

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Igôr Werneck Arantes

A palavra e o nada: silêncio, cidade e memória na poesia de Marina Tsvetáeva

Juiz de Fora

2019

Igôr Werneck Arantes

A palavra e o nada: silêncio, cidade e memória na poesia de Marina Tsvetáeva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira.

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Werneck Arantes, Igôr.

A palavra e o nada : silêncio, cidade e memória na poesia de Marina Tsvetáeva / Igôr Werneck Arantes. -- 2019.
139 f.

Orientadora: Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

1. Marina Tsvetáeva. 2. Silêncio. 3. Memória. 4. Cidade. 5. Poesia Russa. I. Rita Agustoni de Almeida Pereira, Prisca, orient. II. Título.

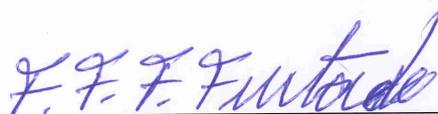
Igôr Werneck Arantes

A palavra e o nada: silêncio, cidade e memória na poesia de Marina Tsvetáeva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Letras.

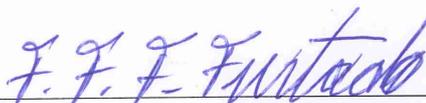
Aprovada em 17 de junho de 2019

BANCA EXAMINADORA



P/ Dra. Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora



Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado

Universidade Federal de Juiz de Fora



Dra. Ekaterina Volkova Américo

Universidade Federal Fluminense

Dedico este trabalho ao homem mais sábio do mundo: meu pai, meu eterno e grande campeão.

AGRADECIMENTOS

Na literatura, como na vida, é quase impossível construir alguma coisa do zero. Portanto, se forcarmos o limite, os agradecimentos seriam inúmeros. Desse modo, dos alicerces que nos sustentam, sou grato pelo meu relacionamento com a fé e com o sagrado, de maneira que sem isso eu, talvez, já fosse outro completamente diferente.

Agradeço, sem dúvidas, ao meu pai José Salim Arantes, pelos ombros macios, fortes e sempre dispostos a carregar o mundo. Foi graças a sua sabedoria distinta e ao seu esforço, pai, que aprendi o sabor de aprender.

Agradeço a minha querida mãe, pelo zelo inquebrantável, mesmo nas horas mais escuras da noite ou do dia.

Em especial, também agradeço a minha irmã. O início do universo, o ponto zero da jornada. Agradeço pelo gosto, pelo afeto e por sempre me encher de livros.

Agradeço, com brilho nos olhos, a minha esposa Sasha, pelo açúcar, pelo nosso doce lar, pela nossa família dos porquinhos e pelo homem mais feliz do mundo que ela me faz ser, dia após dia. Agradeço à família da minha esposa, em especial à figura de sua mãe, Nádia Mialo, pela presença afetiva, pelo carinho e pela aceitação durante todo esse tempo.

Agradeço a minha orientadora, Prisca Agustoni, pela sinceridade, pelo profissionalismo e pelo zelo inabalável. Obrigado, mais uma vez, por ter aceitado a empreitada.

Agradeço aos queridos (e já saudosos) professores da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Vocês foram tantos, tão gentis, tão amáveis, que me fazem levar adiante o bom combate e a boa comunhão com a vida e com a profissão. Em especial, agradeço aos professores Júlio César, Gilvan Procópio, André Monteiro, Edimilson, Fernando Fiorese e muitos tantos outros, queridos e grandes.

Aos amigos que atuaram como corações dispostos e ouvidos atentos antes, durante e depois dessa caminhada: João Lucas, Leon, Pedro Victor, Luís Everaldo, Renan, Rafael, Thomas, Raquel, Luana, João Victor, Fabrício, João Felipe, Wagner e outros queridos e amados que, de todas as maneiras, não cabem em uma única folha de agradecimentos.

Agradeço, em especial, a minha madrastra Rosângela e ao meu afilhado Miguel. Essa vitória também é de vocês. Obrigado por existirem na minha vida.

Importante lembrar, também, das generosas contribuições da banca para o refinamento a maturidade desse trabalho de pesquisa. Obrigado aos professores Ekaterina Volkova

Américo e Fernando Fábio Fiorese Furtado pelo brinde ao futuro, à amizade e ao que existe de mais agradável no conhecimento.

Agradeço à CAPES e à Universidade Federal de Juiz de Fora pela concessão da bolsa de Mestrado e pelo apoio financeiro para realização desta pesquisa.

Aos não mencionados, porém não esquecidos, um perdão de antemão. Vocês todos estão na carne, no sangue e na memória.

Murlyga! Perdoe-me, mas continuar seria pior. Eu estou gravemente doente, essa não sou eu. Amo você loucamente. Entenda que eu não poderia mais viver. Diga ao papai e à Alya, se os vir, que os amei até o último momento e explique a eles que estou num beco sem saída (TSVETÁEVA, 1995, p. 709, tradução nossa).

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma investigação acerca do silêncio em alguns poemas de Marina Tsvetáeva. A partir de um olhar estrutural e social, o estudo busca, mais especificamente, pensar de que maneira o silenciamento poético se manifesta nos poemas, além de verificar se há alguma ressonância entre o prisma histórico dos períodos de exceção e a prática literária de Marina Tsvetáeva, considerando alguns fatores-chave como o poder de concisão da língua russa e a flexão de outros elementos formais e sociais no texto poético. Do ponto de vista teórico, a pesquisa conta com dois caminhos críticos (ou capítulos) que muito se acentuam na obra da poeta: a cidade e a memória. O primeiro, pensando na produtiva relação de interface entre a Moscou da infância e a capital pré-revolucionária da segunda década do século XX, tendo como base o suporte de Hamburger (2007), Agamben (2004), Ehrenburg (1964) e Gomes (2008). O segundo viés teórico lança mão da memória, dessa vez não apenas da cidade, mas oriunda de outros fractais, pensada nas múltiplas relações mnemônicas que os poemas coligidos exploram através de seus gatilhos e vestígios diversos, resgatando temas como nascimento, predestinação, infância e relacionamento familiar, caros à Tsvetáeva como um todo. Nesse segundo momento, contribuíram os autores Halbwachs (1968), Lopes (2012), Seligmann-Silva (1999) e Nora (1993). Por fim, a pesquisa se encerra com um terceiro e último capítulo que analisa, de maneira geral, a recepção da literatura russa no Ocidente (mais especificamente, na França) e discute como Marina Tsvetáeva foi e continua sendo bastante lida através da chancela de sua trágica biografia. O capítulo relativiza, baseando-se nas obras de Gomide (2004), Feiler (1994) e Butler (2016), o poder do mercado na recepção das obras literárias, o papel central do gênero e o efeito da tragédia na biografia das escritoras suicidas.

Palavras-chave: Marina Tsvetáeva. Silêncio. Memória. Poesia Russa. Literatura Russa.

ABSTRACT

This study proposes a research on the silence in some poems by Marina Tsvetaeva. From the structural and social perspective, the study seeks, more specifically, to discuss how poetic silencing is manifested in the poems, as well as to verify if there is any resonance between the historical prism of the States of Exception and Marina Tsvetaeva's literary practice, considering some key factors such as the conciseness of the Russian language and the presence of other formal and social elements in the poetic text. From the theoretical point of view, the dissertation consists of two critical paths (or chapters) that are greatly accentuated in the work of the poet: the city and the memory. The first one takes into account the relationship between Marina Tsvetaeva's childhood Moscow and the pre-revolutionary city of the second decade of the twentieth century. The first section has as references the works of Hamburger (2007), Agamben (2004), Ehrenburg (1964) and Gomes (2008). The second theoretical direction makes use of memory, this time not only of the city of Moscow, but also of other multiple mnemonic relationships that the collected poems explore through their triggers and vestiges, highlighting themes such as birth, predestination, childhood and family relationship, dear to Tsvetaeva as a whole. In the second chapter, the studies of Halbwachs (1968), Lopes (2012), Seligmann-Silva (1999) and Nora (1993) have been used as a theoretical basis. Finally, the dissertation presents the third and final chapter that argues the response to Russian literature in the West (more specifically in France) and analyzes how Marina Tsvetaeva was and continues to be widely read through the seal of her tragic biography. This final chapter discusses, based on the works of Gomide (2004), Feiler (1994) and Butler (2016), the influence of literary marketing in the response to literary works, the central role of gender, and the effect of tragedy on the biography of suicidal writers.

Keywords: Marina Tsvetaeva. Silence. Memory. Russian Poetry. Russian Literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
1.1	LITERATURA E TRADUÇÃO: BREVE NOTA METODOLÓGICA.....	10
1.2	APRESENTAÇÃO.....	12
1.3	SILÊNCIO, CIDADE E MEMÓRIA EM MARINA TSVETÁEVA	15
2	O SILÊNCIO AO REDOR: A RÚSSIA DE MARINA TSVETÁEVA.....	23
2.1	TERRA DEVASTADA – POESIA E BARBÁRIE NO SÉCULO XX	23
2.2	A CIDADE E O SONO	29
3	O SILÊNCIO INTERNO: MEMÓRIA E LINGUAGEM	63
4	UM BREVE OLHAR NA RECEPÇÃO DE MARINA TSVETÁEVA NO OCIDENTE ATUAL	88
4.1	O QUE HÁ DE TÃO RUSSO NA NOSSA RECEPÇÃO DOS RUSSOS?	88
4.2	RECEPÇÃO E PALAVRA POÉTICA: SINTAGMAS NÃO TÃO DISSONANTES	95
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS.....	115
	APÊNDICE A - Originais de Marina Tsvetáeva acompanhados das traduções propostas pelo autor, em ordem de datação cronológica	121
	ANEXO A - Quadro de Transliteração Fonética.....	139

1 INTRODUÇÃO

1.1 Literatura e tradução: breve nota metodológica

O ofício da tradução, em toda medida, é inerente ao trabalho do pesquisador da área de literatura. Portanto, é necessário conviver com a realidade do trabalho interlinguístico na medida em que nossos leitores não são e não deveriam ser tomados da tarefa hercúlea de aprender todas as possíveis línguas do globo. Dessa forma, não advogaremos, nesse estudo, uma proposta que visa privilegiar o bilinguismo (embora acreditemos na potencialidade do texto original), mas esperamos leitores afeitos ao prazer da visitação e da leitura atenta. Além disso, traduzir é também uma maneira de tocar e experimentar o fazer literário do texto e, portanto, consideramos de grande importância tal gesto na proposição do nosso estudo. Os poemas, trechos e notas de Marina Tsvetáeva¹ selecionados para a confecção desse trabalho científico foram traduzidos diretamente do russo na melhor maneira em que se encontravam. Quando possível, procurou-se traduzir diretamente dos manuscritos², a fim de conservar realidades do campo gráfico que, por vezes não raras, edições comerciais pouco se preocupam em manter. A maioria dos textos literários que serviram de base para a tradução encontra-se em *Obras completas em 7 volumes (Собрание сочинений в 7-ми томах)*, editadas por Anna Saakiantz e Liv Mnukhin, publicada pela editora Ellis Lak em 1994.

Marina Tsvetáeva se apresenta a uma parcela razoável dos leitores como um campo repleto de armadilhas. É consenso no coração da Eslavística de que Tsvetáeva é tão perigosa quanto tenra, na medida em que sua poesia se configura como fortemente atravessada por funções formais e culturais pouco acessíveis ao leitor não especialista. Assim sendo, em nosso

¹ Muito se discute a respeito da transliteração dos nomes russos para o alfabeto latino e diversas formas podem ser encontradas na vasta fortuna crítica atual. Em nosso trabalho, optamos por utilizar a grafia do nome Марина Ивановна Цветаева como *Marina Ivánovna Tsvetáeva*. Sabemos que essa não é a forma canônica empregada pela maioria da crítica, porquanto normalmente se utilizam ditongos para melhor emulação da prosódia russa no que concerne a vogal “e” (assumindo, assim, o ditongo “ie”). Porém, acreditamos que o uso dos ditongos pode confundir os falantes de língua portuguesa na medida em que pode existir uma tendência à criação de hiatos, resultando na pronúncia do nome como Tsvetaiéva ou Tsvetaíeva. Por essa razão, optamos por escrever tal ocorrência sem a ajuda desses elementos, embora estejamos cientes das características fonéticas que compõem as vogais russas. Manteremos, contudo, tais formas canônicas na medida em que se apresentem como citação crítica proveniente de outrem, a fim de que as referências do presente trabalho se mantenham sólidas mediante o material consultado.

² Os diferentes manuscritos, bem como outras referências relevantes, podem ser encontrados no sítio virtual do *Russian State Archive of Literature and Art* (Arquivo de Literatura e Arte do Estado Russo, tradução nossa): <http://www.rgali.ru/>.

estudo, buscamos recuperar quando possível os jogos de palavras, o ritmo caótico, as rimas internas e a *máxima concisão* do texto russo.

Há, na língua da poeta, uma série de determinantes que provocam um forte efeito de condensação, mas o uso do *tiré* (тире) figura como um dos mais característicos, principalmente no ofício poético de Marina Tsvetáeva. Seu lugar como elemento de significação é tão forte que entre pesquisadores e tradutores se discutem maneiras efetivas de domesticação, a fim de torná-lo chave de leitura e parte do vernáculo, ao mesmo tempo. No russo³, o *tiré* é usado como sinal gráfico de pontuação, semelhante ao nosso *travessão*, e é empregado para marcar diversas recorrências linguísticas, como: elipse do verbo ser/estar quando no presente do indicativo; substituto do verbo de ligação; no lugar de vírgulas, aspas e outras ferramentas para intercalar expressões; entre dois predicados ou períodos independentes para expressar oposição ou concordância; anteposto a um aposto situado no final da oração e em muitos outros casos mapeados pela gramática da língua russa. Porém, Tsvetáeva não apenas possuía um grande conhecimento do idioma materno como também revolucionou o uso do *tiré* como elemento de destaque a palavras e frases, bem como ferramenta de aceleração ou retardo do ritmo. Em sua poesia, tal sinal gráfico é marca fundamental da intercalação entre pensamento e linguagem, entre o dentro e o fora. Por vezes, seu uso funda dois planos cinematográficos no corpo poético que não raramente funcionam em completa independência, muito embora o ritmo e a marcação dos estratos mais formais nos digam que os planos fazem parte do mesmo texto.

Na tradução para o português brasileiro buscou-se recuperar e, de alguma forma, reproduzir os efeitos criados não apenas no campo sintático, como também em vários outros estratos do elemento poético. Nossa proposta foi a de emular o mais fielmente possível a harmonia entre os estratos que mais fazem questão no texto, mesmo que para isso seja necessário empregar processos de estrangeirização. Quando julgarmos necessário, as traduções irão acompanhadas de notas críticas e explicativas, com o objetivo de não apenas apontar e esclarecer processos próprios da língua russa e do *modus-operandi* da tradução (para melhor compreensão de nosso leitor), como também para melhor contextualizar elementos culturais e de organização internos às obras, mesmo que essa coerência *temporal* não seja nosso objetivo com o recorte dos poemas no trabalho.

³ Cf. LOPATIN, Vladímir V. *Pravila russkoi orfografii i punktuatsii. Polnyi akademicheskii spravotchnik* (Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник). Moscou: Ast-press kniga, 2009.

No que diz respeito às obras críticas em russo, seus títulos serão traduzidos para o português no corpo do texto e a denominação original será apresentada em parêntesis apenas na primeira vez em que aparecerem no trabalho. Em relação às citações, iremos disponibilizar as mais relevantes em nota de rodapé no formato do texto original sempre que realizarmos traduções, uma vez que tal processo pode auxiliar o leitor conhecedor de outras línguas a penetrar no estudo conosco. Os mesmos processos serão aplicados quanto a trabalhos em línguas outras (espanhol, inglês, francês etc), respeitando nossa premissa exposta no início dessa descrição metodológica.

A transliteração do alfabeto cirílico para o português brasileiro segue o mesmo padrão proposto por Aurora Fornoni Bernardini⁴, uma vez que a formulação utilizada pela autora nos parece melhor adaptar as questões fonéticas tanto da língua de chegada quanto da língua de partida. O quadro completo com as equivalências a serem utilizadas nesse trabalho se encontra anexado no final do texto.

1.2 Apresentação

O alegre encontro com Marina Ivánovna Tsvetáeva se deu ainda nos longos e atarefados anos da graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Na época, às voltas com o *Breve manual da língua russa*, elementar introdução escrita por Nina Potapova, o estudo da língua russa tomava proporções cada vez maiores em nossa rotina diária. Timidamente, seguíamos abrindo caminhos pela “selva gramatical” de uma língua tão diferente e ao mesmo tempo tão cativante. A língua russa, não apenas concebida como globalmente e economicamente importante, figura como um precioso relicário cultural caro aos movimentos artísticos do Ocidente, tendo produzido uma potente tradição literária de cunho social e humano. Dessa forma, o aprendizado desse novo código proporcionaria o livre acesso aos bens do grande capital cultural não somente oriundo da moderna Rússia, como também da antiga União Soviética.

Nossos estudos solitários, frente a frente com inúmeras gramáticas e manuais, logo deram lugar à seriedade e religiosidade das aulas presenciais, quase sempre aliadas a tentativas frustradas, porém perseverantes, de tradução e leitura de textos literários. Fundávamos ali, no coração da solidão proveniente dos primeiros passos do aprendizado de

⁴ Cf. disponível em TSVETÁIEVA, Marina. *Indícios flutuantes: poemas*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2006.

qualquer língua estrangeira, um desafio que se estenderia como carreira e perseguição intelectual, sem nem nos darmos conta da grandeza e da assertividade do momento no qual, pela primeira vez, pronunciamos a primeira palavra na ainda ilegível grafia russa.

Tsvetáeva e o poder de seu universo poético chegaram até nós graças à edição organizada pela professora Aurora Fornoni Bernardini, pesquisadora e docente da Universidade de São Paulo (USP). Os então *Indícios flutuantes* formavam, no momento, o que havia de mais completo e ousado a respeito de Marina Tsvetáeva no campo acadêmico e editorial brasileiro. De imediato fomos atingidos pelo compasso curto, afetuoso e abarrotado de energia dos versos, ainda que, de início, contássemos mais com o fato do volume ser bilíngue.

Entre uma alvorada e outra, nossa caminhada pela cultura russa atravessou um ano inteiro em processo de intercâmbio acadêmico na siberiana cidade de Tomsk. Graças ao apoio da Universidade Federal de Juiz de Fora e de uma política de ensino pública e qualitativa, tivemos a chance de estudar na Rússia e aprimorar inquietações que contribuíram para a formulação do presente trabalho. Na ocasião, a experiência do *fora* e o campo de interface entre culturas abateram-se sobre o corpo repleto de êxtase e afeto, produzindo subjetividade ao menor toque, criando frestas que nos possibilitaram experimentar o espírito russo na explosão de sua realidade mais interior. A Sibéria, com uma espécie de riqueza quântica, lança sobre os olhos a quietude e a beleza localizadas na menor das ranhuras, na flor que nasce no meio da rua e no ar típico das tradições ainda mantidas sob o solo antigo de uma Rússia que não se perdeu. Não foram raras as vezes em que ouvimos: “se há algo de essencialmente russo na Rússia, esse algo com certeza está enterrado em algum lugar próximo ao coração da Sibéria”.

Dos passantes encobertos nos coloridos *platoks*⁵, cujas formas dividem o vermelho e o negro dos contornos folclóricos, à expressão quase austera do tempo nos últimos trinta anos ainda fixada nas paredes e nas (muitas) representações do passado soviético: tudo ressoa. Nosso trabalho se escreve com as mesmas mãos que aprenderam o valor do plantio frente à escassez da alvura, a importância alimentar da *kartochka*⁶, a sacralidade do *khleb*⁷ e todos os

⁵ Lenços coloridos, geralmente com cores vibrantes ou tons típicos, cortados em formato triangular ou quadrado, usado como peça de vestuário bastante comum na Rússia e no Leste Europeu. Seu uso nos remete aos contos folclóricos tradicionais ou ao vestuário típico de algumas danças e festejos.

⁶ Palavra russa para *batata*, uma das bases alimentares do cardápio russo, presente em diversos pratos e símbolo da culinária cultural.

⁷ Palavra russa para *pão*, também um importante item alimentar, típico de muitas mesas e usado como complemento alimentar mesmo em pratos sofisticados.

múltiplos elementos da cultura que formam esse grande jardim dos caminhos que se bifurcam chamado Rússia.

Muito disso se capta no ar, no coração mesmo das palavras pertencentes ao russo, em suas formas, sua grafia, seus pertences. Entidade alada, a palavra é sempre esse resquício povoador dos espaços entre o momento e a memória. Como uma janela aberta, os textos de Marina Tsvetáeva recuperam muito da corrente de ar que soprava pela Moscou do início do século XX. Do costumeiro badalar nos campanários das igrejas pré-revolucionárias ao balbuciar das falas no *rynok*⁸ mais próximo, tudo misturado à profusão de aromas dos diversos produtos ali vendidos, juntamente com o cheiro da madeira castigada pela neve oleosa dia após dia nos invernos aliviados à chama. O *espaço poético* das tradições russas e a cidade de Moscou, como veremos no primeiro capítulo desse estudo, são motivos essenciais na poesia de Marina Tsvetáeva; além desses elementos de retorno, o papel facilitador que a memória ocupa no transporte e na transformação desse vendaval de símbolos é fundamental.

