

Laboratório da salvação. Catastrofismo(s) na poesia polaca

Lukasz Kraj*

Universidade Jaguelónica de Cracóvia

Resumo: A partir da identificação da noção de “salvação” enquanto conceito que implica inevitavelmente a presença de uma ameaça, este artigo tem como objetivo investigar exemplos selecionados de poesia catastrofista polaca em busca de visões de salvação implícitas em imagens de catástrofe. Primeiro, traço o escopo e as principais características da corrente catastrofista, localizando-a no contexto mais amplo da história e da cultura da Polónia. Em seguida, recorrendo à antropologia literária de Wolfgang Iser, analiso três poemas, escritos em diferentes períodos históricos por Józef Czechowicz, Czesław Miłosz e Radosław Jurczak, apontando como as qualidades poéticas presentes nas suas obras transcendem as visões catastróficas e permitem a emergência de esboços de uma possível salvação. Neste sentido, trato a literatura como uma prática epistémica que, graças à força produtiva da imaginação, pode revelar o que está refreado ao raciocínio e à percepção.

Palavras-chave: Poesia polaca, catastrofismo poético, antropologia literária, Józef Czechowicz, Czesław Miłosz, Radosław Jurczak

Abstract: Starting from identifying the concept of “salvation” as one that inevitably implies the presence of a threat, this paper aims to probe selected examples of Polish catastrophist poetry in search of visions of salvation implicit in catastrophic images. Firstly, I trace the scope and leading features of the catastrophist current, localising it within the broader context of Polish history and culture. Subsequently, drawing on Wolfgang Iser’s literary anthropology, I analyse three poems, written in different historical periods, by Józef Czechowicz, Czesław Miłosz, and Radosław Jurczak, pointing out how poetic qualities present in their work transcend the catastrophic visions and permit contours of possible salvation to emerge. In this, I treat literature as an epistemic practice that, thanks to the productive force of imagination, can disclose what is restrained from reasoning or perception.

Keywords: Polish poetry, catastrophism in poetry, literary anthropology, Józef Czechowicz, Czesław Miłosz, Radosław Jurczak

Do ponto de vista da lexicologia, o verbo “salvar” – assim como os seus derivados, incluindo “salvação” – é, pelo menos para um estrangeiro, bastante desconcertante, visto que o seu vasto campo semântico abrange significados e conotações tão distintas como, entre outros, “resgatar alguém” que está a afogar-se, “redimir os pecados” ou “colocar condições”. Todos os diversos usos desse verbo possuem, no entanto, uma característica comum: em cada caso, trata-se de preservar ou proteger um objeto – por exemplo, um naufrago, a humanidade pecadora ou uma cláusula num documento – de certa ameaça, perigo, desastre ou remoção.

O que resulta desta riqueza semântica, senão a inevitável confusão dos estudantes estrangeiros de português (uma vez que as línguas eslavas reservam um verbo diferente para cada um dos significados acima mencionados)? Antes de mais, a noção de “salvar” ou “salvação” leva diretamente a duas questões: (1) salvar quem/ o quê? e (2) salvar do quê? Enquanto a resposta à primeira pergunta se encontra na expressão “salvação do mundo” (embora se trate de uma resposta extremamente ambígua que mais convida à discussão do que esclarece alguma coisa – pois o que é “o mundo”, a quem pertence, porque é que vale a pena preservá-lo?), ainda não é claro o que terá provocado a necessidade de o salvar.

Esta é uma questão fundamental, pois a ameaça precede, condiciona e, em certa medida, determina as várias formas de salvação. Com efeito, não faz sentido – aliás, parece impossível – salvar algo que está seguro e não ameaçado; assim, a “salvação” constitui sempre uma resposta, uma reação, uma intervenção, e, neste sentido, tem um caráter necessariamente secundário, não autónomo e negativo, sendo a sua forma definida pela ameaça que a suscitou.

Antes de abordar o tema central deste texto, ou seja, antes de tentar responder à pergunta sobre o que a literatura – especificamente a poesia, e mais especificamente ainda uma certa linha da poesia polaca dos séculos XX e XXI – diz acerca dos perigos e da salvação e de que forma o faz, vejo-me na obrigação de levantar duas questões. Primeiro, parece não haver dúvida de que o debate sobre possibilidades, condições e formas de salvação constitui hoje, num mundo cada vez mais assolado pela catástrofe climática – ou, como diria Timothy Morton, na Terra depois do fim do mundo (2010: 98¹; 2013: 101²) –, um dos temas mais fundamentais e urgentes, tanto no domínio da economia e da política (como atestam relatórios da COP28) como nas humanidades globais (basta mencionar a rápida ascensão de numerosas correntes ecocríticas nos últimos anos). Não é, portanto, de estranhar que, entre as múltiplas interpretações

possíveis da expressão “salvação do mundo”, uma das mais importantes e naturais seja aquela que se insere no contexto da catástrofe climática planetária.

