradutor: *Mariano Kawka*

Ano de publicação: 1998

SIEWIERSKI, Henryk (Org.). **Adam Mickiewicz**: um poeta peregrino. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998, pp. 8-9.**SENHOR TADEU****Invocação**

Lituânia, terra amada, és como a saúde,  
 És a saudade que me traz a juventude;  
 Só quem te perdeu aprecia o teu valor,  
 Por isso hoje o meu peito canta a sua dor

Ó Virgem Santa, que defendes Częstochowa,  
 Que iluminas o santuário de Ostra Brama  
 E és do povo fiel a sólida virtude!  
 Como a mim outrora devolveste a saúde  
 (Quando minha mãe todo a ti me consagrou  
 Chorosa, e meu olhar frágil se levantou,  
 E célere e ágil corri ao teu altar  
 Pela saúde reavida graças a dar),  
 Também devolverás a Pátria desvalida.  
 E agora, transporta a minha alma dolorida  
 Às florestas encantadas e aos verdes prados  
 Ao longo das margens do Niemem, derramados,  
 A esses nossos campos multicoloridos  
 Do ouro e da prata dos cereais envolvidos,  
 Onde o trevo agreste e o trigo-sarraceno  
 E do trifólio reluz rubor sereno,  
 Tudo envolvido pelo verde das ramadas,  
 À sombra de pereiras graves e caladas.

**PAN TADEUSZ****Inwokacja**

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;  
 Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,  
 Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie  
 Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.

Panno święta, co Jasnej bronisz Częstochowy  
 I w Ostrej świecisz bramie! Ty, co gród zamkowy  
 Nowogródzki ochraniasz z jego wiernym ludem!  
 Jak mnie dziecko do zdrowia powróciłaś cudem  
 (Gdy od płaczącej matki pod Twoją opiekę  
 Ofiarowany, martwą podniosłem powiekę  
 I zaraz mogłem pieszo do Twych świątyń progu  
 Iść za zwrócone życie podziękować Bogu),  
 Tak nas powrócisz cudem na Ojczyzny łono.  
 Tymczasem przenoś moję duszę utęsknioną  
 Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,  
 Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych;  
 Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,  
 Wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem;  
 Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała,  
 Gdzie panińskim rumieńcem dzięcielina pała,  
 A wszystko przepasane jakby wstęgą, miedzą  
 Zieloną, na niej z rzadka ciche grusze siedzą;

**Poema**

Título: *Por sobre a água clara e imensa*

Autor: *Adam Mickiewicz*

Tradutor: *José Santiago Naud*

Ano de publicação: 1998

SIEWIERSKI, Henryk (Org.). **Adam Mickiewicz**: um poeta peregrino. Brasília: Oficina Editorial do Instituto de Letras da UnB, 1998, pp. 58-59.

**Por sobre a água clara e imensa**

Por sobre a água clara e imensa  
As rochas hirtas se perfilavam,  
E espelha a água em sua transparência  
A encosta escura que refletiu.

Por sobre a água clara e imensa  
As nuvens negras no alto passavam,  
E espelha a água em sua transparência  
Seus vultos vagos que refletiu.

Por sobre a água clara e imensa  
Refunge o raio, ruge o trovão,  
E espelha a água em sua transparência  
A luz fugaz e o ribombo vão.

E a água, limpa na sua essência,  
Imensa guarda sua transparência.

Por todo lado contemplo a água,  
Tudo reflito, sou-lhe fiel  
No cume altivo da altiva fraga  
E até nos raios – que deixo ao léu.

**Nad wodą wielką i czystą**

Nad wodą wielką i czystą  
Stały rzędami opoki,  
I woda tonią przejrzystą  
Odbił a twarze ich czarne;

Nad wodą wielką i czystą  
Przebiegły czarne obłoki,  
I woda tonią przejrzystą  
Odbiła kształty ich marne;

Nad wodą wielką i czystą  
Błysnęło wzdłuż i grom ryknął,  
I woda tonią przejrzystą  
Odbiła światło, głos zniknął.

A woda, jak dawniej czysta,  
Stoi wielka i przejrzysta.

Tę wodę widzę dokoła  
I wszystko wiernie odbijam,  
I dumne opoki czoła  
I błyskawice – pomijam.

É da falésia o eterno horror,  
Da nuvem, chuvas a se transpor,  
Do raio, o ruído e o seu passar,  
E de mim – singrar, singrar, singrar.

*Em Lucena.*

Skałom trzeba stać i grozić,  
Obłokom deszcze przewozić,  
Błyskawicom grzmieć i ginać,  
Mnie płynąć, płynąć i płynąć.

*W Lozannie.*

**Poema**

Título: VII. ADDIO!

Autor: *Cyprian Norwid*

Tradutor: *Marcelo Paiva de Souza*

Ano de publicação: 2000

SIEWIERSKI, Henryk. **História da literatura polonesa**. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000, p. 100.