Seguimos, portanto, alinhados com aquilo que encontramos no solo siberiano. Ainda cobertos do irresistível frenesi que acompanha o deslocamento e a mudança, nos encontramos do lado de cá, já diante da colossal tarefa de transformar um pouco das “Rússias” de Tsvetáeva em linguagem que possibilite aos leitores brasileiros compreender do que falamos. Essas mesmas “Rússias” que formaram o nosso duplo lar-moradia, ao nos receber tão bem enquanto lá moramos, e nas quais deixamos marcas difusas no gelado solado das cidades. A dívida é imensa e as tardes de chá com Marina Tsvetáeva ainda despertam o tilintar dos poucos pássaros que se arriscavam a tentar a sorte no inverno russo, ou ainda o movimento das casas de madeira reagindo à descida brusca da temperatura pelo tutano seco dos ossos da terra.

É significativamente cruel a tarefa de aprisionar Marina Tsvetáeva em algum modelo teórico; ela, que escolheu amar o amor: “como amo loucamente! Eu mesma amar!”⁹ (TSVETÁEVA, 1994a, p. 321), se agita como pássaro engaiolado diante da mera possibilidade do aparato crítico. Para quem “escrever é entrar sem bater” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 112), o esteticismo é um dano, sendo “o esteta um hedonista cerebral” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 288).

⁸ Similar ao mercado, ou feira; Local onde se pode comprar e consumir diversos produtos, a maioria deles em estado fresco e de origem orgânica, diretamente dos produtores.

⁹ “- *Ах, Марина! Как я люблю – любить! Как я безумно люблю – сама любить*” Trecho retirado do texto em prosa *Conto sobre Sonya* (tradução nossa). Talvez esse o texto que mais relate com precisão o período “romântico” da juventude de Tsvetáeva, de sua vida na cidade de Moscou em 1919-1920, dos amores e da chama viva que foi sua poesia nos anos iniciais.

Da nossa parte, acreditamos, por formação, na poesia enquanto atividade lúcida, fruto de doses controladas de *disciplina*. Isso, digamos, é uma predileção, e não um dogma. Embora não possua relação direta com nosso estudo, nos serve de mote a sempre pertinente reflexão de João Cabral de Melo em relação às poéticas da “inspiração” e da “composição”. Cabral percebia a poética como um constante binômio entre um ou outro extremo, dado que “o ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas” (NETO, 2003, p. 723). Tsvetáeva, artífice da letra, não nos deixa escolhas. Tomamos, portanto, o risco ao nos permitir fundir as duas posições cabralinas em nosso trabalho. A leitura de Marina Tsvetáeva será feita com a experiência *do local* e a afetividade *da cultura*, e com isso não procuraremos os poemas que “são de iniciativa da poesia” (NETO, 2003, p. 723) somente, ou apenas aqueles que praticam “o ato de aprisionar a poesia no poema [...] ou de elaborar a poesia em poema” (NETO, 2003, p. 723), mas procuraremos ler com, por e como Marina Tsvetáeva, na grandeza de sua pátria e na beleza de suas letras. Esse passo é importante, na medida em que tentaremos, até o último instante, preservar (dentro da nossa humilde compreensão da língua russa) as particularidades estéticas do texto tsvetaviano, sem nos esquecermos de que a poeta por esse mundo passou e levou dele memória, pessoas, objetos e, também, dor. Tsvetáeva, que gostava de endereçar seus poemas aos mais seletos membros de seu grande círculo de conhecidos e amigos, produziu um extenso volume de cartas, diários e textos criativos que, de certa forma, poderiam proporcionar um *diálogo*, uma tentativa mesma de *comunicação*. Assim, nosso estudo procura ser, também, um pouco uma *carta ao leitor* – na melhor das acepções – rigorosa e sincera, composta do que há entre o corpo brasileiro ou russo, ou o que há entre dois extremos que a palavra sonora não alcança – talvez, quem sabe, o silêncio.

1.3 Silêncio, cidade e memória em Marina Tsvetáeva

Nascemos da trágica experiência de gritar. Há, nos limites das maternidades e dos nascimentos, um efeito sinfônico melancólico pela entrada do nascituro na História. É, pois, desse aguardado momento que muitos princípios étnicos norteadores se fundam ou se colocam em prática, promovendo a geografia das tradições e guardando seus resquícios no mapa contínuo da cultura e das gerações. Porém, o “primeiro grito” anuncia ao paradigma civilizatório a chegada de um novo ponto contínuo, de um novo corpo frágil na configuração estranha do lado de fora.

Do ponto de vista da fisiologia, o nascimento, ou “exatamente a transição da vida fetal para a vida extrauterina” (CHAVES, 2014, p. 14) provoca esse efeito de quebrantamento

entre o silencioso meio aquoso e a selvageria do universo tangível. Nesse momento, há a independência motora e o “bebê, valendo-se da respiração, passa a viver biologicamente independente” (CHAVES, 2014, p. 14). A tarefa, em todas as suas etapas, não é das mais simples, mas, para nós, é bastante curioso o obrigatório ingresso que todo recém-nascido ocupa na cadeia de relações sociais promulgada através da geração de sons. Ora, o homem, ainda que nos primórdios ancestrais da espécie, é responsabilizado, desde muito cedo, pelo flagelo de um inexorável grau de *sociabilidade* e incorpora um *códex* de normas e valores significativos no seu campo da cultura. Vale lembrar que boa parte dessa aquisição vem acompanhada de momentos de produção de som, fala ou sentido sonoro. A linguagem é esse aparato diferencial no limite límbico entre a humanidade e a animalidade bárbara. Assim, o papel do eco, a descoberta da fala, das pausas rítmicas, dos estalos no crepitar do fogo durante as “contações” de histórias e dos muitos episódios que constroem o fator social do sujeito são, em suma, produtos de fricção entre sociedade e natureza, fricção essa que pode vir a produzir significação audível.

Desde muito cedo, portanto, a natureza se dualiza entre momentos de silêncio e de produção sonora. A própria noção de silenciamento parte de uma marcação negativa de som, afinal, o silêncio é a palavra mesma retirada do corpo sonoro, sem acústica, mas cuja rede de significados permanece, mesmo que para prenunciar a chegada de uma nova produção audível. Conforme Susan Sontag:

“o ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’ ou ‘esquerda’ sem ‘direita’, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio” (SONTAG, 1987, p. 18).

Para nós, essa reflexão é um grande marco zero. De maneira geral, discutiremos nesse estudo as diferentes figurações do silêncio em alguns poemas de Marina Tsvetáeva, coligidos em função de seus ciclos e dos períodos históricos atrelados a contextos de exceção. Porém, não esperamos encontrar o silêncio como que *personificado* ou materialmente atribuído, tal como um invólucro da obra com características propriamente visíveis, mas sim, partiremos do princípio que

O silêncio não existe, porém, num sentido literal, como a *experiência* de um público. Isso significaria que o espectador não tinha ciência de nenhum estímulo ou que era incapaz de elaborar uma resposta. Mas tal não pode acontecer; tampouco pode ser induzido programaticamente. A não-ciência de nenhum estímulo e a incapacidade para elaborar uma resposta somente podem resultar de uma presença deficiente da parte do espectador, ou de

uma má compreensão de suas próprias reações (induzidas em erro por ideias restritivas sobre qual deveria ser uma resposta ‘relevante’). Sendo o público, por definição, constituído por seres sensíveis em uma dada ‘situação’, é-lhe impossível não ter resposta alguma (SONTAG, 1987, p. 17).

Logo, nosso olhar se baseia na hipótese de que os elementos estéticos encontrados na obra de arte existem em relação e em rotação uns com os outros, portanto só é possível a constatação do silêncio na medida em que se constata seus opostos ou dispostos. Afinal, “enquanto propriedade de uma obra de arte em si, o silêncio pode existir apenas num sentido arquitetado ou não literal” (SONTAG, 1987, p. 17). Neste trabalho nos interessa pensar e discutir com nosso leitor essas questões enquanto manifestações culturais típicas de um *corpus* escrito. Privilegiaremos a *poesia* de Marina Tsvetáeva, sem necessariamente dependermos estritamente de um recorte temporal ou histórico específico para centralizarmos nosso olhar. Não obstante, pretendemos ir mais fundo ao deliberarmos sobre mecanismos caros às discussões da grande crítica, mas que também muito nos seduzem. Seria o silêncio um elemento inerente apenas à poesia de Marina Tsvetáeva? Há alguma relação entre os chamados “Estados de Exceção” e uma poesia mais particularmente silenciosa? Na maioria das vezes, lançaremos mão de material literário produzido em contextos de exceção, mas, como dito acima, tais vicissitudes temporais não serão exclusivas e, portanto, nosso trabalho poderá também adotar poemas produzidos em outros teatros de evento. As questões perpassadas são múltiplas e nosso estudo não se valerá de todas as possíveis respostas. Mas as dúvidas *gritam*.

O estudo elementar da poesia, em geral, é acompanhado de um componente *quase* sempre emocional, envolto numa tradição remota de associarmos o *savoir-faire* poético com estados inspirados e metafísicos do poeta¹⁰. Não obstante, a poesia ocupa uma posição acadêmica bastante tímida em relação à prosa, no que diz respeito, principalmente, aos estudos de seus elementos constituintes. Boa parte dos alunos de Letras das universidades brasileiras, de uma maneira bastante aguda, pouco toma ciência ou se utiliza dos principais operadores disponíveis para a leitura do texto poético, muito por conta de um já instaurado

¹⁰ Apesar do afirmado, é importante mencionar que o formalismo russo e a poesia do século XX, tanto na crítica quanto na reflexão dos próprios poetas, trabalharam fortemente contra essa visão neorromântica. A poesia oriunda do Renascimento também não se comporta como tal, bem como a própria filosofia do segundo pós-guerra, que opta por uma proposta alinhada com uma visão da poesia-reflexão. Os exemplos são inúmeros. Acreditamos, na realidade, que a modalidade pedagógica do que vem a ser poesia, incorporada por uma parcela dos alunos de letras, pouco acompanha o aparato teórico formal ou os principais operadores textuais de leitura, conforme apontamos a seguir com o texto de Clarice Cortez e Milton Rodrigues (2005).

culto à complexidade do poema como produto hermético final de mãos mágicas e, portanto, impossível de se alcançar.

Assim sendo, a poesia – então tomada como codinome de um pretenso “sentimento” – escapa da realidade física e laborativa, tornando-se um estado *metafísico* de quem escreve, cuja mensagem, então, não encontraria conectivos com o concreto. O problema não se encerra com esse tipo de abordagem, pois não consideramos o poema como isento de uma proposta transcendental. Há, sim, elementos voláteis que desprendem a palavra poética de sua representação cifrada e característica, mas o dispensável é que se permaneça numa análise puramente temática, observando os níveis mais superficiais do sema, sem que se procure mergulhar nas etapas interiores da geratriz do poético. Logo, conforme escrevem Clarice Cortez e Milton Rodrigues, em *Operadores de leitura da poesia* (2005), é óbvio que “não se trata, pois, de negar à poesia sua força representativa, mas de destacar, pelos recursos que normalmente aciona, suas proposições suplementares” (p. 57). O contato com a poesia, portanto, necessitaria de certo “adestramento do olhar” para as estruturas mínimas constituintes da matéria poética, tal como um cientista ao observar a rede cristalina de um material polimérico. O poema funciona, pois, como um quarto com muitas portas e janelas, nas quais é possível penetrar de diversas maneiras, “onde pulsam cada fonema, cada palavra, cada frase” (CORTEZ & RODRIGUES, 2005, p. 58).

É bela a definição de Octávio Paz, em *O arco e a lira* (2012), ao referir-se ao efeito sintagmático único que a linguagem poética possui. Exposto ao contínuo da criação, o verbo da poesia não se agarra ao sentido da maneira que a palavra cotidiana, mas modifica as relações de parentesco entre as lógicas de percepção, subvertendo as noções de paráfrase. O poeta diz e “o sentido do poema é o poema em si” (PAZ, 2012, p. 116). Com as imagens, por sua vez, nada disso é possível. Em poesia, contudo, há apenas uma única forma de dizer:

Não é o mesmo dizer “de nua que está brilha a estrela” que “a estrela brilha porque está nua”. O sentido se degradou na segunda versão: de afirmação se transformou em rasteira explicação. A corrente poética sofreu uma queda de tensão. A imagem faz as palavras perderem a sua mobilidade e intercambialidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. [...] a linguagem, tocada pela poesia, de repente deixa de ser linguagem. Ou seja: conjunto de signos móveis e significantes. O poema transcende a linguagem. [...] Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa (PAZ, 2012, p. 116-117).

Portanto, sem que a proposta soe como dogma, acreditamos que a leitura de poesia pela crítica deveria ser sinônimo de investigação dos estratos do poema, os quais são conhecidos por muitos nomes: *semântico*, *sonoro*, *lexical*, *sintático* e o *gráfico* (ou visual) etc.

Essa é, contudo, uma diretriz metodológica do nosso estudo e, de forma alguma, deve ser tomada como verdade por todo e qualquer crítico. Dito isso, nossa inquietação reside em como a categoria “silêncio” participa e “contamina” tais estratos de trabalho. Mais definitivamente, como, em língua russa, se dão os principais recursos linguísticos que poderiam gerar esse efeito no trabalho poético? Como esse artifício pode ser compreendido dentro da poesia russa, em especial, na poesia de Marina Tsvetáeva? Por fim, como traduzi-los para o contexto do Português Brasileiro de modo a, na medida do complexo jogo tradutório, manter tais ocorrências?

Ao ancorarmos no oceano de Marina Tsvetáeva, precisamos checar nossos instrumentos de navegação com muita calma e perspicácia. Nesse corpo de ondas e pedras farpadas, estamos diante de uma figura fundamental nos estudos da Poesia Russa. Hóspede de uma época hostil, a poeta se insere na virada turbulenta do século XIX para o século XX, tempo de *instantam*, revisões e rápidas transformações sociais e industriais em todo o mundo. Suas obras ocupam lugar em meio a uma geração de talentosos poetas que se destacaram pelo compromisso com uma nova proposta estética nas letras russas. Tsvetáeva, diante de pouco mais de meio século de vida, nunca deixou de escrever. E, na tênue relação entre escrita e vida, fundou um estilo pessoal de suave delicadeza e afinada musicalidade, mas também conhecido pela concisão e pelo poder de reduzir o mais irreduzível verso através de recursos formais.

Diante desse quadro, nossa pesquisa busca pensar, como dito, o silêncio como um dos principais elementos ativos na poética de Marina Tsvetáeva, procurando indícios que nos permitam ler tal recorrência como uma tensão não somente própria da poesia, mas também observando as particularidades que se acentuam no texto tsvetaviano, provenientes da relação entre forma, conteúdo e contexto social.

Interessa-nos, mais especificamente, pensar como esse efeito é atingido, de que maneira é potencializado e se, em alguma instância, se relaciona com o momento social experimentado em períodos de exceção vivenciados pela autora, considerando alguns fatores-chave como o poder de concisão da língua russa e a reflexão disso no trabalho formal da poeta, afinal “o silêncio é com frequência empregado como um procedimento mágico ou mimético nas relações sociais repressivas” (SONTAG, 1987, p. 26). Trabalharemos, no viés teórico, com dois caminhos críticos que muito se acentuam na obra de Marina Tsvetáeva: a cidade e a memória. O primeiro, pensando na produtiva relação de interface entre a Moscou da infância e a capital pré-revolucionária da segunda década do século XX. A cidade guarda consigo questões que ajudam a explicar os sujeitos citadinos, principalmente quando olhamos

para o coração urbano como uma possibilidade orgânica, atrelada ao ser e à memória. O segundo viés teórico escolhido por nós será a memória, dessa vez não apenas da cidade, mas oriunda de outros fractais, pensada nas múltiplas relações mnemônicas que os poemas coligidos exploram através de seus gatilhos e vestígios diversos, resgatando temas como nascimento, predestinação, infância e relacionamentos – caros à Tsvetáeva como um todo.

Na medida em que os poemas forem apresentados, refletiremos também como essas manifestações linguísticas e teóricas se dão nas traduções por nós propostas em Língua Portuguesa. Reforçamos, contudo, que não trabalharemos com um único conjunto ou ciclo histórico de obras, uma vez que nosso trabalho não busca encontrar um fenômeno localizado, ocorrido e cessado nas malhas da história da biografia ou da biografia da história, mas uma vertente contínua, forte e reluzente que trespasa os escritos da poeta como um *leitmotiv*. Porém, quando possível, trataremos de apontar as discussões para poemas produzidos em contexto de períodos de exceção, pois acreditamos que se acentuam nesses intervalos as condições de silenciamento do verbo poético.

No primeiro capítulo desse estudo, nossa atenção teórica se divide em duas frentes igualmente importantes: nosso estudo se abre perante a discussão e o mapeamento de um possível “silenciamento” da poesia no século XX, pensando suas diretrizes e procurando entender como esse efeito pode ser relacionado com determinados períodos de exceção pelos quais atravessou Marina Tsvetáeva. Através do pensamento de George Steiner, em *Linguagem e silêncio* (1988); Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007) e Giorgio Agamben, em *Estado de exceção* (2004) - além de outros – iremos nos deter a discutir o lugar da poesia produzida nos tempos da barbárie e das privações, além de tentarmos encontrar elementos que investiguem a tendência ou não do silêncio enquanto manifestação derivada dessa poética. Em um segundo momento do capítulo, procuraremos debater efeitos primordiais na construção do grande *arquissema* cultural da sociedade russa, pensando a cidade de Moscou como símbolo e resgate na poesia de Tsvetáeva. Foi, exatamente, no espaço da capital russa do início do século XX que a poeta se encontrou com uma das maiores questões de sua obra: a influência da pátria e da cidade nos escritos, como uma força motriz que produziu ciclos famosos de poemas ambientados ou endereçados à Moscou. Logo, o primeiro capítulo se centrará em discutir a cidade como espaço de vivência dos sujeitos e local de fricção da cultura, bem como tentaremos compreender o silêncio intratextual como uma tentativa de ora reconstruir a Moscou mítica da infância, ora de retratar a cidade revolucionária já em 1917-1918. Nesse viés, contaremos com as contribuições de Aurora Fornoni Bernardini, em sua tese de livre docência intitulada *Indícios Flutuantes em Marina*

Tsvetáieva (1976); bem como com as reflexões de Tzvetan Todorov em prefácio escrito para *Vivendo sob o fogo* (2008). Do ponto de vista da reconstrução do espaço e da recuperação do local citadino, podemos citar o primoroso trabalho de Iliá Ehrenburg, *Memórias* (1964), cuja afinada escrita nos convida a um verdadeiro passeio pelas antigas ruas da capital russa. Por fim, Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade* (2008), nos auxilia na compreensão do complexo processo de atualização e releitura do ambiente urbano, ao inserir no texto a noção do *viajante* e do *narrador*, essenciais para a modalidade poética de Marina Tsvetáieva.

Em nosso segundo capítulo, daremos continuidade a algumas discussões já iniciadas na primeira seção de nosso estudo, usando a cidade e outros “gatilhos” como aporte e local de “arquivo” para o funcionamento da memória. Nosso objetivo será compreender de que forma Marina Tsvetáieva usa dos recursos da memória individual para retornar não somente à Moscou, mas ao mundo pré-revolucionário conforme conheceu na infância, e como esse recurso pode ser formal e silencioso ao mesmo tempo, além de apontar para traços da memória coletiva do povo russo como um todo. No que concerne ao olhar teórico para a memória, aproveitaremos as considerações de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1968), e o primoroso artigo de Scheila Mara Batista Pereira Lopes, *Memória e narração* (2012), para, munidos de ambos, trabalhar o intrincado perfil mnemônico dos poemas coligidos. Além dos exemplos teóricos citados, utilizaremos muitos outros essenciais a sua maneira para, ao fim e ao cabo, proporcionar ao nosso leitor o prazer inenarrável de penetrar nas grandes construções da praça vermelha, nas colossais catedrais ortodoxas e em toda gente que transitava pela Moscou de Marina Tsvetáieva.

Por fim, nosso terceiro e último capítulo abordará uma importante questão paralela, relacionada à maneira através da qual Tsvetáieva foi (e continua sendo) recebida por uma parcela do Ocidente. Bruno Barreto Gomide, em *Da estepe à caatinga* (2004), trabalha profundamente a trajetória da recepção da literatura russa na Europa ocidental e, a partir de seus resultados, iniciaremos o capítulo com uma breve introdução que explora determinados pontos da recepção russa na França e no Brasil. O restante do capítulo se debruçará, centralmente, a debater a apropriação teórica nos estudos crítico-biográficos, levantando dados que nos ajudarão a entender o efeito mercadológico que recai sobre a obra da poeta. Com base na biografia crítica escrita por Lily Feiler (1994), discutiremos, sem desvalorizar o trabalho biográfico, as formas de apropriação e de recepção de Marina Tsvetáieva enquanto produto, buscando entender alguns paradigmas privilegiados por Feiler como figurações

típicas daquilo que encontramos na visão mercadológica atribuída às mulheres escritoras, frequentemente chanceladas pelas marcas do corpo, do gênero e do trágico.

2 O SILÊNCIO AO REDOR: A RÚSSIA DE MARINA TSVETÁEVA

2.1 Terra devastada – poesia e barbárie no século XX

Entre a sombra da palavra e o registro sistemático do símbolo, há sempre espaço para um intervalo silencioso e, por vezes, ignorado. A produção de uma poética em silêncio ou, em melhor tom, a silenciosa escrita simbólica de uma poética – com todos os problemas de um potencial descritivo – faz pulsar a necessidade de pensarmos a palavra-corpo da poesia (a partir da indumentária estética de uma língua natural moderna escrita) não somente como um relicário de sentidos, mas também como um importante espaço de abstenção de todo e qualquer significado aparente, gerando, também, sentido *outro* via quietude.