O segundo ponto, menos evidente, é perceber por que razão é precisamente através da leitura de textos literários que se deve procurar formas de salvação. Enquanto atividade baseada na disposição antropológica para imaginar, a literatura - seguindo aqui a argumentação de Wolfgang Iser - pode ser tratada como uma ferramenta cognitiva, equivalente à percepção e à cognição. Se, como afirma Lawrence Buell, “a crise ambiental envolve uma crise da imaginação” (1996: 2), porque o quadro da cognição e das faculdades criativas da consciência é determinado e ontologicamente dependente da vida material, biológica e não humana, que se vai empobrecendo perante a catástrofe ambiental (Marder 2013: 76-77), é a literatura, como estruturação e articulação simbólica da imaginação humana - isto é, a capacidade de evocar algo que não se pode experimentar de forma sensorial nem deduzir dos dados disponíveis através do raciocínio lógico (Iser 1989: 283) -, que permite pensar, e portanto criar, cenários não reais, não determinados pela experiência anterior nem pela lógica. Esta é a relação entre catástrofe e salvação: enquanto a primeira é um facto, é real, já aconteceu, a segunda, como conceito negativo, permanece enraizada na realidade da catástrofe, mas transcende-a e propõe alternativas, podendo a sua forma ser procurada precisamente na literatura.

Inicie-se esta procura na poesia polaca moderna, pois, embora não particularmente centrada nas perspectivas de salvação, esta literatura tem uma compreensão da catástrofe como poucas outras na Europa.³ Os motivos para tal são principalmente históricos e geopolíticos: de forma muito esquemática, a primeira metade do século XX trouxe à Polónia, para além da independência recuperada em 1918, um processo vertiginoso de modernização, a hecatombe de duas guerras mundiais e o horror dos totalitarismos, nazi e soviético, sucessivamente. A cultura polaca, em particular a literatura, respondeu vigorosamente a estes (e outros) eventos históricos, sendo o conjunto dessas respostas - ou seja, as diversas interpretações artísticas de catástrofes reais e imaginárias - denominado, na história da literatura polaca, como “corrente catastrofista”.

Do ponto de vista atual, a noção do catastrofismo é, no entanto, bastante problemática. Embora tenha sido uma das características dominantes da literatura polaca na primeira metade do século XX - e, segundo alguns autores, ainda se mantenha vital nos dias de hoje (Wilkoń 2016: 12) -, o catastrofismo é um fenómeno difícil de definir inequivocamente, devido à sua multiplicidade genética,⁴ ao seu polimorfismo formal⁵ e ao seu carácter mais filosófico do que literário;⁶ por esta razão, a validade do termo é por vezes contestada (Błoński 1998: 16).

Mesmo que suscite algumas objeções por parte do historiador da literatura, o termo “escrita catastrófica” revela-se bastante útil no campo dos estudos comparativos, pois permite realçar os lugares em que a literatura polaca se distingue

nas tendências que noutras literaturas europeias desempenharam um papel menos importante. Assim, reconheço a utilidade da noção de “catastrofismo”, para a qual, no âmbito deste texto, proponho a seguinte definição (provisória e cautelosa): o termo “catastrofismo”, na literatura polaca, designa um conjunto de convicções ideológicas, históricas, historiosóficas, antropológicas e filosóficas, muitas vezes inter-relacionadas, que consistem em prever ou diagnosticar um colapso do mundo e um declínio de paradigmas entendidos de forma variada (por exemplo, como sistema axiológico, ordem social, política e económica, otimismo epistémico, progressão cultural e civilizacional), valorizando-os negativamente (embora exista também a noção de “catastrofismo salvador”, no qual uma crise ou cataclismo leva à renovação; cf. Kryszak 1985: 4-5). Para se articular dentro de um enquadramento simbólico, essas convicções recorrem frequentemente a literatura.

Embora o catastrofismo também tenha surgido na prosa polaca, acredita-se que foi a poesia - por ser mais propícia a inovações linguísticas e menos inclinada a explicações narrativas, factuais ou lógicas de cataclismos - que produziu as imagens catastróficas mais artisticamente ousadas e sugestivas (Wilkoń 2016: 56). No restante deste artigo, apresento três visões poéticas distintas de catástrofes, questionando-me sobre as visões implícitas de salvação que contêm, assim como sobre o potencial que apresentam no contexto dos desafios cognitivos, axiológicos, sociais e políticos cruciais no mundo atual. Escolho os nomes de Józef Czechowicz (1903-1939), Czesław Miłosz (1911-2004) e Radosław Jurczak (1995) não apenas porque o desastre ocupa um lugar central nas suas obras (pelo menos em determinados períodos), mas também devido à relação que existe entre eles. Apesar de estes autores, representantes de diferentes momentos históricos - o período entre guerras, o período pós-guerra e a atualidade, respetivamente - produzirem poesia enraizada em diferentes fundamentos ideológicos e contextos culturais, apresentando diversas estratégias poéticas, há entre eles uma evidente ligação genealógica, manifestada, entre outros aspetos, num diálogo sobre a forma de perceber e abordar catástrofes.