**VII. ADDIO!**

1

“Tu me procuras? – a Verdade escuto –  
Então de todas as paixões a que te aferras  
O nó estreito desata, filho da terra!  
Ou não verás nem sequer o meu vulto...”

2

Grita em resposta a Popularidade:  
“Vem! E das paixões de uma vez te encerra  
No cerco, filho indolente da terra.  
Eu? Me chamo ação, a Verdade?... – vaidade!”

3

A vós ambas adeus, sim – com licença!  
Convidam-me os sonhos ao musgo do cemitério;  
Dispensar a Verdade e seu despautério,  
E essa Popularidade sem consciência.

**Poema**Título: *Um papa eslavo*Autor: *Juliusz SŁOWACKI*Tradutor: *Henryk Siewierski*

Ano de publicação: 2018

SIEWIERSKI, Henryk. Um papa eslavo. **Polonicus**: revista de reflexão Brasil-Polônia/Missão Católica Polonesa no Brasi. Ano 9, n. 17 (jul/dez. 2018). Curitiba: v.; 23cm. Semestral, pp. 152-157.

**Tradução****Original****Um papa eslavo****Słowański papież***Juliusz SŁOWACKI\***Juliusz SŁOWACKI*

No meio das desavenças Deus toca  
Sino monumental,  
Prepara para um eslavo  
O trono papal.

Pośród niesnasek Pan Bóg uderza  
W ogromny dzwon,  
Dla słowiańskiego oto paieża  
Otworzył tron.

Este não foge dos inimigos  
Como um italiano fez,  
Sem medo de enfrentar as espadas,  
Tem o mundo aos pés!

Ten przed mieczami tak nie uciecze  
Jako tem Włoch,  
On śmiało, jak Bóg, pójdzie na miecze;  
Świat mu to proch!

Seu rosto iluminado com a palavra  
É a lâmpada que brilha,  
Os numerosos povos o seguirão  
Rumo à luz divina.

Twarz jego, słowen rozpromieniona,  
Lampa dla sług,  
Za nim rosnące pójdą plemiona,  
W światło, gdzie Bóg.

---

\* Juliusz Słowacki (1809-1849) é um dos maiores poetas e dramaturgos poloneses O poema *Um papa eslavo* (*Słowański papież*) foi por ele escrito em 1848, depois que o papa Pio IX deixou Roma e refugiou-se em Gaeta, no reino de Nápoles. É um dos mais misteriosos poemas do romantismo polonês, lembrado quando em 16 de outubro de 1978 foi eleito o Papa João Paulo II, depois de 455 anos o primeiro Sumo Pontífice da Igreja Católica não italiano.

Se ele orar e der ordem  
 Ouve a terra toda,  
 Ouve também o sol,  
 O milagre é sua força!

Já está chegando para repartir  
 Forças globais novas:  
 Com suas palavras o sangue  
 Nas nossas veias se revigora;

Nos corações a luz divina  
 Vai jorrar e por ele  
 A força do espírito dará vida  
 Ao que o pensamento conceber.

E é preciso força para sacudir  
 Este mundo inerte:  
 Eis vem o papa eslavo  
 Irmão das gentes;

Ele derrama doces bálsamos  
 Nos nossos colos;  
 O coro dos anjos varre com flores  
 O seu trono.

Vai repartir o amor como os poderosos  
 Repartem agora as armas  
 E mostrar seu poder sacramental  
 Com o mundo nas mãos;

A pomba da palavra do seu hino sairá  
 Levando a feliz nova,  
 De que o espírito já resplandece

Na jego pacierz i rozkazanie  
 Nie tylko lud  
 Jeśli rozkaże, to słońce stanie,  
 Bo moc to cud!

On się już zbliża rozdawca nowy  
 Globowych sił:  
 Cofnie się w żyłach pod jego słowy  
 Krew naszych żył;

W sercach się zacznie światłości bożej  
 Strumienny ruch,  
 Co myśl pomyśli przezeń, to stworzy,  
 Bo moc to duch.

A trzeba mocy, byśmy tem pański  
 Dźwignęli świat:  
 Więc oto idzie papież słowiański,  
 Ludowy brat;

Oto już leje balsamy świata  
 Do naszych łon,  
 A chór aniołów kwiatem umiata  
 Dla niego tron.

On rozda miłość, jak dziś mocarze  
 Rozdają broń,  
 Sakramentalną moc on pokaże,  
 Świat wzięwszy w dłoń;

Gołąb mu słowa w hymnie wyleci,  
 Poniesie wieść,  
 Nowinę słodką, że duch już świeci

Em sua glória;

O céu se abrirá de par em par,  
Em cima  
Sobre quem veio ao mundo e ao trono  
E os cria.