Há, e esse nos parece ser um denominador vencido, assertivas sólidas no campo das ciências da linguagem acerca da potencialidade real do verbo em detrimento do visível, dos *não-pseudos* da realidade. Nietzsche, em *Acerca da verdade e da mentira* (2005) já proporia o caráter plenamente metafórico da linguagem e sua incapacidade trágica de apresentar o real. No mesmo viés aposta Ludwig Wittgenstein, em *Investigações filosóficas* (1999), livro no qual também discute a aparência falsamente homogênea da linguagem humana e aponta o fracasso interno inerente a essa mesma manifestação. Debruçada sobre esse reluzente graal, a arte do século XX talvez tenha descoberto e posto em prática um dos mais potentes mecanismos de revolução social existentes: a linguagem, enquanto nosso único e último instrumento de relação com o mundo, não nos permite tocá-lo com a precisão cirúrgica essencial à vida natural.

O silêncio, a pausa humana, por vezes seduziu e orientou produções nos mais variados setores da História da Cultura. Diante da impossibilidade de realizar significado com a verborragia, o silêncio recobriu o verbo e manifestou seu caráter amplamente *antagônico* em relação ao enunciado. É antiga a aproximação entre modos de compreender os efeitos do silêncio na anatomia da cultura verbal ocidental. Dados a ver o mundo via realização corporificada da palavra nas coisas sobre a terra, somos herdeiros diretos do Verbo Massorético, do Direito e da Política Latina do primeiro milênio e dos mais diversos papéis desempenhados pelo sagrado e o profano, fundando, com isso, o *zeitgeist* ocidental.

Fica evidente esse antigo relacionamento entre o emprego do verbo e a “ausência” quando observamos a reflexão de Platão (1988), no *Crátilo*. Durante boa parte do texto, o personagem homônimo ao título da obra é tomado pelo mais profundo silêncio, sendo Hermógenes o verdadeiro porta-voz das teses de Crátilo. Os dêiticos usados na fala de

Hermógenes nos referenciam a presença do interlocutor (que se mantém calado), embora as assertivas sejam sempre negadas: “Dize-me agora, Crátilo, aqui em frente de Sócrates” (PLATÃO, 1988, p. 159). Em momentos antes, Crátilo chega a ser definido como “oráculo” (PLATÃO, 1998, p. 102), detentor do mistério e do emudecimento, fazendo com que Hermógenes peça ajuda a Sócrates a fim de “desvendar” o silêncio. O problema motor de Crátilo, na verdade, se inicia no momento em que percebe as “coisas” e pessoas como detentoras de um nome arbitrário. Assim posto, um dos problemas centrais do diálogo ocorre na linha tênue entre a “justeza” e a arbitrariedade desses nomes. Ao guardar silêncio, Crátilo produz a conhecida dialética socrática, sem revelar as bases de seu posicionamento. Nesse sentido, os usos aparentemente levianos da quietude no texto não se prestam, apenas, a preannunciar a fala, mas oferecem a dosagem semântica correta e potencializada da ferramenta vaga e silenciosa do verbo oracular: é através da ausência e da suspensão do *logos* natural que o oráculo constrói seu posicionamento e tão raras não são as vezes em que a *não compreensão* desse fenômeno não serve de preâmbulo aos heróis nas tragédias antigas.

A discussão inquietou até mesmo as maiores figuras do século XX. T.S Eliot, em *As três vozes da poesia* (1991), propõe para o fazer poético três vozes, ou três estágios opostos de sentido. A primeira voz sempre pertence ao poeta, como a voz do eu ou do eco: “fala consigo mesmo – ou com ninguém” (ELIOT, 1991, p. 122). A segunda, diametralmente oposta, seria a voz da mensagem, ou do ato ilocucionário: a voz do *discurso*. Por fim, a última voz se concentraria na formulação de uma “personagem dramática”, de uma *pessoa do discurso*, que comunica o que diz a uma outra personagem imaginária (ELIOT, 1991, p. 122). O problema genérico da comunicação reside na distinção entre a primeira e a segunda enunciação, levando ao conhecido efeito da obscuridade poética. Na passagem entre vozes, o sintagma comunicacional é insustentável e se perde no redemoinho de sentidos que é a própria relação humana. Esse é, talvez, o papel aflito do silêncio nas teses de Crátilo sobre os demais: a incomunicabilidade daquilo que é fabricado via “primeira voz” aos “outros”, “à plateia” (ELIOT, 1991, p. 122). Incapaz de corporificar o que pensa, Crátilo recorre ao silêncio. Dessa natureza de negação e de *anti-matéria* verbal resulta todo o nosso impulso: como “diz” e onde se esconde o aparente *status* silencioso de um poema?

De olhos atentos agora para a virada do século XIX para o princípio do século XX, estamos diante de uma legião. A poesia ocidental dessa época é composta de várias vertentes e classificações distintas, resultado do afã da nossa brava crítica. Iremos, na medida do bom senso, poupar nosso leitor dos pormenores históricos e teóricos que, em certa medida, já são alicerçados no pensamento ocidental. Não nos resulta interessante despendar paráfrase dos

bons críticos acerca da colossal fortuna intelectual das muitas manifestações artístico-literárias desse ciclo, visto que o pensamento deve procurar se equilibrar no já formulado e conhecido para, adiante, saltar. A poesia da passagem do século XIX para o século XX é, de todos os modos, um monumento de muitas faces e resultantes diversas (inclusive no coração de cada literatura nacional); explorar cada caso nos parece, obviamente, uma tarefa desnecessária e improfícua. Nos vale nesse estudo, portanto, o corpo de acontecimentos históricos e sociais que se reuniu no mundo na primeira metade do século XX e, se possível assim pensarmos, selecionarmos alguns *sintomas* típicos da poesia derivada dessa época, ainda que estejamos falando em menor escala do teatro de eventos europeu.

Assim sendo, não é também nossa (e muito menos nova) a tese de que essa poesia, dita moderna, em linhas gerais, produz uma aura não de encantamento, mas de “afastamento” ou incomunicabilidade. Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1991), desenvolve aquilo que dá nome ao sentimento de desencaxe que a arte moderna, em geral, projeta. O termo “dissonância” (FRIEDRICH, 1991, p. 15) advoga tanto a respeito de uma possível e salutar incomunicabilidade, quanto a uma fortuita fascinação em direção ao indizível. O *moderno* da poesia, para Friedrich (1991), seria aquele dispositivo cuja obscuridade natural fascina e “tende mais à inquietude que à serenidade” (p. 15).

Associar o sintagma *moderno* a um poema e lê-lo, dentro de uma fundação de mundo como a nossa é, não somente, estacionarmos em seus temas e motivações, mas demorarmos muito mais no estudo de sua possível técnica de expressão. Seus trunfos e cores são, por vezes, afastados ao plano do margeamento do olhar. “As energias se concentram quase que por completo no estilo” (FRIEDRICH, 1991, p. 150). Esse novo enfoque para a o que *pode* a língua é característico da atitude moderna, daquilo que promove o poeta em busca de uma possível maneira de expressão não mais gasta, conforme define George Steiner, em *Linguagem e silêncio* (1988), “pelo contínuo uso” (p. 44).

Para George Steiner, os poetas da modernidade usam a linguagem de uma maneira cifrada, quase própria, lembrando muito os códigos artificiais criados na infância e os joguetes inventados pelos mais jovens. A lembrança do acontecimento despertada por um gesto (assimilado, somente, pelo grupo que detém a chave do código), a comicidade reservada de um episódio interno ao contrato social dos sujeitos, ou mesmo as “línguas” compostas por códigos próprios: a comunicação é, também, múltipla e não apenas possível diante do verbo natural da modalidade falada ou escrita, por exemplo. Há, em um caso ou no outro, uma outra *norma* de sentidos que não a da linguagem habitual que regeu nossa escrita no presente trabalho ou a sintaxe do pensamento de nosso leitor. Quando enuncia, o artista da palavra o

faz via ato de fala, característica que define o homem, e rivaliza, assim, com o princípio do *logos* joanino: “no princípio era o Verbo e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus” (BÍBLIA, João, 1, 1). Desafiar esse *topos* é perigoso, posto que a palavra funda e destrói, e o poeta se torna a figura maldita que divide com Deus o *logos* do verbo e com ele é capaz de criar significados *em ausência*. Principalmente, segundo Steiner (1988), numa época em que “a língua nos falha de maneira tão precisa e temos a certeza de um sentido divino que supera e envolve o nosso” (p. 59). Dessa forma, Steiner nos explica que o século XX assiste, no campo das letras, ao desaguar do extenso e produtivo uso do aparelho da linguagem humana, em uma era na qual os fusos das línguas já se alargaram desde Shakespeare, Dante, Joyce e muitos outros “renovadores de léxico” de outros sistemas literários, e, portanto, o poeta passaria a “buscar refúgio na mudez” (STEINER, 1988, p. 59).

Hugo Friedrich (1991), ao escrever sobre a “nova linguagem” oriunda das tensões do século XX, nos chama a atenção para esse efeito *navalha* que os tempos modernos operam no léxico e na fluidez das línguas. Na medida em que a palavra se vê limitada, quebrantada ou que, em geral, a linguagem se veja ameaçada pelo senso comum, a poesia “propende mais ao silêncio que à palavra” (FRIEDRICH, 1991, p. 158). Mais adiante, dirá: “Este anseio do silêncio potencialmente rico permite explicar muitas vezes a escolha de composições poéticas breves” (FRIEDRICH, 1991, p. 159). Ou, ainda, da maneira como afirma Steiner (1988):

Para um escritor que acha que a situação da linguagem está ameaçada, que a palavra pode estar perdendo algo de sua índole humanista, existem dois caminhos essenciais a escolher: ele pode tentar tornar seu próprio idioma representativo da crise geral, tentando transmitir por meio dele a precariedade e vulnerabilidade do ato comunicativo; ou pode optar pela retórica suicida do silêncio (p. 70).

Alfonso Berardinelli, em seu *Da poesia à prosa* (2007), situa o surgimento da obscuridade da arte moderna no desentendimento entre a crítica e o poeta. Segundo ele:

A obscuridade de que a arte moderna – poesia, pintura, música e às vezes, até o cinema e o romance mais experimentais – foi acusada por décadas, até pouco tempo atrás, não era tanto uma característica de textos e obras, mas uma qualidade indiferenciada e atribuída de fora, um julgamento globalmente negativo do público burguês e da crítica dita acadêmica. Os artistas com sua linguagem e os poetas com seus sonhos e as verdades não se comunicavam mais ou já não se comunicavam o suficiente com a maior parte da sua própria classe. Nem sequer com os sonhos e verdades do setor intelectual de que faziam parte [...]. **A obscuridade era o resultado de uma comunicação interrompida ou perturbada** (p. 127, grifo nosso).

Se a obscuridade é o resultado de uma comunicação defeituosa ou não praticada, a poesia moderna pode se tornar obscura na medida em que não oferece mais ferramentas de leitura em seu próprio lugar de enunciação ou quando questiona o próprio tempo no viés da linguagem. Acreditamos, em alguma escala, que o silêncio para o qual se voltou *alguma* poesia do século XX corrobora para esse efeito de obscuridade. Não somente, acreditamos, ainda, que a arte, em geral, nos parece dotada de uma capacidade *intrauterina* de reagir aos episódios de ausência sonora, percebendo esses efeitos através do contato das melhores “antenas da raça” com a cultura, para lembrar a feliz expressão de Ezra Pound. Um exemplo, ainda que bastante atual, se concentra na literatura europeia surgida no intervalo dos agitados anos que antecederam ou sucederam as Grandes Guerras (em que pesem as diferenças sócio-históricas dos dois conflitos) e, em larga medida, essa escrita é profundamente marcada diante das características internas desse momento. E como *não ser?*

O século XX, como já dito, cobre o planeta inteiro com o oceano de suas mudanças culturais e históricas. Assistimos à ferida humana imposta pela indústria da guerra e, de olhos fechados, alimentamos diferenças antigas, sem resolução prática, na guinada colossal do pensamento nazista sobre o teatro de eventos do conturbado continente europeu e suas rachaduras sociais. O conflito armado moderno, produzido e mapeado sob a égide da arma de fogo e da tecnologia da morte, foi, talvez, um dos primeiros eventos no qual houve um esforço conjunto de setores diversos da civilização em prol da barbárie. A velocidade, o grande volume de informação aplicado à pesquisa e experimentação de novos modelos tecnológicos, a evolução dos serviços de espionagem e o sobrevoo de pesados pássaros de ferro capazes de percorrer largos espaços riscando o céu de pólvora trouxeram ao hipocampo as noções de corrosão e instantaneidade que governam o pensamento pós-guerra, lançando sobre os atores envolvidos uma potencial atmosfera tóxica, fazendo ruir o poder ficcional da linguagem face à carnificina da realidade.

Com isso, dinamita-se a relação entre significante e significado em todas as microestruturas do verbo artístico, tornando banal a hiper-realização dos mais diversos signos metafísicos da cultura humana, desde a morte ao nascimento. Diante dos fantasmas da guerra e das experiências de horror vividas pelos envolvidos, o campo de batalha se transforma na imagem última do pensamento humano, alegorizando a morte como consequência de um estampido e promovendo o estalo da *fragilidade*.

Desse ínterim, portanto, surge a noção de que o real se torna tão ou mais ficcional do que a própria ideia de ficção, afinal, a educação pela barbárie investe pesadamente na explosão do poder referencial da palavra poética, na medida em que o anjo da morte espalha

sobre a terra a noção de ruína e as línguas encontram dificuldade no trato com o real¹¹. É, principalmente, com o *esvaziamento* que a palavra humana tarda a se acostumar. Exaurimos o verbo ao máximo a fim de que as palavras e as coisas se encontrem em algum limite desconhecido no eclipse da cultura, e o fazemos através do ofício prestado ao mundo pela arte.

Apostamos, nesse capítulo, que tais características se inserem como uma real ferida narcísica no campo do verbo, carregada e potencializada como herança do estigma na linguagem produzido com a absolutização da barbárie no século XX. A literatura do pós-guerra haveria de tratar de ser outra, conforme aponta o famoso ensaio de Theodor Adorno, *Crítica cultural e sociedade* (1998), no qual, ao referir-se à poesia, escreve: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas” (p. 26). É óbvio que, de forma geral, Adorno não defendia a extinção do fazer poético, mas sim, a criação literária como um campo de resistências ou como uma proposta compatível com o espírito estilhaçado do período pós-guerra. A partir do que diz Adorno, seria de todo conveniente afirmarmos que uma das motivações da poesia produzida nesse *intermezzo* está interna e externamente ligada ao conceito de economia e máxima significação, ou melhor, a palavra poética seria esse elemento de *interface* entre significar e mostrar, entre dizer e esconder.

Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007), argumenta que a poesia resultante da Segunda Guerra Mundial, isto é, o verbo órfão do esfacelamento, é composta de materiais que consomem as próprias palavras das quais são feitos os poemas. “Grande parte

¹¹ Um exemplo do amálgama da aridez da linguagem com os elementos da cultura, em contexto atual, pode ser retirado da matéria publicada no dia 4 de fevereiro de 2014, no jornal britânico *The guardian*, na qual Philip Roth declara polemicamente estar cansado de trabalhar com gêneros ficcionais, assumindo “existir mais na vida do que escrever e publicar ficção” (FLOOD, 2014, tradução nossa), e ainda complementa ao dizer “Acredite em mim, porque eu não escrevo uma palavra de ficção desde 2009” (FLOOD, 2014, tradução nossa); quando perguntado, dessa vez pela revista americana *The new yorker*, em 9 de novembro de 2012, sobre a possibilidade de escrever um novo livro, Roth afirma: “Eu não acho que um novo livro irá mudar o que eu já fiz, e se eu escrever um novo livro, provavelmente será um fracasso. Quem precisa ler mais um livro medíocre?” (REMNICK, 2012, tradução nossa). Independentemente do valor de mercado que damos às declarações de Philip Roth e de sua posição empírica como *persona* autoral, estamos diante de uma reflexão bastante séria no que diz respeito ao papel absoluto da fruição ficcional nos dias atuais. Ao chamar a própria obra de “medíocre”, Roth acena para o baixo poder de *choque* oriundo da escrita criativa, mergulhada no cenário hiper-tecnológico das *social medias*, das estratificações de classes sociais e das intensas lutas por insumos básicos de sobrevivência ao redor do globo. Como produzir a estética do choque quando há cadáveres nos *smartphones* ou a fome bate à porta? De que maneiras mais a literatura pode se reinventar a ponto de não desbotar o *status* próprio do verbo-poético de trespassar a realidade? Discussões que, nesse momento, apenas nos inquietam, mas não serão discutidas diretamente.

da anti-poesia escrita depois de 1945 é seca, lacônica e austera” (HAMBURGER, 2007, p. 332) devido ao fato de a imaginação criativa recusar-se a dar conta da Terra Devastada (para lembrarmos Eliot) na qual se transformou o mundo. Dos muitos obstáculos para a poesia, “a experiência do silêncio em face do indizível é um deles” (HAMBURGER, 2007, p. 332).

Giorgio Agamben, em *Estado de Exceção* (2004), define bem os tempos de estilhaço dos cenários de guerra, ditaduras e sistemas de opressão como períodos de exceção, inaugurando uma situação que “tende, por fim, a tornar-se regra” (p. 27), uma vez que tais ocorrências históricas seriam necessárias à existência de uma moral mantenedora de um suposto Estado de Direito. No contexto da Primeira Guerra Mundial, Eric Leed, em *Terra de ninguém* (*Terra di nessuno*, 1985), escreve que a experiência de vivenciar a guerra, ou fazer parte, ainda que externamente, da sua vivência, é uma “contínua transgressão de categorias” (LEED, 1985, p. 33, tradução nossa)¹². Habitar a História juntamente à experiência da guerra seria, normalmente, habitar as regiões do real “que separam o visível do invisível, o conhecido do desconhecido, o humano do não humano [...] acostumar-se com a guerra significou adquirir familiaridade com um mundo definível somente em termos de paradoxo” (LEED, 1985, p. 21, tradução nossa)¹³.

2.2 A cidade e o sono

Nosso leitor poderia, de fato e com alguma razão, se perguntar de que maneira tudo isso se relaciona com Marina Tsvetáeva, ou melhor: como o silêncio e a poesia derivada dessa perspectiva se inserem na Rússia de Marina Tsvetava. Historicamente, estamos diante de uma personagem fundamentalmente ambientada no coração da corrosiva passagem do século XIX para o século XX, mas que produziu ativamente na primeira metade desse segundo século: tempo de revisões e rápidas transformações. Suas obras ocupam lugar em meio a uma geração de talentosos poetas que se destacaram pelo compromisso com uma nova proposta estética nas letras de seu país, transformando Tsvetáeva em uma das mais conhecidas poetas da Rússia. Diante de pouco mais de meio século de existência, Marina Tsvetáeva abrigou-se na escrita construindo uma tênue relação entre essa e a vida, sob a égide de um estilo poderoso e musical, mas também conhecido pela concisão e pelo poder de reduzir o mais irreduzível verso através de recursos formais.

¹² Cf. o texto original: “Ebbene, l’esperienza di guerra non è nient’altro che la continua trasgressione di categorie”.

¹³ Cf. o texto original: “abituarsi a quella guerra significò acquistare familiarità con um mondo definibile solo in termini di paradosso”.

É, contudo, no flagelo da guerra e no teatro de eventos europeu do século XX que a poeta se vê encurralada. Em uma de suas cartas, escrita em setembro de 1940, Tsvetáeva revela: “Minha dificuldade (para mim – a escritura dos versos e, quem sabe, para os outros – a compreensão) está na impossibilidade de minha tarefa” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 727). Na situação, vivendo sozinha em Moscou com o filho mais novo, Tsvetáeva lutava em vão a fim de conseguir alojamento, emprego e comida, visto que o país sofria com a escassez profunda de recursos básicos. Adiante, escreve: “Por exemplo, dizer em palavras (ou seja, em portadores de significado) o gemido: á-a-a. Dizer em palavras (significados) o som. Para que nos ouvidos só fique á-a-a. Para quê (tarefas assim)?” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 727).

Face às mudanças existentes em seu tempo, a percepção das variáveis da cultura vai sendo alterada e a poeta se vê escrevendo em constante deslocamento físico e emocional, culminando em um penoso e inseguro processo de emigração para o ocidente. O paradigma do idílio e da tranquilidade dos primeiros anos foi trocado, repentinamente, a partir da segunda década do século XX, pela fuga e pelo estabelecimento de uma nova base intelectual e emocional em terreno estrangeiro. Dos primeiros escritos, datados de quando era criança, até a derrubada do *tsar* Nicolau II, Tsvetáeva viveu sem maiores complicações tanto financeiras quanto familiares, mesmo tendo a Primeira Guerra Mundial trazido um cenário de pavor e insurreição na Europa Ocidental. Sobre isso, nessa primeira fase, escreve pouco. Os eventos que se seguiram a Revolução trouxeram incertezas não somente para a vida social e política da sociedade russa, mas também marcaram profundamente a inserção de temas e maneiras de fazer com a linguagem, fundando uma cesura nos escritos de Tsvetáeva.

Esse cenário de estranhamento e de risco ambientado na década de 1910 abalou fortemente não apenas as letras russas, mas a sociedade em geral. Tzvetan Todorov, em prefácio escrito para *Vivendo sob o Fogo* (2008), coletânea de confissões e cartas de Marina Tsvetáeva, afirma que o período de guerra civil que se instaurou no país não traz para a vida de nenhum cidadão russo a realização das promessas do “triunfo do povo”, mas, “antes de tudo, o desfazimento, a destruição” (TODOROV, 2008, p. 20). O avassalador episódio fez com que Tsvetáeva e muitos outros se encontrassem sem recursos. Afirma Todorov: “questiona-se a propriedade privada, tomam-se os bens, rompem-se os elos entre uma geração e outra. [...] A esse rompimento do laço social, soma-se logo outra ameaça: a carestia” (2008, p. 20).