Józef Czechowicz, um dos principais poetas da chamada “Segunda Vanguarda”,⁷ esteve durante quase toda a sua vida ligado a Lublin, uma cidade provinciana no Leste da Polónia. Este facto não passa despercebido na sua obra poética, em que a catástrofe, pertencendo à ordem universal (cósmica, global ou planetária), é percecionada, filtrada e moldada pela lente da localidade (entendida geográfica e culturalmente) - uma localidade em que os processos de modernização ainda não foram, em grande parte, iniciados. Em consequência, se aparece na poesia de Czechowicz uma experiência de eventos catastróficos de alcance e escala globais (como a Grande Guerra ou a crise financeira global), ela tende a assumir formas apocalípticas, escatológicas e míticas. De resto, uma certa a-historicidade e uma tendência para a mitificação são características muito próprias da literatura polaca modernista (mas não só) do período entre guerras, especialmente daquela sua parte

que foi produzida fora dos grandes centros urbanos, como Varsóvia, Poznań ou Cracóvia:

[W polskiej literaturze] mamy do czynienia z katastrofizmem kraju zacofanego cywilizacyjnie. Dlatego naturalną scenerią [...] wierszy katastroficznych jest przyroda, pejzaż wiejski albo po prostu ucieczka w pierwotność, ku jakiejś dosyć nieokreślonej przeszłości, do sytuacji mitologicznej. [...] Katastrofizm Czechowicza był [...] oddalony od realiów historycznych. (Kłak 1973: 89)

[O catastrofismo da literatura polaca reflete um país atrasado em termos de civilização; assim, os poemas catastróficos encontram o seu cenário mais natural na natureza, na paisagem rural, ou simplesmente numa fuga em direção ao que é primordial, a um passado pouco especificado, a uma situação mitológica. O catastrofismo de Czechowicz afastava-se da realidade histórica.]

Por este motivo, embora as origens do catastrofismo czechowicziano residam em acontecimentos historicamente localizáveis e mesmo centrais na modernidade europeia e global (por exemplo, a experiência da Primeira Guerra Mundial e a posterior participação do autor na guerra polaco-soviética de 1920), esta poesia é povoada por imagens associadas à pré-modernidade, tal como paisagens idílicas do campo, e referências a rituais e mitos (ainda conservados, no início do século XX, por camponeses polacos); cheia de um certo fatalismo, ligado às crenças pré-cristãs na ordem cósmica da natureza e nos poderes divinos da terra. Esta ordem pré-moderna está, no entanto, constantemente ameaçada, como o demonstra o poema “modlitwa żałobna”⁸ [oração fúnebre], do livro *nuta człowieka* [nota humana], publicado em 1939, pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial:

że pod kwiatami nie ma dna
to wiemy wiemy
gdy spłynie zórz ogniowa kra
wszyscy uśniemy
będzie się toczył wielki grom
z niebiańskich lewad
na młodość pól na cichy dom
w mosiężnych gniewach
świat nieistnienia skryje nas
wodnistą chustą
zamilknie czas potłucze czas
owale luster
[...]

chcemy śpiewania gwiazd i raf
lasów pachnących bukiem
świergotu rybitw tnących staw
i dzwonów co jak bukiet

que sob as flores não há fundo
isso sabemos sabemos
quando a alva cair em blocos de fogo
todos adormeceremos
das clareiras celestes escorrerá
um grande trovão
sobre frescos campos e a casa queda
em furiosos bronzes
o nada do mundo ocultar-nos-á
em lenços aquosos
o tempo calará o tempo partirá
a oval dos espelhos
[...]
queremos o canto de estrelas e recifes
florestas com cheiro a faia
o chilrear de esternídeos que cortam o lago
e sinos que como um buquê

A estrutura do trecho acima, tal como é frequente na poesia de Czechowicz, baseia-se no confronto entre duas ordens: a cósmica e a terrestre. Na esfera cósmica, a evocação de elementos cientificamente explicáveis e justificáveis (nesse sentido, “cósmico” significa “planetário”) assume, nesta poesia, características metafísicas (assim, o “cósmico” torna-se “celeste”), exprimindo-se através de referências ao infinito (“não há fundo”, “nada”), a fenômenos atmosféricos carregados de simbolismo e mito (“um grande trovão [...] em furiosos bronzes”) e à alternância do dia e da noite (“quando a alva cair”). O terrestre, por sua vez, abrange uma comunidade (expressa pelo uso da primeira pessoa do plural), supostamente local e rural (“frescos campos”, “florestas”), cujo caráter, diante de uma catástrofe cósmica universal, se revela essencialmente não humano. Face ao colapso do céu, incomparavelmente mais vasto do que a terra, seres humanos, esternídeos, faias, campos e lagos mostram-se igualmente frágeis.

No entanto, a contraposição cósmico-terrestre é apenas aparente: afinal, corpos celestes podem, vistos da perspectiva adequada, encontrar um lugar na harmonia mundana (“canto de estrelas”), sendo o céu constituído por “clareiras”, semelhantes aos campos terrestres, mas superiores à Terra. Daqui resulta que a catástrofe na obra de Czechowicz não é tanto uma reformulação poética do apocalipse bíblico ou do fim

mitológico do mundo, mas consiste sobretudo numa expansão repentina e extrema das dimensões temporais e espaciais da terra por meio da introdução forçada de uma escala planetária. Deste modo, aquilo que é familiar, local e domesticado - e que constitui, por assim dizer, o “mundo” humano (no sentido de “casa” e não de “globo”) - acaba por ser completa e inesperadamente dominado ou absorvido por algo exterior à ordem terrestre. Por outras palavras, a aniquilação da terra diz aqui respeito sobretudo à “terra” no sentido pré-moderno, a uma terra ainda não sujeita à modernização,⁹ próxima, conhecida - através de mitos e rituais - e envolvida numa rede de relações afetivas com o ser humano. Esta terra primordial é substituída pela Terra em maiúscula, a Terra planeta, produto dos processos que constituem a modernidade, tais como (1) a deslocação das localidades culturais por uma perspetiva global, (2) o empobrecimento progressivo do ambiente natural no decurso da industrialização ou, finalmente, (3) a dominação de uma visão científica do mundo que substitui as visões primordiais da terra e da sua relação simbiótica com o homem por discursos especializados, herméticos e potencialmente instrumentais da geologia ou da geografia.¹⁰