A sua voz nas nações irmãs,  
Repercutindo,  
Levará as almas ao fim supremo  
Pelo martírio;

A força sacramental das cem nações,  
Sua aliada,  
Aqui diante do ataúde, nas almas  
Será revelada.

Eis o espírito que verão em breve,  
A sombra, depois a face,  
Das chagas do mundo vai extirpar o podre,  
Os vermes, o execrável,  
Vai trazer a saúde, acender o amor  
E salvar o mundo;  
O chão das igrejas ele vai varrer,  
Limpar a sacristia,  
Vai mostrar Deus em criação toda,  
Na luz do dia.

I ma swą cześć

Niebo się nad nim piękne otworzy  
Z obojga stron,  
Bo on na świecie stanął i tworzy  
I świat, i tron.

On przez narody uczyni bratnie,  
Wydawszy głos,  
Że duchy pójdą w cele ostatnie  
Przez ofiar stos;

Moc um pomoże sakramentalna  
Narodów stu,  
Moc ta przez duchy będzie widzialna  
Przed trumną tu.

Takiego ducha wkrótce ujrzycie  
Cień, potem twarz:  
Wszelką z ran świata wyrzuci zgniłość  
Robactwo, gad,  
Zdrowie przyniesie, rozpali miłość  
I zbawi świat;  
Wnętrze kościołów on powymiała,  
Oczyści sień,  
Boga pokaże w twórczości świata,  
Jasno jak dzień.





Se por um triz arrancasse o medo do meu coração acuado,  
Que me assombra com constância, cruel apego!  
Oh, que eu seja feliz, e de mim terás sossego!

Como um espírito, enfeitado por uma bruxa de muito talento,  
Viveria cumprindo e prevendo os seus intentos;  
E se acaso a destemperada presunção  
Exigisse do mestre fingida exultação:  
Ria de mim! Embora o orgulho ceda à dependência,  
Servo serei; e terei eu alguma exigência?  
Que arrumes mais tempo para comigo celebrar,  
Por meu querer, teu cabelo e o vestido ajeitar;  
Que fujas dos insignificantes caseiros afazeres  
Ouvir as velhas declarações e os novos cantares:  
Faça tudo com contida diligência,  
Meia hora de desânimo, uma hora de paciência,  
Ou um momento de fingimento. Quando eu vislumbrar,  
Que estais a ouvir as minhas rimas, tu poderás dormir;  
Embora os teus olhos demonstrem o pior,  
Neles eu quero ler o bem para traduzi-los melhor.  
Poria o meu destino nas tuas mãos,  
No teu âmago confiaria minha vontade e minha razão.  
As lembranças até o coração enterraria profundamente,  
Para jamais sentir nada de ti separadamente.  
Para que o impulso brutal que ainda me desboroa,  
Sucumba da minh'alma, como um patife arremessado da canoa,  
Que provoca em mim tempestades e iras estúpidas.  
Navegaríamos silenciosamente pelos recantos de nossas vidas,  
Mesmo que a sorte sofra a ameaça de ondas arredias,  
Como uma sereia, nelas eu debateria e cantaria.

Gdybym z serca na chwilę wygnał bojaźń zmiany,  
Którą mię straszy nieraz doświadczana zdrada!  
O, niech będę szczęśliwym, będziesz ze mnie rada!

Jak duch, przez dzielnej wróżki zaklęty wyrazi,  
Żyłbym twoje wypełniać, zgadywać rozkazy;  
A jeżeliby czasem duma rozdażana  
Kazała poddanemu udać humor pana:  
Śmieć się luba! Choć duma przyznać się zabrania,  
Sługą będę; cóż miałbym do rozkazywania?  
Abyś raczyła chwilą dłużej ze mną bawić,  
Podług mej woli suknię i włosy poprawić;  
Abyś drobnych zatrudnień odbiegła domowych  
Słuchać starych oświadczeń i piosenek nowych:  
Wszystko byś niewielkimi dokazała trudy,  
Godziną cierpliwości, półgodziną nudy,  
Albo chwilką udania. Kiedy będę mniemać,  
Że słuchasz rymów moich, ty mogłabyś drzemać;  
Choć oczy twoje będą co innego znaczyć<sup>8</sup>,  
Ja chcę w nich dobro czytać, na lepsze tłumaczyć.  
W twe ręce powierzywszy moją przyszłą dołę,  
Na twym złożylbym łonie mój rozum i wolę.  
Pamiętki nawet serce głęboko zagrzebię,  
Aby nigdy nic nie czuć oddzielnie od ciebie.  
Wtenczas by dziki zapęd, co mną dotąd miota,  
Wypadł z duszy, jak z łodzi miotanej niecnota,  
Który burze sprowadza i bałwany pieni.  
Płynęlibyśmy cicho po życia przestrzeni,  
Chociażby los groźnymi falami powiewał,  
Jak syrena bym nad nie wzbijał się i śpiewał.