A Revolução de Outubro não torna a vida de Tsvetáeva fácil. Ao final de 1917 a capital russa já assistia a episódios de enfrentamento entre apoiadores do antigo regime e revolucionários. É para esse verdadeiro furacão de acontecimentos que se dirige a poeta,

sozinha, quando Sergei Efron, seu marido, se alista nas linhas de defesa do exército branco. Vivendo sozinha com as filhas pequenas, Tsvetáeva descobre as dificuldades mais agudas quando seus antigos recursos financeiros já não são suficientes para os suprimentos mais básicos. Em um de seus diários, escrito nos primeiros dias de janeiro de 1918, transcreve: “As salamandras dançam, e Marina pensa: - É tão bom viver no meio do fogo!” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 139).

Um rápido, porém, certo vislumbre desse corrosivo momento pode ser sentido no dia primeiro de novembro de 1918, quando ainda lançada na escuridão da capital, Tsvetáeva escreve “Frágil é a minha marcha”, um primor de oito versos cujo esplendor final revela a claustrofóbica atmosfera russa do final da década de 1910:

Frágil é a minha marcha
- puro sinal da consciência
Frágil é a minha marcha,
e sonante a minha toada -

Deus a mim fez só
Em meio a vasto mundo
- Mulher não és, mas pássaro,
dessarte – voa e canta.
(TSVETÁIEVA, 1994a, p. 436, tradução nossa).

Formado por uma leve e quase imperceptível regularidade, o poema, em sua primeira estrofe, se conforma em trímetros jâmbicos com duras entradas trocaicas e uma regular intromissão central de dáctilos. A solução das redondilhas menores e dos octâmetros, na tradução, se fez presente meramente por uma questão de emulação gráfica de quantidade silábica. A assonância em *ia*, no idioma original (som que, em russo, representa o pronome *eu*) traz consigo uma forte carga de subjetividade e sua repetição favorece a noção de certa *conformação* em relação ao estado de espírito da voz poética. Na tradução, contudo, não conseguimos reproduzir a pronominalização, mas optamos pela permuta de uma vogal (*ia – я*) por outra (*a*), que, além de emular com alguma força o trato sonoro, também marcaria essa subjetividade profundamente feminina.

O interessante a se notar, no metro, é a regularidade do primeiro verso da segunda estrofe que, de forma marcante, transtorna a marcha quase irregular do poema com um perfeito tetrâmetro trocaico (БОГ мЕНЯ ОДНУ ПОСТАВИЛ – [/ - / - / - / -]), assinalando o verso mais rígido e duro das duas quadras. “Deus a mim fez só”, anuncia o trecho, cuja dureza do fardo e da solidão, diante da ordem divina, escorre fundo pela estrutura mais interna do texto, recriando uma espécie de *marcha militar* e, com isso, sinalizando elementos

extratextuais. Esse cenário, entretanto, é arejado na segunda estrofe, com a noção de abertura a realizar-se no esplendor final da escrita, quando, diante do estrato métrico e da transmutação do significado, temos a transfiguração da mulher-*persona* em pássaro e sua habilidade inabalável de voar e alçar os céus da liberdade poética. O terceiro verso da estrofe, chave de leitura para compreendermos o poema, se configura como o verso mais silencioso e leve. Com a menor ocorrência tônica (apenas duas, diante da normalidade ternária e quaternária do texto) e aquele cuja substituição, no original, do iambo pelo *pirro* (- -), produz uma marcação rítmica que automaticamente desvia a atenção do leitor (- Ты не **ЖЕН**щина, а **ПТИ**ца [- - / - - | - / -]), o verso assinala não apenas a transformação sintática, mas também semântica do elemento *mulher* em pássaro, cujos signos se amalgamam e produzem, com a intromissão rítmica e o silêncio de uma pluma, um ser alado que não é nem mulher, nem ave, mas algo que deve “voar e cantar”.

Diante do fogo e da pólvora, a preocupação maior de Marina Tsvetáeva era com a sobrevivência e com as poucas relações sociais que ainda lhe rendiam auxílio e ocupação. Havia, de vez em quando, alguns poucos episódios de crítica política. Mais adiante, no dia 24 de julho de 1919, em um de seus diários, escreve um breve comentário sobre o Bolchevismo:

O que, por subtração, deu-me o bolchevismo:

[...]

3) A confirmação definitiva de que o céu vale mais do que o pão (provei-o em minha própria carne e tenho agora o *direito* de dizer isso!)

4) A confirmação definitiva de que não são as convicções políticas – em nenhum caso as convicções políticas! – que reúnem e separam as pessoas (*eu tenho* amigos maravilhosos entre os comunistas!).

5) A aniquilação das fronteiras de classe – não pela violência das ideias – mas pela desgraça de todos em Moscou, em 1919 – pela fome, pelo frio, pelas doenças, pelo ódio ao bolchevismo e assim por diante (TSVETÁIEVA, 2008, p. 141).

Desde muito cedo admiradora convicta de Napoleão, Marina Tsvetáeva não aceitava por completo as reformas propostas pelos vermelhos. Em uma de suas cartas, recolhida na edição *Prosa*, publicada em 1963, Tsvetáeva conversa com um interlocutor sobre sua admiração pelos clássicos:

- Mas Baudelaire e Arthur Rimbaud você conhece?

- Conheço, mas não gosto. Gosto apenas de Rostand e de Napoleão I e de Napoleão II. E sinto não ser homem para ir com o primeiro para Santa Helena e com o segundo para Schoenbrunn.

- Mas Franz Jammes você nunca leu? E Claudel, e Henri de Régnier, e Mallarmé?

- Nada feito. Só Rostand e Napoleão (TSVETÁIEVA, 1963, p. 15).

Casada com um combatente alistado no exército branco, a motivação contrarrevolucionária desaguou em escritos antigos, cuja fonte se encontrava na Revolução Francesa. Em 30 de julho de 1919, escreve: “*Les Femmes – Les Nobles – et les Prêtres* – aqui está minha Contra-Revolução! Francesa!” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 141). Em novembro de 1919, nem mesmo os contos de Hans Christian Andersen se eximiram do martelo crítico que descia sobre a realidade revolucionária: “A Revolução e Andersen. – Absurdo. E – conclusão: se Andersen foi criado por Deus, a Revolução – e quem mais poderia ser – foi criada pelo Diabo” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 142).

Aurora Fornoni Bernardini, em *Indícios Flutuantes em Marina Tsvetaieva* (1976), argumenta que, embora possuísse um espírito avidamente apaixonado e cultuasse grandes líderes como Napoleão I e Napoleão II, Tsvetáeva não nutre grandes aproximações para com a revolução em 1917. Bernardini, por outro lado, parece acertar na aposta paradoxal de que Tsvetáeva parecia não se *adequar* ao cenário político da época, e em larga medida, nossa reflexão sobre essa primeira decepção da poeta segue por uma linha de análise bastante similar a dela. Tsvetáeva, aparentemente, *deveria* ter se apaixonado ou, pelo menos, ter demonstrado uma recepção diferente pela Revolução de 17, mas não o fez. Seu lugar não era aquele e sua Rússia da infância se perdeu em meio ao universo revolucionário:

Parece paradoxal que um espírito apaixonado como o dela, que com dez anos a faz escrever versos revolucionários, não a leve a se apaixonar também por outra revolução, a de 17. A explicação é uma questão de fatalidade e de fidelidade. Fatalidade porque, em 17, Marina já não era mais criança, nem adolescente. Mulher feita, esposa de um oficial do Exército Branco. Amadurecera cedo, em seu entusiasmo absorvera avidamente e se saciara de impressões de um mundo diferente. A fidelidade a seus valores, a força de sua lembrança lhe dificultam o acesso a essa Revolução. E quando a conhece, o que encontra já não é mais o momento glorioso e idealista do risco e da conspiração, ao qual, sem dúvida, ela aderiria (BERNARDINI, 1976, p. 19-20).

O tema de uma produção literária, em especial a poesia, é uma característica observável e, portanto, apresenta suas próprias funções que facultam realizações e têm, ao mesmo tempo, correlatos concretos no corpo do poema. Se manifestados em repetições ao longo da produção, o contínuo dos temas se cristaliza como *topos*, sendo, então, um dos caminhos relevantes para a leitura do mundo poético de determinado autor. Aurora Fornoni, citando a obra de Chtcheglov e Jolkóvski, afirma que:

Percebe-se a unidade de visão do mundo de um poeta nas suas expressões e representações favoritas. [...] Para Chtcheglov e Jolkóvski, estudiosos da escola de Tartu, o tema é uma grandeza que se apresenta como um jogo de funções que facultam diferentes realizações e que têm o aspecto de objetos concretos, situações concretas. Ou seja – dizem –, para certos artistas, é característica a recepção não apenas de elementos típicos, mas de *realia* concretos (JOLKÓVSKI & CHTCHEGLOV apud BERNARDINI, 2006, p. 29).

Nesse sentido, o craquelado ambiente de Marina Tsvetáeva é, também, um efeito bastante potencializador de sua realização poética. Como um pano de fundo na realização de seus muitos indícios temáticos, a poeta se insere no coração da capital russa durante um dos momentos mais marcantes do século XX, Tsvetáeva é bombardeada de mudanças, assistindo aos diferentes estágios políticos e sociais da própria pátria do nascer ao perecer. E não seria por menos: é bastante conhecido o papel que a cidade de Moscou possui no coração de sua obra, uma vez que essa foi a cidade de seu nascimento, de suas efervescências juvenis e local de muitos de seus primeiros escritos¹⁴. Antes de outras volições temáticas, Marina Tsvetáeva amou Moscou e produziu na cidade, com a cidade e sobre a cidade uma vasta proporção de sua obra.

Desde a infância, uma esteta da palavra e do som, Tsvetáeva recebeu educação em três idiomas (Francês, Alemão e Russo), e, da mãe, herdou a habilidade musical (mais tarde descoberta, também, nos poemas) com as prematuras aulas de piano e do pai, mesmo que por vezes ausente, o carinho pela arte e pela literatura. Da lustrosa criação na infância ao período de escassez dos anos 1920, Tsvetáeva, ainda jovem, experimentou a morte da figura materna, se entregou ao casamento e, por fim, reviveu o luto por ocasião do falecimento precoce por desnutrição de uma das filhas, enviada a um orfanato desabastecido e sem condições mínimas¹⁵. Sem recursos e nenhuma perspectiva de vida em território natal, em maio de 1922 a poeta e a família restante finalmente deixam Moscou rumo à Riga, na Letônia e, posteriormente, Praga. Contudo, mesmo em território estrangeiro, a presença da capital e da vida cotidiana russa continuou fortemente entranhada na poesia, sendo entoada como um

¹⁴ Há, brevemente falando, uma certa divisão quanto às fases de produção de Marina Tsvetáeva. Críticos e biógrafos como Lily Feiler (1994), Alyssa Dinega (2001), Viktoria Shveitser (1992) e Liudmila Zubova (1989) costumam dividir sua obra em três grandes momentos: o período pré-exílio (circunscrito entre a publicação de *Álbum da tarde* e a saída da União Soviética em 1922), a fase *émigré* (compreendida entre o período de estabelecimento nos países ocidentais e o retorno posterior a União Soviética) e o período dos *últimos anos*, iniciado em 1939, com o retorno a URSS, no qual vive seus últimos dias com dificuldade e se suicida, em 1941.

¹⁵ Discutiremos mais sobre esses episódios, juntamente com o papel da memória na criação de uma *constante* nos poemas de Tsvetáeva, em nosso segundo capítulo.

melancólico *topos* frente aos escritos de emigração (fase considerável de sua obra, contemplando mais de 15 anos de produção, mas que não será explorada a fundo por nós)¹⁶. Porém, antes mesmo desse período, Tsvetáeva já escrevia e admirava a cidade como um organismo vivo e presente. O conhecido ciclo “Poemas a Moscou”, de 1916, é um exemplo claro dessa aclamação e do carinho que o construto urbano provocava no íntimo da poeta. Além disso, o ciclo “Insônia”, também escrito no mesmo ano, oferece analogamente referências à urbanização e ao tecido social da capital russa¹⁷. Iremos, durante o primeiro e o segundo capítulo desse estudo, enfatizar melhor alguns poemas desses dois ciclos a fim de estabelecermos um foco de trabalho, elencando questões que se comportam de maneira coletiva nos dois, ora ancorados pelo viés da cidade, ora pelo aparato da memória.

Para entendermos com mais clareza a natureza de Marina Tsvetáeva para com seu arquivo de infância, podemos recorrer brevemente a alguns elementos de unidade nacional que ainda perpassam os cidadãos da moderna Federação Russa. Entendemos que toda cultura pátria possua ligações entre os seus, seja linguisticamente ou em qualquer fragmento, e não é nosso objetivo, em hipótese alguma, anunciar que essa característica é tipicamente russa. Porém, em Marina Tsvetáeva, a noção de *ródina* (*родина*) é basilar. A origem do termo se amálgama, no eslavo antigo, com a palavra *rod* (*род*), podendo indicar, ao mesmo tempo, *família e local de nascimento* (linhagem). Essa dupla face étnica é bastante forte quando notamos como ainda são muito vivas as correntes de pertencimento à terra e à pátria, forjando na língua elementos de união (*союз*), mesmo com as vicissitudes geradas pela queda da União Soviética¹⁸. O país celebra, ainda hoje, uma gama de eventos que sela o poderio e a ideia de nação que se construiu desde muito cedo.

¹⁶ Consideramos que os escritos de emigração se constituem como um novo corpo poético, dotado de características e similitudes que extrapolam a ideia apresentada no corpo do estudo (ver nota n.14). Muito embora não tenhamos destacado tempo histórico algum como limite para as análises, acreditamos que as publicações no exílio apresentem outras questões mais pertinentes que não as teóricas apresentadas nesse trabalho.

¹⁷ Ao comentar, brevemente, sobre a segunda década do século XX na poesia de Tsvetáeva, Aurora Feroni afirma que “1916, com a publicação de *Verstas*, é o ano em que Tsvetáeva se impõe como grande poeta. [...] O grande *leitmotiv* dessa coletânea é a cidade de Moscou que ela vê pelos olhos do povo, com suas crenças e seus rituais e pelos olhos das heroínas e dos falsos czares com suas lendas, suas paixões, seus encantamentos. Os diferentes prismas pelos quais ela vê sua cidade permitem-lhe atualizar diferentes tipos de linguagem: desde o coloquial até o popularesco – o caráter sintético próprio à língua russa potencia-se agora, com a frequente omissão dos predicados ou dos predicativos” (BERNARDINI, 1976, p. 28).

¹⁸ Há alguns estudos de doutoramento em fase bastante avançada que poderiam nos mostrar, sem dúvida alguma, que existe algum nível de nostalgia na sociedade russa atual quanto ao passado soviético. Para maiores informações, buscar o trabalho: “Nostalgia soviética: memória e cultura na

O desfile da vitória, ocorrido anualmente no dia 9 de maio, é um moderno exemplo de derivação da glória soviética diante da “Grande Guerra Patriótica” (*Великая Отечественная Война*), ou Segunda Guerra Mundial, renomeada assim por conta da força do desfecho desse evento para a formulação de um ideário nacional. Não seria por menos: a URSS perdeu em torno de vinte e quatro milhões (entre civis e militares) de cidadãos no conflito, quase quinze por cento da população da época. Diferentes tipos de memoriais, dos mais variados tamanhos e magnitudes, podem ser encontrados por todas as cidades¹⁹ do país, cobertos com nomes daqueles que pereceram.

Outro momento bastante típico que deriva da formação cultural de mundo dos cidadãos russos ocorre no dia 23 de fevereiro, quando, anualmente, é celebrado o “Dia do defensor da pátria” (*День защитника отечества*). Como o próprio nome sugere, o feriado é o momento no qual o país celebra aqueles que servem ou serviram as forças armadas (homens ou mulheres), embora, de maneira extraoficial, a ocasião tenha se tornado uma homenagem exclusivamente masculina. Celebrado pela primeira vez em 1919, a data fazia menção ao momento em que Vladimir Lenin assinou o decreto que determinava a criação do Exército Vermelho e encarregava Liev Trotski da organização e condução da tarefa.

O batismo da repressão e o horror das políticas de Stalin ecoaram fundo no dorso do cidadão nativo, provocando rupturas silenciosas na inscrição cultural. A literatura, manifestação que mais nos interessa, não foi poupada do levante. Mikhail Epstein, pensando, mais especificamente, em como a produção de uma poesia silenciosa na primeira metade do

Rússia contemporânea”, produzido por Henrique Rodrigues Canary e orientado pela professora Dra. Maria de Fátima Bianchi, da Universidade de São Paulo.

¹⁹ Normalmente, no dia 9 de maio, a Rússia assiste a grandes paradas militares pela maioria de suas cidades, nas quais habitualmente são concedidas honrarias adicionais aos muitos veteranos e concidadãos que participaram do conflito de modo geral. Um dos capilares mais modernos dessa tradição pode ser sentido na cidade de Tomsk, na Sibéria, quando em 2011 foi criado, por um grupo de jornalistas, o movimento “Regimento eterno” (*Бессмертный полк*), consistindo em uma marcha civil pela maior avenida da cidade (*Prospekt Lenina*) levando consigo hastes com fotografias e objetos que rememorassem entes falecidos. Simbolizando a *última marcha*, familiares repetem anualmente o mesmo gesto de renovação memorialística, em uma tentativa de conceder a máxima honraria e de carregar nos ombros aqueles que hoje já não poderiam mais marchar em direção à vitória. Marcado por uma atmosfera muito densa de constante retratação do pesar e do respeito por aqueles que morreram para defender o país, o “Regimento eterno” foi aceito na Rússia como uma das maiores e mais emblemáticas iniciativas de luto já ocorrida no cenário pós-segunda guerra. Sua ideia foi tão bem sucedida que levou o movimento a se espalhar por diversas outras cidades russas (em 2015, o próprio presidente Vladimir Putin participou da caminhada, levando consigo o retrato de seu pai) e, também, por cidades em outros continentes, chegando até mesmo ao Rio de Janeiro. Maiores informações sobre o movimento, sua fundação, motivações, fotos e curiosidades podem ser encontradas no site: <http://www.moypolk.ru/tomsk> ou em <http://polkrf.ru/>.

século XX, na Rússia, foi fortemente influenciada pela repressão, afirma em *Palavra e mudez na cultura russa (Slovo i molchanie v russkoi kulture, 2005)* que:

O silêncio-submissivo e o silêncio-mistério são percebidos como dois lados do mesmo significado “silêncio”. A pessoa ou os povos são silenciosos porque não os é permitido falar, são calados, a palavra não lhes é dada na ordem da sociedade e lhes é negado o direito de auto-expressão. Mas, é tentador entender essa ‘boca fechada’ como um dedo que pressiona os lábios, numa tentativa de se preservar o silêncio para aquilo que seria mais primordial, mais interior, nas profundezas do ser e da fé (p. 33, tradução nossa)²⁰.

Ainda no mesmo ensaio, Epstein define o seio da cultura russa em duas conflitantes, porém permeáveis versões: em uma delas, a noção de que se trata de uma cultura “silenciosa, casta, tímida, com receio de trazer à tona seu sentido mais latente” (EPSTEIN, 2005, p. 28); na outra, se tem a ideia de se trata de uma cultura “extremamente prolixa, tediosa, na qual as palavras substituem os afazeres” (EPSTEIN, 2005, p. 28). Nesse sentido, advoga que as versões não se invalidam, mas se complementam, uma vez que duas grandes propriedades dessa cultura: “a taciturnidade e a eloquência – se inter-relacionam” (EPSTEIN, 2005, p. 28). Afinal, a mera possibilidade do silêncio só aumenta na medida em que se produz significação audível e que o discurso, por si só, é produzido via tensão e inefabilidade do silêncio: “o fazer literário russo é tão grandioso, que consegue colocar pra fora um vazio de palavras teimoso e alto, escondendo o silêncio na abundância do discurso” (EPSTEIN, 2005, p. 29).

São conhecidos, também, na Rússia, os versos de Nikolai Nekrasov (1981), em respeito ao emudecimento da sociedade local quando comparada com o restante da Europa:

Nas capitais do som, o ruído grita
frente à guerra das palavras,
E aqui, no coração da Rússia,
Aqui o secular silêncio (p. 303, tradução nossa)²¹.

²⁰ Cf. o texto original: “Молчание-покорность и молчание-таинственность воспринимаются как одно двухслойное, многозначительное молчание. Личность или народ молчат оттого, что им не дают говорить, затыкают рот, их слово не предусмотрено в порядке общества, они лишены права на самовыражение. Но велик соблазн истолковать этот замкнутый рот как прижатый к губам палец, как умолчание о самых существенных, священных глубинах бытия и веры”.

²¹ Cf. texto original:

В столицах шум, гремят витии,
Идет словесная война,
А здесь, во глубине России, -
Здесь вековая тишина.

Nesse sentido, ainda complementa Epstein (2005), ao dizer que “é suficientemente claro, por exemplo, que entre os anos 1930-1950, o silêncio dos pensadores e da classe artística russa, que teriam permanecido no país, foi politicamente forçado” (p. 33).