Ao emergir no seio do modernismo, a Terra numa perspetiva planetária, essa entidade gigantesca cujas complexidade e modalidade temporal e espacial excedem em muito as escalas de cognição e perceção a que a humanidade está habituada, corresponde àquilo a que Morton, já citado, chama de “hiperobjeto”. Os hiperobjetos são entidades que, devido à sua dimensão, permanecem essencialmente inacessíveis à compreensão sensorial e conceptual, mas que continuam a ser completamente reais e manifestam-se em partes: são “*nonlocal*; in other words, any ‘local manifestation’ of a hyperobject is not directly the hyperobject. They involve profoundly different temporalities than the human-scale ones we are used to. [...] Hyperobjects have already had a significant impact on human social and psychic space. Hyperobjects are directly responsible for what I call *the end of the world*” (Morton 2013: 1-2).

Este é exatamente o caso do poema de Czechowicz, onde uma manifestação parcial do hiperobjeto (a Terra enquanto planeta) sob a forma de traços e indícios implica o fim do mundo (a terra enquanto uma paisagem domesticada, uma comunidade e uma forma de viver). Nesta perspetiva, trata-se do mundo nos termos próximos do pensamento de Martin Heidegger, ou seja, de um conjunto de elementos ônticos que permanecem dentro do alcance da consciência humana, fenomenologicamente acessíveis, em cujo lugar, na poesia catastrófica, se instala o estranho, o incompreensível e o espantoso. Embora o “mundo” heideggeriano esteja ontologicamente ancorado na terra (Heidegger 1975: 48-49), esta é concebida mais como uma esfera da vida, um solo fértil e produtivo, do que como um planeta - uma massa gigantesca de rochas, um corpo celeste alienígena e perturbador. O planeta Terra, argumenta Dipesh Chakrabarty, comentando esta distinção de Heidegger, “remains profoundly indifferent to that [human] existence” (2021: 70).

A “oração fúnebre” é, assim, uma invocação para a restauração da terra perceptível, cognoscível e interpretável, uma terra rica em formas de vida orgânica (faias, estérneos) e inorgânica (lago, estrelas); uma terra da qual o homem brota, que habita e da qual faz parte graças a primordiais vínculos ctônicos. São esses vínculos, livres da instrumentalização e da alienação da modernidade, que devem ser preservados, parece afirmar Czechowicz, diagnosticando de forma dramática que, ao impor o pensamento planetário, “modernity [...] brought about the loss of something precious” (Čalinescu 1987: 265). Embora catastrófica, a sua poesia advoga a salvação de um mundo a habitar, um mundo familiar e próximo – mesmo que este se encontre além das dimensões físicas, como uma vaga lembrança do paraíso perdido" (Kołodziejczyk 2006: 13).

Sendo a figura mais proeminente (com a possível exceção dos poetas da Segunda Guerra Mundial) do catastrofismo na Polónia e um grande inovador da linguagem poética, Czechowicz influenciou significativamente os poetas que lhe sucederam. O exemplo mais evidente da sua influência manifesta-se na obra do grupo “Żagary”, constituído e ativo nos anos 30 em Vilnius, que na época estava sob a jurisdição da Polónia. Foi neste grupo, também conhecido como “awangarda wileńska” [vanguarda de Vilnius], que começou a publicar poesia Czesław Miłosz, posteriormente galardoado com o Prémio Nobel (1981). Embora a adesão eventual de Miłosz à corrente catastrofista tenha sido objeto de longas disputas entre vários estudiosos da sua obra (Kwiatkowski 1981: 10-11; Miklas-Frankowski 2014: 61-72), não há dúvida de que ele recorre extensivamente a imagens apocalípticas. As visões cataclísmicas, que apareciam com frequência na obra de Miłosz durante o período entre guerras (especialmente no volume *Trzy zimy* [Três invernos], 1936), desapareceram, no entanto, com a chegada da catástrofe no mundo real. Na perspectiva da cultura polaca, a Segunda Guerra Mundial – pois é dela que se trata – foi um evento muito mais devastador, horrível e traumático – porque real e tangível – do que qualquer visão metafórica ou artística que os poetas catastrofistas pudessem ter concebido. Além do genocídio e da destruição numa escala sem precedentes, a guerra e o Holocausto desencadearam uma série de crises profundas na cultura, de natureza sobretudo epistémica, ética e estética. Como resultado, nos primeiros anos do pós-guerra, a literatura polaca – impotente e muda face à extensão da devastação material e espiritual – ilustrou perfeitamente o famoso slogan de Theodor Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é bárbaro”.

E é nesse momento, em 1945, perante a completa ruína dos sistemas axiológicos até então vigentes no Ocidente, por um lado, e o sentimento de inadequação da poesia, por outro, que Miłosz publica o volume *Ocalenie* [Salvação] com o famoso ciclo “Głosy biednych ludzi” [Vozes da pobre gente], inaugurado pelo poema “Piosenka o końcu świata” [Canção do fim do mundo]:

W dzień końca świata
Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji,
Rybak naprawia błyszczącą sieć.
Skaczą w morzu wesołe delfiny,
Młode wróble czepiają się rynny
I wąż ma złotą skórę, jak powinien mieć.
[...]
A którzy czekali błyskawic i gromów,
Są zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,
Nie wierzą, że staje się już
[...]
Tylko siwy staruszek, który byłby prorokiem,
Ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie,
Powiada przewiązując pomidory:
Innego końca świata nie będzie,
Innego końca świata nie będzie.