Na seara da linguagem, as cristalizações do arquétipo *ródina* também existem. É curioso e comum ouvirmos o uso irrestrito do pronome *nash* (*наш*), ou “nosso”, quando referido à posse única e pessoal de produtos e bens de consumo. Não se trata do “meu queijo”, mas do “nosso queijo” (*nash syr*), do “nosso grão” (*nashe zerno*). Logo, ainda que o sujeito seja o detentor do produto, a pronominalização na primeira pessoa do plural ocorre na maioria dos casos e isso talvez se dê, pensa-se, em virtude de uma ideia de unidade nacional muito forte que se mantêm vigorante no espírito das gerações. Como um alicerce ao princípio da *ródina* existe, ainda, a interessante palavra *povo* (*narod - народ*). Aliás, os vocábulos dividem certa etimologia, visto que *narod* também possui, na fundação, o substantivo *rod* (*род*), fundindo na beleza da metonímia a ideia de “povo-família” ou “povo que habita a *ródina*”, ou, ainda, de “legítima população oriunda da legítima pátria”. Falando em *população legítima*, podemos, por fim, sinalizar a complexa e enraizada diferenciação ocorrida nos adjetivos *rossiianin* e *russkii* (*россиянин и русский*), sendo o primeiro – em linhas gerais – mais comum quando utilizado para classificar os residentes legais, historicamente ou culturalmente, da federação da Rússia (ou anteriormente, no Império Russo), independentemente de suas origens étnicas (como Tártaros, Chuvashi, Chechenos etc). Já o termo *russkii* possui raízes com a natureza étnica do povo russo, sendo a própria palavra uma derivação do antigo *rus'* (*русь*), designação geral para os oriundos do principado de Kiev, o primeiro “Estado” eslavo oriental, nas regiões da antiga Ucrânia e da Rússia. Ou seja, *russkii* denomina a pertença ao povo, ao filamento étnico da antiga linha eslava que originou a população advinda de determinadas regiões. *Rossiianin* se refere ao habitante legal, cujos costumes, língua e geografia divide com o povo russo em território estatal.

Exemplos desse caleidoscópio de pertencimento existem, aos montes, em diversos momentos da poesia de Marina Tsvetáeva. A presença da Rússia, enquanto arquétipo, sobrevive como uma força motriz dos versos, principalmente, na fase *emigré*, quando a ligação com a terra é tensionada e começa-se a notar, nesses mesmos anos, a produção de algumas memórias autobiográficas, como *Um incidente a cavalo* (1934) e *Meu pai e seu museu* (1936), ambas não publicadas (TSVETÁIEVA, 2008, p. 490). Porém, do ponto de

vista da poesia, a representação pátria é também fortemente marcada. Exemplos disso se notam nos versos do poema *Povo*²², de 1939:

O povo – tal qual o poeta
 Arauto das latitudes, –
 De pé a nação resiste
 Feito poeta: de bocas abertas!
 (TSVETÁEVA, 1994b, p. 361-362, tradução nossa)

Presença análoga se nota na última estrofe de um poema²³ escrito um dia após o acima mencionado:

Prospera, pátria, –
 Eterna, feito decálogo,
 Quente, como a romã,
 Pura, tal qual cristal.
 (TSVETÁEVA, 1994b, p. 362, tradução nossa)

Nota-se, ainda, a inserção direta dos vocativos e das nominalizações que remetem à “terra”, conforme notamos na primeira estrofe do poema²⁴ *Pátria*, publicado em 1932, quando Tsvetáeva residia na França:

Ó, língua turra!
 É tudo tão simples – homem
 Entenda e cante:
 “Rússia, pátria, meu chão!”
 (TSVETÁEVA, 1994b, p. 302, tradução nossa)

Ou, ainda, no poema²⁵ *País*, publicado em junho de 1931:

²² Cf. a estrofe original:

Народ — такой, что и поэт —
 Глашатай всех широт, —
 Что и поэт, раскрывши рот,
 Стоит: такой народ!

²³ O poema, cujo título se traduz como: *Não morrereis, povo* (Не умрешь, народ), apresenta a seguinte estrofe original:

Процветай, народ, —
 Твердый, как скрижаль,
 Жаркий, как гранат,
 Чистый, как хрусталь.

²⁴ Cf. a estrofe original:

О, неподатливый язык!
 Чего бы попросту — мужик,
 Пойми, певал и до меня:
 «Россия, родина моя!»

²⁵ Cf. a estrofe original:

Lá, onde na fortuna –
 minha aurora –
 Naquela Rússia – nunca,

- como a que em mim mora.

(TSVETÁEVA, 1994b, p. 290-291, tradução nossa)

A adjetivação acelerada, o tom laudatório e a sintaxe curta, porém elevada ao limite do significado, contribuem para a fabricação de um sentimento de pertencimento bastante acentuado na obra. Ainda que não seja esse nosso alvo teórico, entender a natureza da relação entre Marina Tsvetáeva e seu país nos ajudará a compreender, dentre outras coisas, como a cidade de Moscou se transforma em um grande palco abarrotado de personagens e figuras do contexto urbano, contaminando os poemas com o que há de mais vivo no organismo citadino. Mais ainda, nosso intuito é fornecer ao leitor a ferramenta de, por si mesmo, vislumbrar a potencialidade da ideia de *ródina* nos poemas trabalhados de Marina Tsvetáeva, porquanto sua ligação com o solo ao qual nasceu e pertenceu a vida toda produz significado aparente em diversas fases de seus escritos. No contexto de emigração, por exemplo, Tsvetáeva enfrentou duros impasses com a sociedade europeia²⁶ justamente pelo extenuante choque entre suas novas tendências e sua técnica diante do desconhecido campo editorial. Na véspera de sua partida para o exterior, em 1922, a poeta narra um dos diálogos mais reveladores desse sentimento de pertença:

No dia 22 de abril de 1922, numa Kuzniétski completamente vazia, encontro Maiakóvski:

- Então, Maiakóvski, qual é o recado que você quer que dê à Europa?
 - Que a verdade está aqui.

No dia 7 de novembro de 1928, à noite, saindo do café Voltaire, ao me perguntarem:

- Que diz da Rússia, após ouvir Maiakóvski?

- Que a força está lá – respondo, sem pensar (BERNARDINI, 2006, p. 44).

Той, где на монетах –
 Молодость моя,
 Той России – нету.

-- Как и той меня.

²⁶ Em 28 de maio de 1929, Marina Tsvetáeva escreve em seu diário: "É um tédio com os franceses! Ou, quem sabe – com os homens de letras franceses! E, ainda por cima, com os parisienses! Se eu fosse um francês, apostaria no camponês bretão. - Conversas sobre Balzac, Proust, Flaubert. Todos sabem tudo, compreendem tudo e não podem nada (o último que pôde - e que não pode mais - é Proust)" (TSVETÁIEVA, 2008, p. 468). Ou ainda, em 26 de janeiro de 1937, escreve: "A tentativa de publicar em algum lugar meu Púchkin francês: *NRF* e *Mesures* não o aceitaram: *Après tout, ça ne donne pas l'impression d'un poète génial: lieux communs...*" (TSVETÁIEVA, 2008, p. 506).

Tudo isso é real e fervilha na colorida Rússia de Marina Tsvetáeva. Conforme afirma Aurora Fornoni Bernardini: “o amor desesperado por seu mundo russo da infância é o primeiro traço distintivo de toda sua obra” (1976, p. 14). A terra, não apenas como solo natal ou geografia, mas também como linguagem e tradição, se cristaliza como um *topos* indireto na poesia de Tsvetáeva²⁷. Indireto, porque embora alguns poemas sejam estritamente endereçados a Moscou ou se passem, do ponto de vista da semântica, em *alguma* Rússia, a capital russa e a maneira de ser e pertencer enquanto parte dessa constelação atravessam os escritos como flecha em direção à gênese. Nesse sentido, podemos nos aproveitar da breve, porém, relevante reflexão proposta por Eric Dardel, em *O homem e a terra* (2011), na qual se debruça a tratar das relações intrínsecas entre o homem e a geografia a qual pertence, assumindo haver uma relação de natureza forte entre o sujeito e a terra, ou uma geograficidade (*géographicité*) do indivíduo, na sua maneira de existir e em seu destino (2011, p. 2). Logo, embora o sentimento de pertença seja universal nas condições e particular na cultura, a força dessa filia em Marina Tsvetáeva é grande o suficiente para a olharmos com o devido cuidado teórico, conforme vemos no oitavo poema do ciclo “poemas sobre Moscou”:

POEMAS SOBRE MOSCOU

8

Moscou! Mira o asilo
Na vasta imensidão!
A Rússia inteira – desabrigo.
Todos a ti virão.

Chagas no dorso se escondem,
No calcanhar – faca.
De longe-ao longe –
Todos a ti respondem.

A todo estigma,
A toda moléstia –
Em ti, jovem Pantaleão
Nossa cura manifesta.

E por trás de seu portão,

²⁷ Comentando, de maneira geral, o processo de instalação da Marina Tsvetáeva na Europa, Aurora Fornoni afirma que “seu desajustamento recomeça a fazer-se sentir em todos os níveis, acentuado agora por uma pungente saudade da terra natal. Mesmo que sua vida no estrangeiro fosse aprazível (o que não ocorreu – principalmente em Paris), não seria do feitio de Tsvetáeva aderir e deleitar-se com os hábitos de um mundo que não fosse o russo” (1976, p. 22).

Aonde ruma o peregrino,
Lá o Panágio coração,
Arde forte cetrino.

E fluem aleluias
No peito das províncias.
- da terra o seio beijo,
Suave pátria moscovita!
(TSVETÁEVA, 1994a, p. 273, tradução nossa).

Nesse poema, como um todo, Tsvetáeva confere, a Moscou, o status de capital espiritual e fortaleza da fé ortodoxa. Na cidade das muitas igrejas de domas vermelhas e do imponente toque dos sineiros, o badalar anuncia a primazia do orgulho. No primeiro verso do original é possível já recuperar a palavra que ditará o tom laudatório do poema: *strannopriimnyi dom* (странноприимный дом), denominação antiga na língua russa para “asilo” ou “casa de repouso”. Comparando a capital russa com um grande asilo, Tsvetáeva confere certo caráter “messiânico” ao solo moscovita, principalmente quando contrapõe a Rússia *ao redor* (A Rússia inteira – desabrigo) com a grande cidade. Moscou, nesse sentido, atuaria como um *éden*, ou uma espécie de *Meca* russa, para a qual todos irão mais cedo ou mais tarde. Todos, sem exceção, dos estigmatizados (Chagas no dorso se escondem) aos facínoras (No calcanhar – faca), serão convocados de longe pelo chamado da capital (Todos a ti respondem).

A força do solo pátrio é vertida, na terceira estrofe, no fármaco que “a todo estigma / a toda moléstia” combate, introduzindo a figura de Pantaleão de Nicomédia, ícone ortodoxo bastante famoso na região de Moscou, normalmente atribuído à medicina e aos médicos. Na quarta estrofe, de maneira análoga, derivamos, em português, o adjetivo “Panágio coração”, referente ao epíteto *Panágia*, comum no catolicismo do leste europeu, para designar a mãe de Jesus Cristo. Moscou, esse grande abrigo sagrado, se mune nesse poema de estandartes que promulgam a glória da pátria onde “arde forte cetrino” o coração de Maria. Glória essa que irradia pelas províncias²⁸ (E fluem aleluias / No peito das províncias), conferindo à capital um caráter de santuário, refúgio e abrigo de todos os russos.

Rumo a esse “santuário” vão peregrinos, gente de toda a parte, em busca de renovação sincera diante dos ícones ortodoxos. Ao mencionar a *Panágia*, Tsvetáeva constrói a metáfora do puro e sagrado coração de Maria (no original: *Иверское сердце*) como fonte de arrependimento e transformação, tridimensionalmente irradiado do *coração* próprio da capital

²⁸ “На смуглые поля” – verso que, no original, literalmente se lê como “nos campos escuros”, nos “cantões”.

moscovita (localização urbanística). A simbologia em cascata encontra seu fim no beijo e no reconhecimento a terra, como uma saudação viva ao universo cultural pátrio.

Assim, a Rússia de Marina Tsvetáeva é também a Rússia da pertença. Foi em Moscou que a poeta experimentou o primeiro estalo da poesia e da atmosfera literária russa; sendo assim, é natural que o organismo urbano irrompa com força nos poemas, assumindo figuração central em parte da obra poética²⁹. Por isso privilegiamos o olhar atento à maneira como a cidade é experimentada e, assim acreditamos, a narração da cidade se potencializa se entregarmos o foco a quem pertence, de fato, à cidade. Sendo a literatura o ponto médio que nos interessa, logo é preciso que o urbano, o espaço dos encontros e das vivências citadinas seja, em geral, aberto ao olhar prescritivo dos mais diversos discursos que, no limiar das experiências ficcionais, produz o texto-cidade. O local da metrópole, como componente de um grande tecido social e histórico é, em suma, resultado dessas intersecções entre a subjetividade do narrador e a possibilidade do narrável. Dessa forma, assume-se o discurso sobre esse local como um produto de estratégias de verdade e confiança, capaz de referenciar os mais diversos enclaves que essa localidade da cultura oferece.

Para Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade* (2008), o processo de fixação que a escrita ficcional literária proporciona é nada mais que uma forma possível de ver a cidade. O que diferencia essa forma de ver do registro puramente ocular é, não menos, o papel que o simbólico e o metafórico operam no lugar da palavra. Dessa maneira, a “cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (p. 24) é, também, uma *cidade-outra* que, a todo renovar-se da escrita e dos observadores, é deslocada de seu desenho e recomposta de outros pormenores subjetivos.

Compreendendo esse ponto de vista, é relevante pensarmos tais apropriações do texto no processo de “fiandura” da cidade tal como imagem oriunda do signo duplo e metafórico da palavra poética. Pode-se, sem muita dificuldade, apontar a poesia de Marina Tsvetáeva como advinda, também, dessa tensão entre os espaços e os deslocamentos nos mais diversos episódios da vida dentro do panorama da poesia europeia do século XX, em especial a russa. Renato Cordeiro Gomes (2008), por exemplo, demonstra a dificuldade de se fazer ver a

²⁹ Em 15 de abril de 1934, Marina Tsvetáeva comenta, em uma de suas cartas, acerca de sua relação com as cidades pelas quais passa: “Claro – esse é um sobrevôo. Se eu ficasse lá, vivesse lá, *sem* visitas aos museus e às abadias, *escondida* em algum lugar, *sem* olhar para nada, mas percebendo a cidade ao meu redor – ela penetraria por todos os meus poros, como penetro – por todos os seus poros de pedra” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 394).

cidade como um corpo natural ou ordinário, sendo necessário um “caos de palavras heterogêneas” (p. 25), fundindo o real com o ficcional na tentativa de se alcançar a realidade. O poema, ou o texto que se proponha a captar esse vivo e rico ambiente, notadamente possui “imagens em pesadelo, rompendo com o princípio racional da harmonia (enganosa) do poder” (p. 25), assim a cidade surge no coração dos espaços da modernidade: labiríntica e borrada. Mais adiante, sugere Gomes: “romper com o racional é condição indispensável para a realização do humano e suas potencialidades inventivas” (p. 26). Podemos conferir esse caótico efeito de suspensão da harmonia e da ordem natural dos eventos no seguinte poema, publicado em 1918:

Meu dia é vazio e ridículo:
Ao pedinte rogo o pão,
E dou ao rico um tostão,

Pelo fio da agulha – faísca
Ao gatuno entrego – isca,
Corando a palidez com branco.

Comigo o vadio nada reparte,
o abastado não aceita esmolos,
pela agulha a faísca não tece,

Já não precisa de chave o estranho,
A idiota chora baba e ranho –
pelo inútil dia que merece
(TSVETÁEVA, 1994a, p. 413, tradução nossa).

Sob a alcunha de um dia comum, o poema nos faz penetrar no hábito rotineiro da cidade, dos passantes e dos eventos que circunscrevem o dia-a-dia citadino. Sustentado sob dois eixos fundamentais de trabalho, o texto apresenta uma série de eventos invertidos, cuja naturalidade semântica desafia os padrões da lógica e se conforma, ao mesmo tempo, em um arranjo clássico de tetrâmetros iâmbicos. É na interface da fusão entre esses dois planos em contraste que o poema apresenta seu efeito caótico e quebradiço, na medida em que adormece o ritmo, com uma estrutura cristalina regularmente organizada nos estratos interiores, mas aquece o paradoxo semântico, com o uso de expressões antitéticas que explodem na retina do leitor.

A premissa poética se inicia com a constatação de um dia esdrúxulo, cuja natureza não sabemos ainda, mas que se anuncia como uma série de eventos paradoxais, promovendo essa natureza transtornada da semântica em detrimento da forma. Logo na primeira estrofe, a rima pobre “pão” e “tostão” recria o sema da insignificância também no estrato fônico, fazendo

ecoar essa mesma questão quando analisamos o significado dos versos “Ao pedinte rogo o pão / E dou ao rico um tostão”; inicia-se, nesse ponto, a subversão da lógica e percebemos a suspensão do juízo diante do *caos* do ambiente. O mesmo ocorre na segunda estrofe, com a junção da rima pobre “isca / fásca” e dos versos “Ao gatuno entrego – isca / Corando a palidez com branco”.

É, contudo, na terceira e na quarta estrofes que o poema inverte a própria polaridade. A introjeção de uma epifania causa na persona poética o recuperar gradual da consciência e da não naturalidade dos fatos, quando aos poucos comenta “Comigo o vadio nada reparte / o abastado não aceita esmolas / pela agulha a fásca não tece”, ou seja, os vetores do texto passam agora a tender a zero, como se o voltássemos à primeira estrofe. O poema, nesse momento, é todo desfazimento, na medida em que as ações se anulam e os versos, profundamente organizados na forma, parecem vencer a tensão inaugurada no início.

Por fim, a expressão idiomática “A idiota chora baba e ranho”³⁰ aponta para a inexorabilidade, na medida em que tendo experimentado a inversão semântica provocada pelo caos, a persona poética agora se conforma diante da nulidade do dia. Frente à explosão da ordem natural e da sensação de salvaguarda, o poema se encerra com a constatação triste da impossibilidade e da fraqueza. Em 1918, data em que os versos foram escritos, a Rússia de Marina Tsvetáeva estava sob o olhar aberto do furacão revolucionário. Moscou, cidade onde a poeta residiu até se exilar, respirava fome e carestia, subvertendo os espaços urbanos da infância (explorados de maneira mais tênue em outros poemas) e produzindo sentido junto ao caos urbano e social que assolava o país. Na tentativa de unir a poesia com a realidade da capital, o poema desponta para um ânimo negativo, melancólico, na medida em que não era essa a cidade em que cresceu e amou Marina Tsvetáeva; não era essa a Moscou da panaceia, de Pantaleão ou da sagrada Maria, mas sim a cidade sitiada, palco da revolução e da guerra civil.

Todavia, não é somente a Moscou da miséria a penetrar fundo na obra da autora. Há, ainda, a cidade pictórica dos mercados, da barganha e dos cocheiros dos contos de Tchékov. No volume um de suas *Memórias*, Ilya Ehrenburg (1964) colore na retina de nossos leitores os episódios de frio extremo, quando diz: “à noitinha, eu ficava aquecendo o vidro gelado a fim de olhar o termômetro: quem sabe, o frio aumentaria?” (p. 25). É na agitação dos antigos *rynki* (*рынки*), tal como “no mercado de Smolensk”, onde “vendiam-se no verão legumes e frutas; as melancias formavam montanhas, faziam-se nelas cortes em triângulos” que “todos

³⁰ Cf. o texto original: ”А дура плачет в три ручья”.

pechinchavam implacavelmente” (p. 25). Além desse, “o mercado de Caça e Pesca [...] ficava repleto de gente; compravam-se aves nas vendinhas. Peixes enormes nadavam nos tanques” (p. 25). Enquanto os patrões iam às compras, “cocheiros cochilavam na rua, diante do teatro. Tinham peitos algodoados de tamanho descomunal e barbas brancas de geada” (p. 25). O movimento era intenso e os passantes se dividiam carregando grandes *avós’ki* (*авоськи*), largas sacolas feitas de tira e cordas, bastante comuns na URSS, carregadas de batatas, repolho e outros vegetais comuns (muitos, contudo, se muniam das sobras das feiras). Ao final do dia, os cocheiros, ainda sonolentos, chamavam “posso levá-lo, patrão?...” ou resmungavam “meio rublo” (p. 25). Aqueles que embarcavam observavam atentos os zeladores que “dormiam sobre as pranchas à entrada dos prédios”, quando, de repente, “ressoava o grito de um bêbado, mas um polícia de capuz logo o fazia calar-se” (p. 25). Aos olhos, “tudo parecia dormir: o passageiro, o cocheiro, o cavalo, a própria Moscou...” (p. 25).

A cidade dormia fria sob o assoalho de alvenaria. É através do *sono* e da *vigília* que penetramos agora no ciclo “Insônia”, também datado de 1916, cujos poemas se configuram como um convite à memória e à recuperação dos espaços urbanos, temas centrais de nosso estudo. A ocupação da cidade e a sensação de vago pertencimento à sociedade da época é um forte *leitmotiv* tsvetaviano. A grande Moscou dos anos 1910-1920, palco de intensos acontecimentos, se mostra para nós serena e adormecida, com os passantes já reunidos fora do violento caos urbano. Conforme veremos a seguir, selecionamos o terceiro poema do ciclo “Insônia” a fim de discutirmos os efeitos supracitados na recuperação dos espaços e na fundação do *savoir-faire* poético de Marina Tsvetáeva:

INSÔNIA

3

Na minha grande cidade – noite.
De casa sonolenta vou – longe.
esposa, filha: pensa a gente.
E eu me lembro de um: noite.

E o vento de Julho por mim – ia,
E não-sei-onde música – havia.
Ah, o vento à noitinha – chia
Pelo escasso e estreito seio – corria.

Há um álamo negro, e na janela – cor
E o badalar na torre, e na mão – flor.
E um passo feito esse, a ninguém, for.
E uma sombra feito essa, a minha – rumor .

Como um áureo farol suspenso – chamas.
 E à noite a relva na língua – ponta.
 Das amarras do dia, pronta
 Amigos, comigo: fazem de conta
 (TSVETÁEVA, 1994a, p. 234, tradução nossa).

O texto é apenas um dos muitos exemplos do modo cerrado e silencioso usado por Tsvetáeva na elaboração dos versos. A forte cesura ocasionada pelo uso frequente do tiré (mantido, com adaptações, na tradução) corrobora para a construção de um arquissema poético em cada verso, além de deslocar o eixo da memória, como se o poema fosse dividido em dois planos cinematográficos: o da imagem de fundo (noite, longe, flor, cor...) e o da narrativa em primeiro plano (à esquerda do tiré). A força única da pontuação e a contaminação desse movimento entre planos nos outros estratos do texto são notáveis, exigindo precisão e rigor na elaboração desse recurso, de forma que, segundo Michael Wachtel, em *Introdução à poesia russa (The Cambridge Introduction to Russian Poetry, 2004)*:

Como sempre em Tsvetáeva, há um controle extraordinário por trás de uma fachada emocional, uma estrutura cautelosamente articulada atrás de imagens constantemente passageiras. Nós sugerimos anteriormente que em poesia, qualquer elemento de linguagem pode se tornar um dispositivo poético. Tsvetáeva faz um virtuoso uso da pontuação para acentuar o estado emocional do falante (p. 106-108, tradução nossa)³¹.

Ao acompanharem o passo errático da persona poética, os versos se invertem e se confundem na profusão das marcas gramaticais da língua russa. O papel fundamental dos casos e das inversões sintagmáticas possíveis torna a sonolência um atributo tanto temático quanto sintático, cristalizando um *topos* presente em diversos estratos de trabalho. Através do cenário turvo e lacunoso surge a cidade como um manto obscuro e lugar de diversos encontros inexoráveis, pelos quais se confunde a natureza do privado e do público, tal como nos versos da primeira estrofe.

Iuri Lotman, em *Estructura del texto artístico (Struktura khudojhestvennogo teksta, 1982)*, aponta o cuidado cirúrgico e a natureza entrecortada dos versos de Tsvetáeva, ao perceber como as repetições estruturais dividem o texto em segmentos semânticos em si mesmo equivalentes, e estes últimos se apresentam entre si em relações complexas de segundo grau. Remetendo a grande figura da anatomia canônica russa, Lotman compara

³¹ Cf. o texto original: As always in Tsvetaeva, there is extraordinary control behind a highly emotional façade, a carefully articulated structure behind constantly shifting images. We have suggested that in poetry, any element of language can become a poetic device. Tsvetaeva makes virtuoso use of punctuation to accentuate the speaker's emotional state.

Tsvetáeva a Lermontov, na medida em que “ela pertence aos poetas cujos textos apresentam uma nítida e relevante divisão em segmentos equivalentes” (LOTMAN, 1982, p. 210, tradução nossa).

Tanto no original quanto em nossa tradução, a profusão de rimas toantes, derivadas do sema “noite”, contamina os versos com a incerteza e a falta de foco ocular, típicos da ocasião noturna: noite (*qualquer* noite), longe (*o quão* longe?), gente (*que* gente?), noite (*qual* noite?). O efeito da memória, no último verso, retorna e emoldura o restante do poema com o mesmo recurso utilizado na abertura: “noite”, reforçando a indeterminação e a volição do passante frente ao grande construto citadino. É do primeiro verso e de seu corte sintático via sintagma “noite”, isolado em um plano poético outro, que derivamos o passo rítmico e a profusão de indeterminações característica do texto. Ao rememorar o elemento “noite”, o poema reforça a premissa de permanecer no mesmo eixo temático e rítmico, sendo essa mesma *noite* uma espécie de *mote*.

O verso “E não-sei-onde música – havia.” que, no original, apresenta o pronome indefinido *gde-to* (*zde-mo*), traduzido como “não-sei-onde”, contribui para a constatação acima, uma vez que no russo os pronomes indefinidos podem se formar com auxílio de quatro sufixos: *-to*, *-nibud*, *-libo* e *koe-*, produzindo indefinições diferentes. No caso do pronome *gde-to*, Olga Eriomina, em *A semântica dos pronomes indefinidos russos (The semantics of Russian indefinite pronouns, 2012)*, propõe que os indefinidos em *-to* são instâncias de escolhas parametrizadas com um argumento implícito que pode ser vinculado de fora, portanto, “sob essa análise, as indeterminações *-to* não são escolhas clássicas, porque podem se comportar como quantificadores quando o parâmetro implícito está vinculado de fora” (p. 39, tradução nossa). Dessa forma, entende-se o pronome não como uma escolha entre *aqui* ou *ali*, clássica no tocante à indeterminação de lugar (*gde*), mas sim uma escolha ligada a um efeito externo (no caso, a música), que se sabia estar vindo de alguma proximidade, mas que não é nem *aqui* nem *ali*, é *não-sei-onde*. Tudo isso, em certa medida, contribui para o efeito do sono e a indefinição citadina diante do labirinto de imagens e sentidos.

Mais adiante, na segunda estrofe, o papel do tecido urbano é agora configurado na deslocalização e na aproximação metafórica do som e do movimento dos sentidos, como em “E o vento de Julho por mim – ia,/ E não-sei-onde música – havia”, criando uma ideia de *comunidade* ativa no poema, via ocorrências de eventos exteriores à ordem do personagem poético (música/vento de Julho). O caminhante, embora imerso no coração civil da cidade, interage não com o semelhante humanizado, mas com a manifestação da natureza e dos sentidos no percurso (tato/audição), experimentando a urbanização como os elementos que

dormem no cenário: casas, pedras, ruas e árvores. Essa amálgama entre sujeito humano e alvenaria produz um forte efeito de identificação e participação, como se a persona poética desaparecesse, emergindo daí a cidade em si.

Em capítulo intitulado *O autor como produtor*, Walter Benjamin (1987) cita o exemplo de *Sergei Tretiakov* a fim de trabalhar com a noção de “escritor operativo”. A fim de ser “operativo”, um escritor deveria acontecer junto com aquilo que narra, sem, com isso, apenas relatar, mas também participar. Nesse viés, Benjamin ilustra o exemplo com fatos da vida do escritor russo, relatando seus trabalhos nas comunas, nos comícios e jornais de Moscou. Mais adiante, nos diz que embora tais trabalhos lembrem “os de um jornalista ou de um propagandista, e pouco têm a ver com literatura” (BENJAMIN, 1987, p. 123), é necessário sempre pensar os gêneros literários em função da situação atual, caso os escritores desejem, de alguma forma, alcançar seu próprio tempo.

É notável, em Tsvetáeva, essa predileção por acontecer como “figura viva” em cada pequeno canto de Moscou. A capital, lugar tão caro à poeta, chega a funcionar como sujeito de diversos textos poéticos, personificada e erigida como persona. Nesse poema, escrito antes da emigração, já é possível identificar o silenciamento e o sentimento de incerteza da Rússia da época, principalmente devido a grande mudança de paradigma que a Primeira Guerra e o período pré-revolucionário produziram no coração do povo. Sobre esse sentimento de pertencimento à cidade, escreve Anna Saakyants em ensaio publicado no portal Homilia:

Há ainda outros lugares por onde andou Marina Ivanovna, em particular aqueles que a deram residência quando voltou à pátria: na travessa Merzliakovskii, na “casa universitária” da rua Guertsena, no Boulevard Pokrovskii. Entretanto, não há necessidade de listar todos os lugares em Moscou que significaram algo para a vida da poeta. Podemos apenas dizer que a geografia da Moscou de Tsvetáeva é bem acessível à imaginação. Mas essa cidade não seria a Moscou de Marina Tsvetáeva, porque essa representação viva, ativa e sensível – ela criou por si só. Bem como também criou um relacionamento com ela, um romance com ela [...] (p. 1, 2016, tradução nossa).³²

³² Cf. o texto original: Есть еще несколько мест, где бывала Марина Ивановна, в частности временно приютившие ее после возвращения на родину чужие комнаты: в Мерзляковском переулке, в «университетском» доме на улице Герцена, на Покровском бульваре. Впрочем, перечислять все места в Москве, которые имели значение в жизни поэта, нет необходимости. Скажем лишь, что география цветаевской Москвы вполне доступна воображению. Но эта Москва не будет Москвой Марины Цветаевой. Потому что свою Москву, живую, дышащую, чувствующую, — она сотворила сама. Свои отношения с нею. Свой роман с нею (а все отношения Цветаевой — с человеком ли, с книгой ли, с городом ли — это всегда роман).

Os elementos imaginativos, a Moscou onírica das grandes ruas e passagens, com o badalar das grandes igrejas – tudo isso é recriado no coração do estrato semântico do texto, na fusão das imagens que a memória produz com o lirismo típico de Tsvetáeva. Sob a tinteira fresca e pálida do *sono*, o endereçamento é suspenso e o *Boulevard Pokrovskii* é refeito numa passarela qualquer da grande cidade; o mesmo acontece com a rua *Guertsena*, transfigurada no texto em elemento de fundo. O apagamento da nomenclatura, dos classificadores e dos dêiticos contribui para o mergulho na alvenaria, no labirinto mesmo que é o acesso contínuo ao material urbano.

Mais adiante a indeterminação continua aparentemente imutável, como nota-se na terceira estrofe:

Há um álamo negro, e na janela – cor
 E o badalar na torre, e na mão – flor.
 E um passo feito esse, a ninguém, for.
 E uma sombra feito essa, a minha – rumor.
 (TSVETÁEVA, 1994a, p. 234, tradução nossa).

A adjetivação do álamo e a indefinição do substantivo “cor” (*qualquer cor*), ao final do primeiro verso, trazem à tona o efeito de duplo plano, com o primeiro representado pela figura do álamo e o segundo com a janela. O recurso sintático do *tiré* e da pontuação na divisão gráfica entre planos é também ferramenta para o acontecimento, marcando na língua a multiplicidade do real no universo da cidade. A vírgula, mantida na mesma posição do texto original, reduz o olhar crítico ao elemento mínimo, ao *foco*: “há um álamo negro, janela/badalar da torre, mão”; ou, ainda, serve de meio de transporte entre a cidade e o passante: “E uma sombra feito essa, a minha”. Nos dois últimos versos, temos o início da suspensão da persona poética, com a introdução de “E um passo feito esse, a ninguém, for” e “E uma sombra feito essa, a minha – rumor”, inserindo o distúrbio na divisão entre planos proposta desde o início do texto e marcando a fusão noturna entre a cidade e o cidadão, entre a memória do viajante e a alvenaria da viagem. A metamorfose em solo se completa e já não é mais a figura sonolenta a percorrer os corredores da cidade poética, mas sim o construto urbano transfigurado e erguido no limiar entre o sono e a memória, ingredientes essenciais do fazer poético de Marina Tsvetáeva nesse poema.

O mesmo efeito é potencializado na quarta estrofe. Com a introdução de verbos impessoais (em oposição às formas conjugadas *vou* e *lembro*, na primeira estrofe), o poema abre agora espaço para o esplendor da cidade; estamos diante da suspensão total do passante

sonolento, cuja função atual se limita à recordação e à memória das tradições “amigos, comigo: fazem de conta” que, no original, poderia ser resgatado como: “amigos, entendam, vocês sonham comigo”, mas que não foi mantido por questões fônicas e métricas. Dessa forma, a persona poética se vê já amalgamada com o tecido da cidade, se perdendo entre os espaços e as indeterminações do ambiente. É, contudo, no último verso que se insere uma figura metapoética poderosa, ativada no gatilho do sintagma “*Amigos, comigo*”; A cidade, já não mais *qualquer* cidade, é por fim um elemento produzido poeticamente e cuja existência se condiciona ao pleno funcionar do poema, sendo a função dos elementos externos ao texto (amigos = leitores) a total penetração nesse espaço único. Tsvetáeva, como a figura do *viajante*, deseja nos contar dessa tal cidade matriz, mas é com a recepção e o preenchimento das categorias próprias da presença do leitor que o texto se completa na grandeza de um poema.

Continuando pelo ciclo *Insônia*, o sexto poema “Reclusa e só à noite escura” nos apresenta novamente a cidade de Moscou já bastante castigada pelo crescente separatismo político que, algum tempo depois, tomaria o palco. O texto, em três quadras, nos remete a um passante também sonolento, solitário e disposto em plano diferente dos demais:

INSÔNIA

6

Reclusa e só à noite escura –
 Insone, vaga a desvalida freira! –
 Reclusa e só mas jaz segura
 A chave da capital e da fronteira!

À frente a insônia os pés dirige
 - Ó, é lindo e fosco esse meu Kremlin! –
 Saúdo à noite a terra firme –
 Que envolve e queima meu jardim!

Eriçam não os cabelos – mas o pelo,
 E sopra pesado o vento no peito.
 Hoje à noite é grande meu lamento, -
 Aos arrependidos e aos lazarentos.
 (TSVETÁEVA, 1994a, p. 284, tradução nossa).

Embora disciplinado na forma, o poema nos apresenta inconfundíveis sinais de uma *tensão*, levemente elaborada através das estrofes e cindida no esplendor dos últimos versos. Regido por uma clássica marcha iâmbica, o texto se conforma em pentâmetros com leves

substituições. Contudo, desperta atenção a inversão pírrica pulsante no coração de praticamente todos os versos, conforme notamos na escansão do texto original em russo:

Escansão³³

- / - / - - - / - /
 - / - - , - / - - - / -
 - / - / - - - / - /
 - / - / - / - - - / -

 - / - - - / - / - /
 / , - - / - / - , / - / -
 - / - / - - - / - /
 - / - - - / - - - / -

 - / - - - / - - - /
 - / - / - / - / - / -
 - / - / - - - / - /
 - / - / - - - / - / -

A inserção do pirro marca uma opção técnica que pode ser lida como uma tendência ao silenciamento. Do ponto de vista da forma, esse emudecimento imprime, na escansão, a inversão de alguns tons tônicos em átonos, contribuindo para a quietude geral do ritmo. O segundo verso da primeira estrofe, juntamente com o último verso da segunda e o primeiro da terceira apresentam duas substituições pírricas exatamente dispostas no centro, recobrando o poema de sinais típicos do emudecimento semântico atribuído ao texto. O passante se desloca, novamente, à noite, em evidente solidão, se munindo do aparente sono cidadão para, em tom liberto, receber “a chave da capital e da fronteira”. Livre e impelido pelo incorpóreo estado insone, a persona do poema caminha levemente pelas ruas de Moscou, misturando sono, subjetividade e memória, quando, de longe, avista o Kremlin: “- Ó, é lindo e fosco esse meu Kremlin!”, que no original resgatamos “- О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой!”, ambígua formulação, na medida em que iguala o adjetivo *прекрасен* (perfeito, belo), separado lado a lado pela vírgula, com *тусклый* (embaçado, fosco, nevoento) – reforçando o etéreo do sonolento véu que recobre o texto, além de fornecer uma visão dupla do coração da capital.

³³ Para a descrição audível dos poemas presentes nesse estudo, usamos a marcação “/” para sons tônicos e “-“ para os átonos. A língua russa não possui segunda tônica nas mesmas palavras ou quaisquer acentuações *mezzo*-tônicas, conforme demonstrado no capítulo “Carta sobre as Regras de Versificação Russa”, in: FRATE, RAFAEL. *Mikhail Vassílievitch Lomonóssov: uma apresentação*. 2016, 221 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Os dois últimos versos da segunda estrofe vão incisivamente ao encontro do sinistro ânimo que se abatia sobre qualquer moscovita³⁴: “Saúdo à noite a terra firme - / Que envolve e queima meu jardim!”, ao passo que no original resgatamos o último verso: “Всю круглую воющую землю!”, o qual, posto em uma tradução mais livre, nos revela: “a toda conflituosa terra ao redor”. Assim, o turvo e sonolento tom dá lugar à sinistra saudação, direcionada a todos *ao redor*, à terra, à pátria e ao povo. Alargam-se as fronteiras da precisão e a insônia parece falhar ao recobrir o restante do poema com o nevoeiro etéreo da primeira estrofe. Em seguida, afirma: “Eriçam não os cabelos – mas o pelo”, inserindo uma animalização completa entre a primeira e a terceira estrofe, acionada pela diferença de estado entre a “desvalida freira” e a figura do “pelo”; a queda, a ausência da típica auréola e a intrigante atmosfera conduz a já *inócua* freira em criatura, em medo, em terror, fazendo com o que o peito capte o “pesado vento” que sopra. “Hoje à noite”, termina o poema, “é grande meu lamento, / Aos arrependidos e aos lazarentos”, eclipsando o texto não como um marco de louvor à cidade, mas como um agouro do que, possivelmente, os pesados ares poderiam trazer.

Nos dois poemas do ciclo “Insônia” temos, registrada, a figura do passante contemplativo. O movimento da sonolenta figura, no tecido urbano, e sua atenta natureza descritiva, adjetivando os pontos mais cartográficos da metrópole, nos lembra, por analogia, a empreitada de Marco Polo, o viajante nato, e suas viagens n’*As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. Muito embora a natureza geral da narrativa no romance seja outra, as estratégias e percalços da descrição do *locos* citadino tanto nos poemas de Marina Tsvetáeva quanto em

³⁴ Em 1916, como já apontado algumas vezes, a Rússia vivia o limiar de um grande colapso. Prestes a “explodir”, o país procurava, sem sucesso, se recuperar das investidas políticas e econômicas sofridas desde o início do século XX. O fracasso na Guerra Russo-Japonesa, a primeira Revolução e a fervilhante atmosfera do rebentar da Primeira Guerra Mundial acendiam no coração de todo cidadão um típico estado de angústia. Privado de uma robusta infraestrutura quando comparada à Alemanha, o império de Nicolau II arrastou, nos primeiros momentos da guerra, uma acentuada baixa contra a organizada e eficiente força de combate alemã, coroando a *Batalha de Tannenberg* como um dos momentos de maior impacto na sociedade russa da época, ao ver seu 2º exército inteiro aniquilado pelo inimigo com menor contingente. O poema em questão, escrito pouco depois desses acontecimentos, ainda revive a atmosfera vaporizada do belicismo e do estado de tensão em que vivia a capital Moscou. Muito existe já documentado, em diferentes e razoáveis fontes, sobre esse período histórico. Para nosso estudo, de forma geral ao comentarmos a atmosfera russa do princípio do século XX, nos baseamos em relatos colhidos por Boris Iakovenko, em tradução livre do seu título *História da grande revolução russa (История великой русской революции. Февральско-мартовская революция и ее последствия)*; bem como em Richard Tames, em seu *Último dos Tsares: a vida e a morte de Nicolau e Alexandra (Last of the Tsars: the life and death of Nicholas and Alexandra)*, ambos disponíveis em nossa seção de referências, no final do trabalho.

relação ao império de Kublai Khan são de alguma forma semelhantes. Se tomada em um dado tempo, via um dado observador, a cidade será uma narrativa única, inseparável do narrador que a originou no campo dos possíveis. Calvino, em *As cidades invisíveis* (1990), descreve brilhantemente o processo de construção da linguagem perante o mundo móvel dos grandes centros urbanos:

- Eu falo, falo – diz Marco -, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido (p. 56).

É a audição a peça gêmea da natureza clara e límpida da leitura. Para alguém como Marina Tsvetáeva, cuja motivação poética sempre fora a manutenção do gênio autoral nos grandes ciclos de escritores e artistas da época, a escrita do poema deveria ser permeada não somente da chama própria do íntimo, mas também de um convite à leitura. Afinal, “o preço da igualdade para ela, que se considera muito acima, é caro demais” (BERNARDINI, 1976, p. 19).

Comentando as errâncias de Marco Polo no texto, Renato Cordeiro Gomes (2008) nos lembra da importância da memória para o narrador, instrumento utilizado na descrição e na depuração do espaço. Ao viajar, Polo abre a possibilidade de haver o *jogo*, isto é, a variação e o desregramento, descentrando o discurso (p. 44), fazendo funcionar o poder gerativo da linguagem. É essa a força própria do próximo poema, fazendo a cidade de Moscou, junto a toda sua gente, sua arquitetura ortodoxa e sua imensidão, surgir diante da retina do leitor, como um colossal monumento. Bernardini (1976) comenta essa grande malha cidadina, ao afirmar que “é sobre esse fundo pitoresco, transcendido até o fantástico, o grandioso, o imemorial, que Marina Tsvetáeva projeta as figuras do *epos* russo” (BERNARDINI, 1976, p. 26); a presença dos *santos*, das *beatas* da tradição popular, dos membros da realeza imperial e, até mesmo, dos “falsos czares” (BERNARDINI, 1976, p. 26) são todos hipostasiados em realidades físicas no mundo poético da poeta, conforme podemos conferir no sétimo poema do ciclo “poemas sobre Moscou”:

POEMAS SOBRE MOSCOU

Sete colinas, como sete sinetas,
 Nos sete sinos, campanários.
 no fim das contas: muitas tantas
 Sineiros montes em todo lado.

No dobrar dos sinos, no feriado
 De João Evangelista nasci.
 A casa: feito gengibre, cercada
 E as áureas igrejas erguidas.

E amei de fato, amei o primeiro badalar. –
 Como as freiras correndo no salão,
 o ruído no fogão, o abafar do sono,
 E a benzedeira do jardim vizinho.

Despache-me então, gentalha moscovita
 Tolos, criminosos ou crentes!
 Padre, cale em mim a voz que grita
 Com o tilintar da terra de sinetas.
 (TSVETÁEVA, 1994a, p. 276, tradução nossa³⁵)

Temos em evidência, logo na primeira estrofe, um sintagma multiplicativo, com o esplendor em “no fim das contas: muitas tantas”, derivado do original “copok copokov” (*sorok sorokov*), expressão idiomática que introduz a ideia literal de “quarenta vezes quarenta”, ou seja: grandes quantidades. Dessa forma, a persona poética constata a capilarização da ortodoxia no coração da cidade, com suas curvas dobradas nos sineiros e suas grandes catedrais.