No dia do fim do mundo
A abelha sobrevoa uma flor de capuchinha,
O pescador repara uma rede que reluz.
Saltam no mar alegres golfinhos,
Pardais jovens seguram-se na calha do telhado,
E a serpente tem pele dourada, tal como devia ter.
[...]
Os que esperaram relâmpagos e trovões,
Estão desiludidos.
Os que esperaram sinais e trombetas de arcanjos,
Não acreditam que esteja a acontecer já
[...]
Só o velhinho de cabelo grisalho que poderia ser profeta,
Mas não é profeta, porque tem outro trabalho,
Diz, ao amarrar o tomateiro:
Não haverá outro fim do mundo,
Não haverá outro fim do mundo.

Neste poema, deliberada e manifestamente, suprime-se tudo o que poderia testemunhar o fim do mundo, tal como o conhecemos através de mitos, da Bíblia ou da literatura. Cabe ao leitor responder ao apelo do texto e participar no poema, preenchendo a lacuna deixada pela catástrofe que Miłosz não deseja ou não pode

expressar. Este processo torna-se possível devido ao contexto: a data de publicação e outros poemas sobre a guerra e o Holocausto (como o famoso “Campo di Fiori”) que este poeta escreveu. Ao eliminar da sua visão a imagem típica do apocalipse, mas também as marcas da guerra em geral, Miłosz posiciona o “fim do mundo” não como um evento, mas como um ponto de referência escatológico, portanto, anterior e exterior a qualquer cultura, precedendo e transcendendo todos os acontecimentos históricos (Okopień-Stawińska 1987: 217). O invisível e inefável “fim do mundo” compreende-se aqui como o término definitivo e trágico de um determinado paradigma cultural; como o descrédito e a desintegração dos valores desenvolvidos e cultivados pela cultura europeia, que durante séculos regularam os laços sociais no seu interior; como o esgotamento das narrativas sócio-políticas, historiosóficas ou filosóficas otimistas da modernidade, e finalmente - como o fim de um certo modelo da estética literária.¹² Revela-se o caráter histórico - e, portanto, convencional, efêmero e contingente - do mundo simbólico constituído pelos artefactos culturais.

Lido no seu contexto histórico, o poema de Miłosz aborda a responsabilidade fundamental pelo mundo que o homem constrói e que, em 1945, acabava de implodir. A aniquilação de uma formação cultural não é equivalente a um apocalipse total, pois a sua tragédia reside precisamente no facto de o homem estar sempre condenado a viver e a reconstruir uma cultura, mesmo sabendo que essa ação pode revelar-se inútil ou mesmo conduzir ao genocídio. Não é a perspectiva da inexistência que provoca o horror, mas, pelo contrário, a necessidade de continuar uma vida¹³ marcada pelo trauma da guerra, do crime e do massacre. Hoje, porém, em retrospectiva, é talvez possível arriscar uma leitura um pouco mais otimista do poema de Miłosz. Na sua canção, há algo que foi salvo: a vida em si, entendida, ao mesmo tempo, em termos vitalistas e biológicos - como a força ontológica fundamental responsável pela organização e reorganização da matéria, pela criação e decomposição de formas, assim como pelo estabelecimento e desaparecimento de relações, redes e constelações entre elas. O fim de qualquer forma de vida, mesmo a mais simples - de uma abelha, um pardal, uma serpente, um golfinho, um ser humano - é em si mesmo o fim do mundo, o fim de algum mundo. No entanto, este fim inscreve-se na ordem da vida sem nunca a ameaçar, pois a força vitalista do mundo permanece indelével.

A poética do fim do mundo também se manifesta na literatura contemporânea, sobretudo entre os poetas da geração mais jovem, cuja poesia procura, de várias formas, enfrentar a experiência central do mundo contemporâneo, nomeadamente a catástrofe planetária e o capitalismo galopante que a provocou. Para alcançar tal objetivo, remete - embora não de forma explícita - para a rica tradição do catastrofismo polaco, cujas particularidades (como o visionarismo e a mitificação) são completadas e atualizadas por referências a acontecimentos políticos, económicos e sociais no mundo de hoje (Trzeciak 2021) ou através do processamento, frequentemente de caráter trans-semiótico, de inspirações da cultura pop, como o *anime*, o *cyberpunk*

(*Paranoia Bebop* de Agata Puwalska) ou o *biopunk* (*Animalia* de Anna Adamowicz).

Um exemplo paradigmático desta tendência encontra-se em *Zakłady holenderskie*⁴ [Livros holandeses] (2021), o segundo livro de uma das vozes poéticas mais fortes desta geração, a de Radosław Jurczak – que, aliás, admite abertamente ter sido influenciado por Miłosz (Jurczak/Kujawa 2016: 60). *Zakłady holenderskie* constitui, entre outros, uma especulação poética em torno da narrativa tecnoentusiasta presente no discurso público sobre a catástrofe climática. Segundo esta narrativa, a humanidade é ou será em breve capaz de se salvar do cataclismo, escapando da Terra e colonizando Marte. Ao enquadrá-la na realidade económica, política e na teoria de probabilidade, Jurczak revela que esta ótica, teoricamente otimista, é, na verdade, profundamente e irrevogavelmente distópica. Isto porque, mesmo supondo que a colonização de Marte seja possível, ela será iniciada, planeada e realizada pelo capitalismo, motivada pelo desejo de acumular recursos e não com propósito de salvar o mundo.