Há, também, nessa mesma lembrança, a fundição dos estratos semântico e fônico, com a presença marcante do badalar dos sinos selados na assonância em [o], tal como no primeiro verso do original “*sem’ kholmov – kak sem’ kolokolov*” (семь холмов – как семь колоколов). Desse fenômeno resultou a opção da tradução opondo oclusivas e sibilantes ou oclusivas e nasais (**SeTe CoLiNaS**), produzindo o contraste sonoro da batida (oclusivas) e do movimento (sibilantes). Procurou-se, também, conservar a matriz sonora da palavra *sino*,

³⁵ Interessante, em um primeiro momento, notarmos nessa tradução a adaptação da hifenização estilística de Marina Tsvetáeva, uma vez que procuramos substituir o *tiré* intrafrasal pela vírgula ou outro elemento mais natural para o campo poético do Português Brasileiro. Diferente do primeiro poema, no qual a presença do sinal produzia um efeito gráfico importante (a divisão entre planos poéticos), nesse texto em questão optou-se pela vírgula em virtude da maior cadência rítmica e pouco efeito de estranhamento produzido. Do ponto de vista da naturalidade da língua de partida, o *tiré* não nos assinalou nenhum verso de maneira poeticamente marcada ou não nos pareceu um recurso pronto a existir no complexo jogo tradutório, ao menos nesse poema; portanto, dado o fato de que esse elemento não remete a uma natureza *marcada* no poema, optamos por uma sinalização também doméstica ao português brasileiro.

replicada em diversas derivações, tais como sineiros e sinetas, bem como reproduzir o eco do badalar no prolongamento da sibilante [s], em aliteração, na primeira estrofe como um todo.

A referência a João, o apóstolo, na segunda quadra, é característica da evolução poética de Marina Tsvetáeva. A menção ao dia santo é recuperada algumas vezes em sua obra como um vetor apontado para a memória da infância, do nascimento e da capital onde nasceu³⁶. Embora a religião não seja eleita, pela crítica, como uma das grandes questões a urgir no corpus da obra, a poeta, desde muito cedo, acreditava no poder simbólico da literatura e na sua incorporação ao mundo como um meio de trespassá-lo, sendo a poesia um meio para atingir esse estado de “iluminação”³⁷. Tsvetáeva sempre buscou refletir de si o papel do gênio no mundo, se alimentando da escrita como uma espécie de refúgio no qual suas questões ficariam protegidas por toda a eternidade. Nesse relicário, guardou uma série de angústias a respeito do seu real papel humano, temendo que as influências de seu tempo recaíssem sobre o corpo feminino e fizessem com que seus ideais de futuro e carreira se convertessem na prisão de sua maior dádiva: a escrita³⁸. Assim, a menção ao discípulo “amado” e que “diz a verdade”³⁹ é o meio simbólico de anunciar a boa nova e a “verdade” da poesia; para Tsvetáeva, esse era o meio de permanecer no mundo, a verdade própria para a qual se dirige todo o tempo.

É, também, através da palavra simbólica que temos contato com o livro de registros que forma a cidade. A Moscou de Marina Tsvetáeva, com seus peregrinos, vendedores, igrejas e todo o tecido cosmopolita é um produto da memória traduzido pela linguagem poética. A introjeção da subjetividade na terceira estrofe marca o produto do afeto e da

³⁶ Discutiremos, no segundo capítulo, outra ocorrência da menção a João, o apóstolo, porém dessa vez daremos destaque ao mecanismo da memória e da fixação dos espaços da infância, dando ênfase a como isso tudo se manifesta na linguagem do poema.

³⁷ Entre março e abril de 1920, Marina Tsvetáeva escreve em seu diário: “O homem só vê o mundo corretamente na exaltação suprema. Deus criou o mundo em estado de exaltação (o homem – com uma exaltação menor, isso é visível), e o homem que *não está* em estado de exaltação não pode ter uma visão correta das coisas” [...] “Em minhas veias não corre sangue, mas a alma” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 140). E, em 1 de julho de 1926, escreve: “Eu sou eu mesma fora [da vida], vinda de um terceiro reino – nem céu, nem terra – de meu país no fim do mundo, de onde vem toda a poesia” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 369).

³⁸ Em 28 de julho de 1919, escreve: “[...] como mulher sou impensável, como poeta - apenas natural. E essa é a minha – (durante um tempo demasiado longo reneguei minhas opiniões!) – única medida – de uma vez por todas!” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 143).

³⁹ Cf. Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 1892-1895: “Corre, então e vai a Simão Pedro e ao outro discípulo, que Jesus amava, e lhes diz: retiraram o Senhor do sepulcro e não sabemos onde o colocaram” (Jo 20:2) e “Este é o discípulo que dá testemunho dessas coisas e foi quem as escreveu: e sabemos que o seu testemunho é verdadeiro” (Jo 21:24).

lembrança, na forma de ruído e de imagens ofuscadas, características da rememoração, pontilhada de cesuras e rápidos cortes de planos:

E amei de fato, amei o primeiro badalar. –
 Como as freiras correndo no salão,
 o ruído no fogão, o abafar do sono,
 E a benzedeira do jardim vizinho.
 (TSVETÁEVA, 1994a, p. 276, tradução nossa)

A insistência das imagens e a fusão de som e sentido explodem na retina, produzindo a localidade simbólica. No original, a batida do polissíndeto⁴⁰ em “и” (conjunção “e”, na Língua Portuguesa) marca o compasso do sino, ecoado no corpo do poema como uma coluna vertebral sonora pulsante e viva. Na tradução procuramos transplantar tal fenômeno usando a assonância em “o”, tal como em “o primeiro/o ruído/o abafar do sono/”, buscando, assim, recuperar o efeito sonoro na vogal aberta perdida em relação ao original e já comentada acima.

Os elementos recuperados no texto, do ponto de vista semântico, ilustram bem a formação social na Moscou da época. A figura da freira, retornando ao local da ortodoxia, seguida do fogão – usado tanto para fins domésticos quanto para o aquecimento das residências mais simples – bem como a ainda hoje popular benzedeira, presente no coração de uma das sociedades mais supersticiosas da Europa, retratam não somente o registro da capital russa daquele início de século, mas produzem também vestígios de uma memória que escava fundo, visualizando figuras sem face, sem nome e sem cor, mas mapeando ruídos e funções sociais prototípicas da cidade.

Na última estrofe, por sua vez, temos o apelo irrealizado e irrealizável. Contrariando nossa versão traduzida do texto, poderíamos pensar, como ilustração pedagógica, em uma tradução mais literal dos dois últimos versos como: “Padre, encha minha boca / com a sinaleira terra moscovita”⁴¹, e, com isso, demonstrar a nosso leitor o aparente desejo da persona poética de ser enterrada e passar seus últimos dias na cidade que a viu crescer. Contudo, se há ressonâncias ou não entre a figura poética e a autora empírica, quando da escrita do poema, não sabemos. Até a data de sua morte, o teatro de eventos na Europa fez com que a vida de Tsvetáeva se lançasse para o suicídio, bem longe da cidade natal,

⁴⁰ No original, se nota: И любила же, любила же я первый звон. — / Как монашки потекут к обедне, / Вой в печке, и жаркий сон, / И знахарку с двора соседнего.

⁴¹ Cf. o poema original:

Поп, крепче позаткни мне рот
 Колокольной землей московскою!

mergulhada na pobreza, no esquecimento e na solidão, dado o descompasso humano e psicológico com o qual lutava todos os dias para fugir dos horrores da Guerra e da perseguição dos órgãos de repressão soviéticos.

Ainda no final da década de 1910, nosso olhar agora se volta a um importante poema do ciclo “Poemas a Blok”. Na Rússia pré-exílio, Tsvetáeva conheceu e admirou muitos expoentes mais velhos de sua geração, conforme nos conta Aurora Bernardini:

“Durante esse período, Marina Tsvetáieva encontra muitos poetas russos, mais velhos do que ela, aos quais dedica admiração e amizade. Ela ouve Blok recitar seus poemas em maio de 1920, corresponde-se com Akhmátova em 1921, torna-se amiga de Balment, a quem leva comida algumas vezes” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 189).

Aleksandr Blok, assim como outros poetas, era motivo de profunda admiração⁴² e dessa primorosa amizade nasceu um sentimento de respeito que ecoaria por diversas cartas, poemas e diários. Marina Tsvetáeva carregou Blok consigo durante toda a vida, mantendo viva a predileção pela sua poesia e técnica⁴³. O quinto texto desse ciclo, ambientado novamente nas ruas da metrópole moscovita, nos interessa como um poema *ponte* entre o primeiro e o segundo capítulo desse estudo, na medida em que discutiremos em detalhes, na próxima seção, como o substrato da memória atua na linguagem e em nossas traduções nos poemas de Marina Tsvetáeva. Eclipse do encontro irrealizável entre os dois poetas, cindidos pelas longas margens dos rios Neva e Moscou (Blok era natural de São Petesburgo) o poema os une, por fim, no espelho d’água:

Em minha Moscou – cúpulas ardem!

⁴² Um interessante estudo sobre a natureza dialógica entre Marina Tsvetáeva e Aleksandr Blok pode ser encontrado no artigo, em russo, de S. N. Broitman (Cf. referência em russo: Бройтман С. Н. М. Цветаева и А. Блок. *Новый филологический вестник*. 2005. №1) Disponível no portal de periódicos *CyberLeninka*, no endereço: <https://cyberleninka.ru/article/n/m-tsvetaeva-i-a-blok>.

⁴³ Cf. prefácio de Aurora Fornoni Bernardini: “Na verdade, como seria de esperar, a poesia leva-a logo a conhecer um grande número de outros poetas. Os russos e os alemães, em primeiro lugar. Blok – ‘a melhor Rússia’ – e Rilke – ‘a melhor Alemanha’, diz ela, sempre extremada” (TSVETÁIEVA, 2006, p. 31). De maneira geral, a poética de Marina Tsvetáeva é, também, construída através de um grande arquivo de sucessivas marcas. S. Karlinsky, em *Marina Cvetaeva – her life and art*, comenta brevemente sobre os efeitos da tradição europeia (e principalmente russa) na vida literária da poeta: “Kuzmin, de quem Tsvetáieva tem o ar leve *badinage* e com quem se parece, na ausência de todas as tendências místico-simbólicas; Balmont, que como a jovem Tsvetáieva, estava descaradamente interessado em si próprio e cultivava a mesma atitude festiva e *dressed up* em relação aos fenômenos da vida; Blok, o impacto de cuja poesia pode ser claramente observado não apenas nas imagens, mas nas rimas assonantes que aparecem na prática da jovem Tsvetáieva [...]” (KARLINSKY apud TSVETÁIEVA, 2006, p. 45).

Em minha Moscou – sinos batem!
Em fila os túmulos à volta jazem, -
E neles dormem Tsarinas e Tsares.

Você não sabe, mas é do Kremlin a aurora
Mais leve – que mundo afora!
Você não sabe, mas é do lobo a hora
Em que mais suplico – pelos ares.

E caminha você em seu Neva
Enquanto, pelo Moscou a face pesa
E da frente a luz espelha,
na água a sombra dupla das lanternas.

Com toda insônia, o amo,
Com toda insônia, o guardo –
Desde quando, por todo pátio
Se levantam campanários.

Mas meu rio – junto ao seu rio,
Mas meu braço – junto ao seu braço
Árida foz. E o prazer, ai de mim
não raiará do sol – o dia.
(TSVETÁEVA, 1994a, p. 291, tradução nossa).

Como em um jogo de espelhos, Moscou refrata livremente pelos canais de São Petesburgo. As cidades, agora personificadas, reencarnam em figuras humanas o limiar da explosão e da dormência, tudo isso novamente ambientado sob o véu da insônia e do sonho. Regulado em uma marcha tetrâmetra, o texto em russo é intrometido de unidades rítmicas terciárias, como anapestos e dátilos, em praticamente todos os versos, separados por uma artéria iâmbica com variações em pirros. Os metros terciários, de longo fôlego e maior dimensão silábica, atuam como os limites físicos das duas grandes cidades russas, dispostas lado a lado e equilibradas sobre o mesmo plano poético. Moscou e São Petesburgo, Marina Tsvetáeva e Aleksandr Blok, fractais na forma e no sentido, dançam no ritmo formal separados por um hiato ora silencioso (com a inserção dos pirros), ora eufórico (com a junção de troqueus ou iampos), conforme notamos nos versos: “*i ne ZNAiesh ty, chto zarEI v KremLE*” (- - / - , - - / - /) ou em “*i grobNItsy v RIAD u meNIA stoIAT*” (- - / - / - - / - /). Toda essa aproximação ora pírrica, ora iâmbica, constrói, ritmicamente, a formação do espaço urbano com seus múltiplos ruídos e hesitações sonoras.

Nas duas primeiras estrofes, Moscou é novamente retratada como o local dos “sinos” e das “cúpulas”, como paisagens gatilho na formação do produto da memória. “Arder” e “bater”, quando personificados, engendram um estado humano ecoado no ânimo da persona poética, na busca desesperada pela outra parte, pela sombra do outro lado do Neva. O claro e

escuro sonoro, ora alto, ora silencioso, continua a tingir a semântica, como que canalizado do estrato formal, quando de início ouvimos a batida do sino e o estalar das cúpulas para, adiante, nos depararmos com os túmulos e o *sono* de tsarinas e tsares. A Moscou de Marina Tsvetáeva é esse lugar no qual o passado dorme para que o presente possa acordar, e é no palco da memória e desse retorno ao antigo que se alimentam os versos que mais nos interessam.

Na terceira estrofe, os passantes são dispostos em linha reta, separados pelas margens de seus rios citadinos. É nessa estrofe, também, que o poema adquire o máximo de sua regularidade métrica, envolvendo os metros terciários religiosamente interrompidos, em cada verso, por um pirro, explodindo na forma o andamento típico do passo, da passada regulada e ritmada, mas órfica na impossibilidade do encontro. O olhar, cindido, observa no reflexo do espelho d'água “a sombra dupla das lanternas”, emulando as lamparinas erguidas nas margens.

Ao primeiro acender dos lampiões pelo pátio do Kremlin, a persona poética percorre as ruas da cidade, na quarta estrofe, insone e revigorada, hiperbolizando o tempo na duração da noite. É no escuro das altas horas que a insônia desperta, sendo a noite seu local de nascimento e marca simbólica de sua *meia-vida*. Contida nas horas noturnas, a insônia só conhece a noite e, para ela, a noite é todo o dia e todo o tempo. Dessa forma, quando o “amor” e a “guarda” são proclamados na quarta estrofe, o são à luz dos lampiões, ao cair da noite, início próprio da eternidade. Tsvetáeva oculta uma breve, porém magistral hipérbole: ama e guarda o passante outro desde quando é noite, desde quando é *insônia*, desde quando é poesia. *Para sempre*. E é no poema que o ritual se repete, indefinidamente, como dentro da noite escura se repetem silêncio e quietude.

Na última estrofe, o ritmo elimina por completo a introjeção pírrica, aumentando a incidência de iambs no interior dos versos. A esse aumento súbito de tonicidade creditamos o fato do poema se aproximar da imagem de esplendor e, com isso, a acentuação confere *tensão* e elevação da marcha rítmica. Lançados, de margem a margem, os rios-braços buscam, um ao outro, na possibilidade mínima do encontro. No terceiro verso, o encavalgamento “не сойдутся” (*não se unirão*, em tradução literal) anuncia o resultado, enquanto temos a formação, na lâmina d'água, de um belíssimo recurso semântico: os braços, em direção a outra margem, quando iluminados pela sombra das lanternas, projetam no rio sombras. É, no toque entre as duas sombras, unidas no centro do corpo d'água, que as mãos finalmente se agarram, tornando o encontro possível apenas enquanto o dia não raiar (E o prazer, ai de mim / não raiará do sol – o dia) porquanto é na noite que as sombras se levantam e, através da fraca luz dos postes, se promovem em apertos de mão.

A Blok, Marina Tsvetáeva endereça o encontro dentro da própria alvenaria do verbo, na carne mesma da metáfora e do símbolo. Distante do poeta, mas admiradora convicta da sua poesia, Tsvetáeva remove as fronteiras entre os corpos no campo etéreo da escrita:

Eu? A vida me empurra cada vez mais (profundamente) para o interior. [...] Viver *não* me agrada, e eu concludo, dessa recusa decidida, que no mundo deve existir alguma outra coisa. (Claramente – a imortalidade.) Fora de qualquer misticismo. Lucidamente. Sim! Pena você não estar aqui. Com você eu passearia com prazer - à tardinha, seguindo os postes de luz, por essa linha que foge e que lhe conduz, ela também fala da imortalidade (TSVETÁIEVA, 2008, p. 374-375).

Manter vivo o registro do mundo poético, para Marina Tsvetáeva, não ocorre sem o reconhecimento imediato do artefato mnemônico. Imersos no livro de fotografias da cidade, elementos da natureza e referentes na cultura ao redor, em nós e em todos os seres, só encontram referência enquanto nos referimos ao sujeito, enquanto no discurso morar sempre a esperança de ser uma ponte entre dois mundos:

Há três possibilidades de conhecimento. A primeira – *com as pálpebras fechadas*, sem olhar, apenas no interior – esta é a mais plena e verdadeira. A segunda – quando a cidade se esfarela - não é conhecimento, mas ignorância, sobrevôo na alma de outrem, *turismo*. A terceira – aderir à coisa, ter paciência, suportá-la, não se ocupar com ela, mas ser atravessado por ela (TSVETÁIEVA, 2008, p. 394).

Sobrevoar a cidade com as pálpebras fechadas, os olhos atentos revirados para dentro, focalizando o sujeito interior, mas se guiando pela geografia urbana. Para Marina Tsvetáeva, o aprendizado tem um pouco de passeio, de experimentação e de troca; mas, ao mesmo tempo, aprender pode significar se desprender das coisas do mundo, recriá-las na poesia:

Minha vida inteira eu a vivi como um idílio com minha alma, com a cidade onde eu vivo, com as árvores à beira do caminho – com o ar. Estou infinitamente feliz. [...] Sinto-me feliz em Moscou, vou com Ália para o Kremlin, ela é uma maravilhosa companheira de caminhada. Olhamos para as igrejas, as torres, os tsares da galeria Aleksandr II, para os canhões franceses. [...] Eu vivo sem ter a menor idéia de onde estarei daqui a uma semana. Se Serioja for enviado para algum lugar, irei atrás dele. Mas, de uma maneira geral, tudo está bem (TSVETÁIEVA, 2008, p. 132).

As ruas e as figuras moscovitas são, no corpo da poesia, tomadas de um influxo mágico que as fazem dançar como peças múltiplas de um grande ballet, ao mesmo tempo em que são coloridas com a paleta de cores daqueles anos. Em Moscou, Marina Tsvetáeva descobriu o anonimato, a passagem e o combustível sólido da escrita. No passar do tempo, a

cidade que tanto a alimentou começa a promover sinais de enfraquecimento, na medida em que o espaço urbano parece ter se esgotado dos elementos que tanto amara e pelos quais tantas vezes passou. A década de 1910 encerra, com quase dois séculos, o império de Pedro I, dando lugar às bases da implantação da nova União Soviética. Mais do que uma simples mudança de nome, o fim do Império Russo levou a um rápido efeito de desbotamento dos espaços, culminando com a completa cisão dos redutos mais seguros da memória. Com isso, se inicia em Tsvetáeva uma forte tendência à escavação, na tentativa idílica de encontrar, nos registros, a estabilidade do mundo poético pelo qual um dia se apaixonou e no qual viveu antes de ser lançada ao exílio e à ruína do continente europeu do entre guerras.

3 O SILÊNCIO INTERNO: MEMÓRIA E LINGUAGEM

Em nosso primeiro capítulo, duas figuras se eclipsam e se tocam ao longe: o passante urbano e a cidade. Nesse grande organismo citadino se ergue a capital russa, com suas igrejas, vielas, teatros e seus mais variados pontos de interesse. Foi nesse buliçoso ambiente que cresceu e escreveu Marina Tsvetáeva, tendo produzido em solo natal boa parte de sua obra inicial. A força poética da Moscou do início do século XX é notável não só nos versos de Tsvetáeva, mas em diversos outros poetas que por ali passaram ou se demoraram, personificando a cidade como aparato criativo e personagem narrativo em exaustiva parte da fortuna literária russa.

A maioria de nossos poemas destacados se situa na segunda década do século XX, período dos acontecimentos que mudariam, para sempre, o relacionamento entre cidadão e país, na Rússia. Em julho de 1915, com as tribulações já à porta, Tsvetáeva endereça uma carta à irmã de Serguei Efron, comentando a situação local:

[...] À noite, quando já está escuro – uma terrível inquietação e angústia: sentamos junto a um lampião de querosene de estanho, os pinheiros farfalham, as notícias dos jornais não nos saem da cabeça – além disso, há oito dias que não sei onde Serioja⁴⁴ está, escrevo-lhes sem saber se para Bielostok ou se para Moscou, sem esperança de a resposta chegar rapidamente (TSVETÁIEVA, 2008, p. 128).

Arrasada pelas mudanças na Rússia de sua época, Marina Tsvetáeva evitava, quando podia, o relacionamento literal com o presente, optando pela máscara da memória e do relato. Alguns anos depois, enquanto morava na França, a poeta nos conta em uma de suas cartas:

Quando cheguei a Paris, em 1925, não procurei ninguém - de minha mocidade. Todo passado é passado; aquele lá, então (Guerra, Revolução) era o passado absoluto, total, por não haver nunca existido (TSVETÁIEVA, 2008, p. 477).