O livro, impregnado por uma profunda melancolia e resignação (Jurczak, aliás, recorre frequentemente à forma tradicional da elegia), dialoga assim com o diagnóstico fundamental de Mark Fisher sobre o realismo capitalista: “é mais fácil pensar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (Fisher 2009: 1-12). A esperança da salvação da humanidade, escapando da terra em chamas, é aqui exposta como ingénua e ilusória, conforme fica evidenciado nos próprios títulos, por exemplo, “Cena wody w koloniach po raz pierwszy przekracza 100\$ za baryłkę” [O preço da água pela primeira vez ultrapassa os 100\$ por barril]. A insensatez e a destruição do capitalismo – que devorou um planeta e, antevê-se, em breve devorará outros – são sintetizadas pela figura de Elon Musk, como no poema “ [2] Elon Musk odznacza kolonistów” [Elon Musk condecora os colonos]:

dla Janka Rojewskiego

Którzy będą handlować wodą i rudą krzemu,
męscy i archaiczni jak gaz ziemny i złoto,
na drobnej czerwonej kropce stłoczeni jak w sercu pożaru,

złapani w obiektyw jak w sondę i przesyłani na Ziemię
jak próbki marsjańskiej skały, czekają w równym szeregu.
Którzy będą handlować wodą i rudą krzemu,

obdarzani kredytem posłusznym i rozłożystym
jak para skrzydeł lub żagiel, pewniejszym i większym od Ziemi,
na małej czerwonej kropce zamknięci jak w oku pożaru,

wynagradzani hajsiewem mnogim jak galaktyki,
czekają w równym szeregu słuchając świergotu dronów,
męscy i archaiczni. Jak gaz ziemny i złoto

od dawna nieznani na Ziemi: nazwiska jak rasy zwierząt
wymarłych przed stuleciem, twarze jak z pierwszej konkwisty,
na zimnej czerwonej kropce zmieszczony jak w oku pożaru.

Noszący broń i dolary, czekają w równym szeregu,
którzy będą handlować wodą i rudą krzemu:
męscy i archaiczni jak gaz ziemny i złoto,
na drobnej czerwonej kropce stłoczeni jak w sercu pożaru.

a Janek Rojewski

Aqueles que irão traficar água e minério de silício,
másculos e arcaicos como gás natural e ouro,
no minúsculo ponto vermelho apinhados como no coração de um incêndio,

apanhados pela lente como por uma sonda e enviados à Terra,
amostras de rocha marciana, esperam alinhados em fileiras.
Aqueles que irão traficar água e minério de silício,

dotados de um crédito obediente e amplo
como asas ou velas, mais fiável, maior do que a Terra,
no pequeno ponto vermelho apinhados como no coração de um incêndio,

remunerados em moeda múltipla como galáxias,
esperam alinhados em fileiras, à escuta do chilrear dos drones,
másculos e arcaicos. Como gás natural e ouro,

já esquecidos na Terra: apelidos como raças de animais
extintos há um século, rostos como os da primeira Conquista,
ajuntados no ponto frio, vermelho, como no olho de um incêndio.

Equipados com armas, dólares, esperam alinhados em fileiras,
aqueles que irão traficar água e minério de silício:
másculos e arcaicos como gás natural e ouro,
no minúsculo ponto vermelho apinhados como no coração de um incêndio.

Os poemas de Jurczak, matemático, programador, filósofo e cientista cognitivo, são extremamente regulares em termos de forma, do número de estrofes, versos, sílabas e rimas – qualidades estas que, infelizmente e necessariamente, se perdem na tradução. Jurczak encara o rigor e a regularidade como um dos terrenos comuns entre a poesia e a ciência, explorando o potencial poético de princípios, fórmulas ou processos próprios da matemática, da informática ou da engenharia. Por exemplo, a vilanela acima apresentada tem uma estrutura modular, ou seja, é constituída por módulos independentes uns dos outros, que podem ser organizados e reorganizados livremente, tanto no conjunto do texto (ao nível das estrofes) como dentro de cada estrofe (ao nível dos versos). Esta modularidade é possível graças à própria natureza formal da vilanela – um dos géneros literários mais rígidos em termos de forma – e, sobretudo, à flexão da língua polaca, que faz com que a posição das unidades sintáticas que a constituem seja relativamente pouco relevante para o sentido de uma frase. Este é apenas um dos numerosos exemplos do uso criativo e transformativo que a literatura faz da tecnologia.

Quais são as implicações de uma construção como esta para a carga ideológica do poema? Sobretudo, ela contrasta fortemente com a narrativa central do capitalismo, ou seja, a do crescimento linear: contínuo e infinito. A forma do poema incita à desconstrução ou à inversão da lógica da conquista de Marte – após a qual, antecipamos, ocorrerão outras conquistas cósmicas –, levando a pensar numa forma de história humana que não se baseie na expansão. A poesia de Jurczak, inspirada na tecnologia, pode assim ser vista como um exercício cognitivo, uma especulação ou uma ferramenta capaz de tirar os leitores do realismo capitalista que predetermina e enquadra a perceção do real por meio da imaginação. Desta forma, ela completa e atualiza as formas de salvação já presentes, ainda que implicitamente, nos poemas de Czechowicz e Miłosz, nomeadamente o cultivo de relações e laços com a terra e o lugar, ou o reconhecimento da precedência do material e biológico sobre o simbólico e o cultural. Entendida dessa maneira, de acordo com os argumentos de Iser referidos acima, a literatura pode contribuir para uma mudança de consciência – um primeiro passo em direção à salvação.

O verbo “salvar”, como mencionado na introdução, implica a existência de um objeto a ser salvo, bem como uma ameaça contra a qual esse objeto deve ser protegido. No entanto, também denota um ato, uma ação, uma atividade, um direcionamento intencional da atenção para alguém ou algo que merece ser salvo. O ato de leitura literária é um exemplo desse tipo de ação e, embora não tenha o poder de salvar por si só, pode, por vezes, desvendar o obscuro, aproximar o inacessível e indicar caminhos onde o desastre parece inevitável. Ou, pelo menos, é nisso que muitos de nós, leitores, investigadores, ou simplesmente seres humanos que vivem neste mundo em chamas, queremos acreditar.

Notas

* Lukasz Kraj formou-se em Estudos Franceses e Portugueses, assim como em Antropologia da Literatura pela Universidade Jaguelónica de Cracóvia, onde atualmente trabalha numa tese de doutoramento sobre o imaginário da Terra na poesia do modernismo europeu. Simultaneamente, é responsável pelo projeto de investigação “Rooted and Uprooted in Polish Poetry of 20th and 21st Centuries: A Project of Phytographic Criticism”, financiado pelo Ministério da Educação e Ciência da Polónia. É autor de uma monografia sobre a figura da *pietà* na literatura e nas artes visuais do século XX. Os seus interesses de investigação abrangem o imaginário vegetal na literatura e na teoria da literatura, as imagens culturais de Gaia e a influência dos processos de modernização nas perceções humanas da Terra.

¹ “The end of the world has already happened [...]. We changed the climate. This is what it looks like after the end of the world.”

² “Because *the world* as such - not just a specific idea of world but *world* in its entirety - has evaporated. Or rather, we are realizing that we never had it in the first place”.

³ Naturalmente, a crença na inevitabilidade da catástrofe estava presente na literatura de toda a Europa e expressava-se, por exemplo, no decadentismo (Čalinescu 1987: 162). Contudo, na Polónia, esta tendência universal foi reforçada por fatores históricos; assim, na literatura polaca, o catastrofismo desempenhou um papel particular.

⁴ As fontes do catastrofismo estão presentes nas obras de Arnold Toynbee, Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler e Ortega y Gasset, assim como em acontecimentos históricos como a Grande Guerra ou a Revolução de Outubro (Hutnikiewicz 1974: 31-32).

⁵ O catastrofismo na Polónia tinha uma natureza bastante “parasitária”, ou seja, associava-se a outras poéticas e correntes, como o expressionismo ou a vanguarda (Wilkoń 2016: 10-11).

⁶ Na ausência de determinantes formais ou de uma poética específica do catastrofismo, torna-se difícil afirmar se esta tendência é um fenómeno literário ou se deve ser inserida num contexto cultural mais amplo (Wyka 1977: 291; Fiut 1998: 109).

⁷ Na literatura polaca, o termo “Segunda Vanguarda” refere-se à totalidade das correntes de vanguarda que surgiram na década de 1930. Os escritores associados a esta corrente cultural foram além do entusiasmo tecnológico, da modernolatria e do otimismo civilizacional dos vanguardistas das décadas de 1920 e 1930 (incluindo os futuristas, os formalistas e a chamada Vanguarda de Cracóvia, de orientação construtivista). Os dois grupos literários mais importantes - a Vanguarda de Lublin e a Vanguarda de Vilnius (a comunidade de “Żagary”) - ofereceram poesia ancorada na localidade, mas impregnada de um sentimento de catástrofe global iminente.

⁸ A tradução do texto que se segue é, evidentemente, bastante literal e, infelizmente, não consegue preservar as qualidades estéticas essenciais do original: a forte musicalidade, a organização rítmica e fónica, que na poesia de Czechowicz desempenham um papel semântico importante, conotando, por exemplo, elementos idílicos (eufonia) ou demoníacos (cacofonia).

⁹ Um exemplo claro dos efeitos prejudiciais da transformação moderna da Terra - pela sua desumanização e integração na rede global de interdependências económicas - pode ser encontrado no romance

La Terre (1887), de Émile Zola. Nesta obra, a figura tradicional da mãe, da amante e da provedora é substituída pela imagem de um dilúvio devastador de cereais baratos importados da América.

¹⁰ Cf. Walsh 2015: 1-20.

¹¹ No meu texto, o elogio do enraizamento e de um contacto primordial com a terra tem um carácter essencialmente descritivo e não postulativo, pois estou consciente de que pode ser interpretado como uma variante do anseio rousseauiano por um vínculo perdido com a natureza, característico da modernidade, e que esta atitude tem sido criticada em várias ocasiões, inclusive a partir da posição de uma ética da alteridade (Levinas 1976: 154-155) ou, mais recentemente, da ecocrítica (Heise 2008: 48).

¹² Um termo até certo ponto apropriado para descrever a poética do poema de Miłosz é aquele utilizado no caso de outro poeta do pós-guerra, Tadeusz Różewicz, nomeadamente, “a poética da garganta apertada”. Różewicz, também testemunha e participante da barbárie do tempo de guerra, busca uma nova forma para a poesia - uma forma extremamente económica em palavras e completamente desprovida de qualquer ornamentação. A mesma tendência surge também com força na prosa daquela época, como por exemplo, em Tadeusz Borowski ou Zofia Nałkowska.

¹³ Neste ponto, Miłosz segue a linha do apocalipse bíblico, no qual a humanidade, incapaz de suportar o horror do fim do mundo, suplica às forças da natureza: “Caí sobre nós e escondi-nos” (Ap 6:16). “Tytuł książki Jurczaka odsyła do zasad logiki i prawdopodobieństwa - wprowadza jako temat książki refleksję nad układem szans w sytuacjach losowych” (Sala 2021) [O título do livro de Jurczak evoca princípios da lógica e da probabilidade, introduzindo, como o tema, uma reflexão sobre configurações de chances em ocorrências aleatórias].

Bibliografia

Apocalypse, in *Bíblia Sagrada*, Cucujães, Editorial Missões: 2069-2096.

Błoński, Jan (2016), *Miłosz jak świat*, Kraków, Znak.

Buell, Lawrence (1996), *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, Massachusetts-London, Harvard University Press.

Čalinescu, Matei (1987), *Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch*. Postmodernism, Durham, Duke University Press.

Chakrabarty, Dipesh (2021), *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago-London, The University of Chicago Press.

Czechowicz, Józef (1997), “modlitwa żałobna”, in *Poezje zebrane*, Toruń, Algo: 237.

Fisher, Mark (2009), *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zero Books.

- Fiut, Aleksander (1998), *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Heidegger, Martin (1975), *Poetry, Language, Thought*, trad. Albert Hofstadter, New York, Harper and Row.
- Heise, Ursula K. (2008), *Sense of Place and Sense of Planet. The environmental imagination of the global*, Oxford, Oxford University Press.
- Hutnikiewicz, Artur (1974), *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa, Wiedza Powszechna.
- Iser, Wolfgang (1989), *Prospecting. From reader response to literary anthropology*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press.
- Jurczak, Radosław & Kujawa, Dawid (2016), “Łatwo nieświadomie odpalić ten cały mechanizm represji”. Z Radosławem Jurczakiem rozmawia Dawid Kujawa, *Inter-*, 1: 60-67.
- Jurczak, Radosław (2021), “Elon Musk odznacza kolonistów”, in *Zakłady Holenderskie*, Stronie Śląskie, Biuro Literackie: 8.
- Kłak, Tadeusz (1973), *Czechowicz - mity i magia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Kryszak, Janusz (1986), *Katastrofizm ocalający. Z problematyki poezji tzw. Drugiej Awangardy*, Bydgoszcz, Pomorze.
- Kwiatkowski, Jerzy (1981), “Miejsce Miłosza w literaturze polskiej”, *Teksty*, 4-5, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk: 5-26.
- Kołodziejczyk, Ewa (2006), *Czechowicz - najwyżej piękno. Światopogląd poetycki wobec modernizmu literackiego*, Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Levinas, Emmanuel (1976), “Le lieu et l’utopie”, in *Difficile liberté. Essais sur le judaïsme*, Paris, Albin Michel : 153-158.
- Marder, Michael (2013), *Plant-Thinking: a Philosophy of Vegetal Life*, New York, Columbia University Press.
- Miklas-Frankowski (2014), “Katastrofizm Czesława Miłosza”, *Studia Gdańskie. Wizje i rzeczywistość*, 11: 61-72.
- Miłosz, Czesław (2018), “Piosenka o końcu świata”, in *Wiersze wszystkie*, Kraków, Znak: 218.
- Morton, Timothy (2010), *The Ecological Thought*, Cambridge, Massachusetts-London, Harvard University Press.
- (2013), *Hyperobjects. Philosophy and ecology after the end of the world*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Okopień-Sławińska, Aleksandra (1987), “Przedmieście jako inna Piosenka o końcu świata: przyczynek do opisu sztuki poetyckiej Czesława Miłosza”, *Pamiętnik Literacki*, 78: 217-231.
- Sala, Zuzanna (2021), “Jeśli przyszłość jest konieczna, to przyszłość jest możliwa”, 8. Arkusz “Odry”, 3, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, <http://8arkusz.pl/index>.

- php/2021/04/27/zuzanna-sala-jesli-przyszlosc-jest-konieczna-to-przyszlosc-jest-mozliwa-rec-r-jurczak-zaklady-holenderskie-03-2021/.
- Trzeciak, Katarzyna (2021), "Odkręcić tryb postępu", KONTENT, 16, Fundacja KONTENT, http://kontent.net.pl/czytaj/16#Odkrci_tryb_postpu_Transhumanistyczna_instrukcja_obsugi_rec_R_Jurczak_Zakady_holenderskie.
- Walsh, Rebecca (2015), *The Geopoetics of Modernism*, Gainesville, University Press of Florida.
- Wilkoń, Teresa (2016), *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930-1930. Szkice literackie*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wyka, Kazimierz (1977), *Rzecz wyobraźni*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.