Mais adiante, entre 1932 e 1933, complementa:

Quando nasci, os lugares todos estavam tomados. Pode ser que o tenham sido sempre, mas apenas para quem o sabe. Logo, só me restava o céu - aquele com o qual os aviões nada têm a ver. (2. aquele que nenhum avião alcança) (TSVETÁIEVA, 2008, p. 479).

⁴⁴ Uma das muitas variações do nome “Serguei”, utilizado, nesse sentido, como forma de expressar proximidade e intimidade.

Tudo isso dito, nos interessa, nesse momento, algo com o qual vínhamos trabalhando timidamente no primeiro capítulo, mas que agora assumirá papel central: a relação entre memória e linguagem. Impossível enquadrar Moscou e Marina Tsvetáeva juntos sem que, ao fundo, não se reconheça a força do discurso memorialístico na obra da poeta. A memória é, enquanto faculdade humana, a própria matéria escura do esquecimento. Da mesma maneira que som e silêncio formam um par simbólico inato, memória e esquecimento também operam funções análogas. Andreas Huyssen, em *Passados presentes* (2003), argumenta que o mito do progresso e sua desenfreada busca ocasionaram a destruição dos meios de viver e de ser do passado. Afirma Huyssen: “Não há liberação sem destruição ativa. E a destruição do passado trouxe esquecimento” (p. 2, tradução nossa)⁴⁵. Frente às mudanças de seu tempo, Marina Tsvetáeva busca recuperar e fixar o retrato da cidade a qual se agarrou durante a infância, registrando não apenas a Moscou da memória, mas os *sons*, os *aromas* e todo repertório de sentidos que o tecido urbano provoca no passante.

Sob a ameaça da reescrita histórica, a atividade mnemônica necessita da ativação constante de arquivos, de ambientes herméticos e esterilizados para preservar seu vir a ser futuro. De acordo com Pierre Nora (1993, p. 8-9), a memória faz questão de que se consagrem lugares a fim de que a repetição dos atos fique a cargo da função simbólica da imagem, da palavra e da reconstrução estética. Seria impossível, por exemplo, repetir cada fotografia, dia após dia, como se derivássemos dessa atividade uma espécie de martírio de Sísifo. Desse modo, lançar luz sob o papel das esferas material, funcional e simbólica pode parecer um caminho interessante para entendermos os chamados “lugares de memória”. Para o autor:

[...] os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, [...] se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los (NORA, 1993, p. 13).

Assim sendo, a mesma matéria que constrói a capital russa nos poemas de nosso primeiro capítulo é, também, a mesma energia que a ajuda a implodir sob o mar da história. Revisitados por uma Moscou *fantasmagórica*, os poemas escritos nos últimos anos da década de 1910 retratam uma cidade inexistente, fruto do choque empírico entre memória e realidade histórica, encenados no palco de uma atmosfera rica em eletricidade e tensão. Marina

⁴⁵ Cf. o texto original: There was no liberation without active destruction. And the destruction of the past brought forgetting.

Tsvetáeva organiza vestígios memoriais internos, a fim de resgatar o orgulho e a força natural da Rússia de sua infância, mas na medida em que se lança na construção dos arquivos, é incapaz de afastar da poesia o fantasma de seu tempo e as tensões sociais e históricas que vinha vivendo até então. Dessa condição, resulta-se que a memória não é um fato meramente isolado dos fenômenos culturais e dos tempos históricos; ao contrário, seu papel atua como um auxiliar na reprodução e na capitalização das dinâmicas interpretativas dos objetos. Logo, é natural que, junto à memória do indivíduo, se entrelacem fluxos relativos ao espaço em que viveu e aos diferentes grupos de habitantes desse lugar. Diante disso, podemos nos valer da discussão de Maurice Halbwachs (1968), em *A memória coletiva*, na qual afirma que as memórias individuais são pontos de vista da memória coletiva, já que a própria formulação da memória pessoal é também ancorada na coexistência harmônica dos pontos de vistas alheios. Quando Tsvetáeva acessa Moscou, já a acessa pela memória pessoal que é, também, coletiva. Coletividade essa que passa por questões nacionais, simbólicas e culturais, conforme vimos nos elementos privilegiados para compor os poemas sobre a cidade.

Partindo das premissas dispostas no início desse capítulo, trabalharemos com a hipótese de que Marina Tsvetáeva, ao escrever determinados poemas, *traduzia* vestígios de memória. E essa tradução, em conceito lato, diz respeito à maneira mesma como a poeta operava a linguagem ao manusear o simbólico, remetendo à memória, mas produzindo literatura ao mesmo tempo. Ao fundir a poesia e a capital russa, conforme vimos no primeiro capítulo, Tsvetáeva na realidade traduzia a cidade conforme podia, em um gesto profundamente marcado pelo aparato da memória⁴⁶. Essa palavra poética, contudo, não é mero registro fotográfico, feito à paisana, por qualquer viajante ou turista. Tsvetáeva, ao reconstruir Moscou na alvenaria do verbo, luta desesperadamente por fixar nesse construto a cidade que tanto amou, em que tanto viveu e de onde retirou subjetividade por toda a carreira como poeta. Márcio Seligmann-Silva, no dossiê *Literatura de testemunho* (1999), organizado e publicado na revista *Cult*, afirma que a inimaginável experiência do desastre, da guerra e da fome “desconstrói o maquinário da linguagem” (p. 41). Desse escombros, temos um código que só poderia encarar o real se munido da própria imaginação criativa: “por assim dizer, só

⁴⁶ Sobre o papel de Moscou nas primeiras memórias de Marina Tsvetáeva, comenta Aurora Fornoni: “Contemporânea de Pasternak, nascida no mesmo mundo e com as mesmas afinidades, nascida como ele na Moscou dos anos 1890, é o som mágico da velha cidade das “quarenta quarentenas de campanários” (Aurora se refere, aqui, ao hiperbólico verso ‘quarenta vezes quarenta’, traduzido por nós no poema “Sete colinas, como sete sinetas”), dos carros puxados por cavalos, das lendas e canções populares, que embalam suas primeiras lembranças” (BERNARDINI, 1976, p. 15).

com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 41). Nessa mesma linha, nos lembra Walter Benjamin:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção. [...] O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável (1987, p. 226).

Diante disso, é inegável o papel que a memória ou, melhor dizendo, que a escrita e a fixação da memória possuem diante do aparato hostil do tempo. Escrever é, ao mesmo tempo, um ato de reescrita da História na medida em que toda palavra é filha de um tempo singular, com suas representações possíveis no campo do significado. Maurice Halbwachs (1968), aponta para esse mecanismo em “ponte” entre o passado e o presente, formulado através da lembrança. Para Halbwachs, lembrar “é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (p. 48) sendo tais dados sempre alterados pela passagem do tempo e pela revisão constante dos significados das épocas, remetendo disso a formulação de que “a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (p. 48).

Sobre o valor da palavra no momento da gênese textual, Scheila Pereira Lopes, em *Memória e narração* (2012), afirma que a linguagem, mesmo diante da experiência traumática, é o instrumento por excelência na tradução da memória (p. 160). Embora Lopes se refira ao texto em prosa, a palavra poética encontrada em Marina Tsvetáeva se aproxima em larga escala do registro escavado, da fixação ímpar dos arquivos de memória, na medida em que sua poesia “encarna o papel de contar como forma de resistência à repetição ou, ainda, como forma de sobrevivência” (p. 160). Tudo é linguagem, porquanto o instrumento mesmo da comunicação (em qualquer nível) é a própria palavra. Nessa mesma linha ainda completa Octávio Paz, em *O arco e a lira* (2012), ao assegurar que não podemos escapar da linguagem, uma vez que “a palavra é o próprio homem” (p. 37). E ainda declara que “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la” (p. 37). Logo, a representação da memória é não somente possível como também inerente a uma literatura que se queira relato. Da mesma maneira que a palavra poética se formula em diversos níveis de atividade (sintático, fônico, morfológico etc), sendo a união desses fractais o tutano do poema, a memória, em si, analogamente se dá turva e muitas vezes não direta, se igualando em natureza plurissignificante com a poesia como uma força aditiva e importante no seu caráter

artístico. Assim sendo, poesia e memória se completam em suas naturezas mais íntimas, na medida em que se ancoram no aspecto *quebrado* e interrompido da linguagem.

Como é sabido, Marina Tsvetáeva escreveu e produziu sob a sombra de regimes totalitários e períodos de completa privação. A maior parte ou senão todos os poemas abordados nesse estudo satisfazem uma condição ou outra, quando não ambas. Diferente de um passante qualquer, interessado em apenas documentar a modernidade artístico-literária parisiense ou o largo império de Kublai Khan, Tsvetáeva lançava mão da memória como um artefato restaurador, capaz de enjaular os leões da História e alcançar o equilíbrio interno das tensões externas. Portanto, é natural que a linguagem se comporte de maneira plácida, porém não menos reativa; dócil, porém não menos selvagem; muda, porém não menos tempestuosa. Aurora Fornoni comenta, em nota, que a experiência dos primeiros vinte anos do século XX, bem como a confirmação do desastre nos anos que antecederam a morte, envelopam a visão de mundo que Tsvetáeva levará por toda a vida, produzindo uma cicatriz que mudaria para sempre seu trato com a realidade (TSVETÁIEVA, 2008, p. 139). Em julho de 1918, a poeta escreve em seu diário: “a salamandra não é feita de fogo, ela é ininflamável. Que frio demente, para *viver* no meio do fogo!” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 139). É, contudo, na ebulição que Tsvetáeva atinge o verdadeiro plasma da criação poética, operado na tensão única entre calor e explosão de vida. Em 1 de dezembro de 1917, escreve: “a palavra – segunda pele do indivíduo. Trindade: alma, corpo, palavra. É por isso que só o poeta é perfeito” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 143). Dois anos depois, em 14 de julho de 1919, completa:

Penso que nasci para a maravilhosa Solidão, povoada de sombras de heróis e heroínas: que não preciso de nada além dela – deles – de mim, que é indigno de mim tornar-me gato e pombo, enrodilhar-me e aninhar-me no peito de alguém; que tudo isso está abaixo de mim (TSVETÁIEVA, 2008, p. 144).

A predestinação poética e o nascimento são, também, temas caros à poeta, os quais veremos agora aplicados a um texto que integra o ciclo “Poemas sobre Moscou”:

POEMAS SOBRE MOSCOU

9

Cora a sorveira
De rubra maneira.
Caem rameiras.
E logo nasci.

Silvam sinetas

Centenas a posto.
No sétimo dia:
João, o apóstolo.

Os dentes agora
Roem amargos
Galhos de sorva
Da fruta de outrora.
(TSVETÁEVA, 1994a, p 273).

Envolto por um ritmo aveludado e com acentuação dispersa, o poema reúne diversos elementos ativadores da memória. Logo na primeira estrofe, temos a introjeção da figura da *riabína* (рябина), fruto silvestre muito comum na Rússia, cujo nome se perdeu na tradução⁴⁷. Textualmente, a *riabína* atua como um gatilho mnemônico que conduz o fio da memória pelos locais da infância, justificada com a inserção de imagens-piloto da juventude. Escrito quando na Rússia ainda se usava o calendário juliano, o poema remonta ao início do outono, quando os frutos silvestres em questão estão mais maduros e prontos. A aliteração, no original, em /s/, com os versos "KraSnoiú kiSt'iu / Riabina zajiglaS' / Padali liSt'ia / Ia rodilaS'" também concorre na remontagem da paisagem outonal, com a ocorrência do vento a derrubar as ramagens e a folhagem. Além disso, a disposição das acentuações tônicas nas extremidades dos versos, em todas as estrofes, colabora para a imagética do badalar, do toque forte e eterno dos sinos que ecoa pela artéria do texto como que anunciando a notícia do nascimento.

"Caem rameiras / e logo nasci" - nesse ponto temos o marco natal e a ocorrência simbólica do nascimento, cerceado pela vermelhidão silvestre dos frutos. A paisagem, como numa foto, marca a ocorrência de cada aniversário da poeta, representando uma repetição de seu "vir a ser" no mundo através do artefato estético-literário da poesia. Na introdução da segunda estrofe, as sinetas anunciam uma hipérbole importante que, por conta de opções tradutórias, também se perdeu na tradução⁴⁸: mesmo diante de cem badaladas, o tempo se inscreve no fluxo natural e os frutos seguem seu caminho cíclico de amadurecimento, rememorando o nascimento como um ritual eucarístico. Atentos ao complexo dispositivo

⁴⁷ Em nossa tradução, preferimos usar o termo "sorveira" para manutenção do ritmo e das cadências necessárias ao texto. Sabe-se que sorveira é o nome dado às árvores de mesma família, produtoras do fruto silvestre em questão. Sua ocorrência é raríssima em território brasileiro, sendo mais comuns em climas de maior altitude ou latitude. De maneira geral, não encontramos nomenclatura adequada, em língua portuguesa, para o fruto. Para evitar uma domesticação que esvaziasse o poema (consideramos a ocorrência da *riabína* essencial para o significado do texto) ou uma estrangeirização estranha ao leitor, optamos por respeitar a nomenclatura oficial.

⁴⁸ Спорили сотни / колоколов" - ou, literalmente: "badalaram cem sinos".

memorial, persona poética e natureza se fundem numa inscrição amalgamada e eternizada pela poesia, na qual mesmo diante de cem anos, o nascimento se completaria. Ambas são eternas: natureza, poesia e persona.

Na segunda estrofe assistimos à volta de uma figura conhecida, já utilizada antes em outro poema: João, o apóstolo. Inexorável, o personagem insere, nesse ponto, mais um verniz de eternidade, contribuindo para a manutenção da “recorrência” e da “rememoração”. Nesse dia, além do nascimento, se recupera um dia santo. Embora a religião não tenha papel propriamente extenso na poesia de Tsvetáeva, vemos alguns poemas nos quais há certo apelo ao sagrado, como uma espécie de panaceia que agiria nos momentos mais difíceis da vida.

Contudo, na terceira estrofe notamos a ranhura e o descompasso em relação aos dias atuais. Os dentes, que agora roem amargos os “galhos de sorva”, marcam a consciência da persona poética em relação ao aspecto cíclico da vida, reconstruído em cada nascimento, em cada aniversário, uma nova possibilidade de tornar-se nem sempre mais positiva do que a anterior. Quando posta em interface com a Rússia de 1916, a memória se desnatura, produzindo um descompasso nesse novo ciclo que já não pode ser como antes: os tempos são outros.

Além de registro, a memória também possui função pedagógica. Saberes, crenças e questões do passado podem ser, continuamente, logrados pelo exercício pleno da rememoração. Para tanto, é mais do que necessária a fundação de um “local” ou arquivo, a fim de que as coisas se permitam ensinar a partir de algo concreto. Esse *lugar* abrigaria, no momento da restauração, fatos, vestígios e traços do passado, apresentando às futuras gerações um pouco do que foram os eventos no paradigma histórico ao qual se remete. Joel Candau (2012), em *Memória e identidade*, aposta na hipótese de que “recordar é configurar para o presente um acontecimento do passado e criar uma estratégia para o futuro” (2006, p. 31). Tsvetáeva, em seus textos, utilizava-se de “gatilhos” mnemônicos (vestígios) que verticalizam os poemas até as fontes mais profundas da faculdade da memória. Mais adiante, entre 1922 e 1925, já morando fora da Rússia, a poeta retoma a mesma paisagem outonal, dessa vez quebrantada pelo deslocamento e pela passagem dos anos:

Agora é outono e os bons ventos derrubam as ameixas, escurece cedo (nós moramos atrás de uma montanha), a montanha está cheia de faixas, como um urso sarnento, sem pelo e todo arranhado. É a estação dos tomates – da uva silvestre – das primeiras estufas – do último calor (TSVETÁIEVA, 2008, p. 349).

Vimos, no último poema, o exemplo da *riabína* e de como esse fruto conduz nossa análise à paisagem natal, ao ato do nascimento e ao ritual cíclico da rememoração. Na primeira estrofe, ao nascer, a persona poética se deparava com o fruto rubro (do original: vermelho - *красный*) que, em russo, se confunde em significado com “belo, bonito”. *Naquela* ocasião, o outono surgia vivo e era dia de João, o apóstolo, ao passo que, diante da citação anterior, o mesmo outono já aparenta sinais de desbotamento e descontinuidade. A estação “do último calor” contrasta com o nascimento e os cem badalares das sinetas. Com o passar dos anos, os espaços vão ruindo e Tsvetáeva, cada vez mais, escava. Continuando nossa passagem, nos dirigimos agora ao nono poema do ciclo “Insônia”, a fim de apontarmos mais um gatilho importante que ativa, em nossa análise, a importância da memória na obra de Marina Tsvetáeva:

INSÔNIA

9

Quem à noite dorme? Ninguém se deita!
 A criança no berço se agita,
 A morte o velho medita,
 O jovem – a amada enfeita,
 Os lábios aspira, nos olhos enfita.

Se dorme – acordaria aqui um dia?
 Podemos descansar na pedra fria!

Ronda o vigia em atento trote
 De porta em porta o róseo archote,
 Na janela vibra e toca
 Alto chocalha a *kolotushka*:

- Acorde! Resista! Falo sério!
 Senão – sono eterno! Ou então – jazigo perpétuo!
 (TSVETÁEVA, 1994a, p. 285).

Recuperada e mantida na tradução com a nomenclatura original, a *kolotushka* recobre o poema com sua sonoridade e história. Sabe-se que a eletricidade só chegou à capital russa no final do século XIX, mesmo assim ainda retida aos espaços da alta classe. Em virtude desse fato, os antigos guardas do império rondavam as ruas e vielas, à noite, fazendo bradar as *kolotushkas* na tentativa de afugentar os criminosos e tranquilizar os residentes. Análoga a um chocalho, o instrumento se tornou hoje um marco folclórico da Rússia e, nesse poema, é lembrado com precisão pela poeta.

Retomando a temática da insônia, Tsvetáeva promove uma dança rítmica ao ecoar a terceira pessoa do singular do verbo “dormir” (спит – *spit*) nas rimas consecutivas em toda a primeira estrofe. Os verbos, todos conjugados nessa mesma pessoa, se chocam e produzem assonância em /i/, vogal alta, semelhante ao chiado do chocalho: *spit – kritchít – sidít – govorít – dyshit – glidít*. Ao mesmo tempo, o eco parece se originar da primeira ocorrência verbal (dormir), criando no poema um efeito contaminante entre a expectativa (sono) e realidade (insônia).

Sem perder o fôlego, a terceira estrofe retoma a figura do *vigia*, ocupado em sua ronda noturna, de porta em porta, agitando a *kolotushka*. Nesse momento, o poema inteiro ressoa diante da presença vibrante do gatilho mnemônico. Tsvetáeva, nascida na capital, em 1892, recupera o arquivo da infância, dessa vez, através do *som*. Os dois últimos versos da estrofe se comportam como genuínas amostras fônicas do registro, como numa fotografia acústica, lançando mão de uma poderosa aliteração em /k/, temperada com a explosão característica de outras oclusivas em contraste com a vogal /a/, finalizada com a marcação forte da acentuação: *i DRObnyM ROkatam nat paDUshkai / raKOtchet IAraia kalaTUshka*. Eis, no compasso, a marca audível desse tão importante instrumento, eternizado, pedagogicamente, para os ouvidos de qualquer leitor, seja ele falante de língua russa ou não⁴⁹.

No contexto do ciclo “Insônia”, Tsvetáeva recupera traços e trabalha, além da memória, os vestígios da cidade e da vida cotidiana. No contexto desse poema, todos estão ocupados com seus afazeres, em planos distanciados, mas o elo que trabalha a aproximação é a própria ausência do sono. Além disso, o texto também nos apresenta uma discussão cujas sementes frutificarão e renderão espaço importante na obra de Marina Tsvetáeva: o tema da morte. “Acorde”, “resista”, ou no verso mais direto: “Se dorme – acordaria aqui um dia?”, todos suscitam, de relance, a temática do *hic et nunc* e trabalham a necessidade de se aproveitar o tempo e a vida de maneira sublime. Tsvetáeva mesma era, a todo o momento, acossada diante da possibilidade de precisar “parar de escrever”. Dormir, cuidar de outros afazeres, se distrair com as filhas, nada disso parecia ter muita importância no mundo poético da autora. Escrever, segundo ela, era uma espécie de “transgressão” necessária⁵⁰.

⁴⁹ Tentamos, em nossa tradução, emular os quadros fônicos apresentados no original. Em relação à primeira estrofe, optamos por um enquadramento similar, obtendo formas verbais parecidas e pronunciando, na linha rítmica, a mesma vogal em assonância. Em relação à terceira estrofe, contaminamos os dois últimos versos com um espalhamento de sons em /a/ e /o/, enquanto, ao mesmo tempo, reproduzimos a sonoridade do instrumento com o uso das aliterações em /t/ e /k/.

⁵⁰ Em 24 de setembro de 1926, Marina Tsvetáeva registra em uma carta: “Tirem de mim a escrita – simplesmente não viverei mais; perderei a vontade, não conseguirei mais. Na Rússia soviética, só

Como visto, não é somente através do contato com a arquitetura e com o espaço da cidade que podemos delinear aspectos importantes da obra de Marina Tsvetáeva. O papel da memória geográfica, da infância e de outros “gatilhos” são, também, cúmplices de outro elemento motivador bastante conhecido nesse processo de escavação da obra poética da autora: suas muitas relações com os membros da família e os mais seletos representantes da *intelligentsia* europeia da época. Tal ímpeto, vivido e praticado no calor do fogo durante os poucos anos de vida, se manteve aceso em diversos pontos da obra. Lily Feiler, em *Marina Tsvetáeva: o duplo badalar do paraíso e do inferno* (*Marina Tsvetaeva: the double beat of heaven and hell*, 1994), narra os momentos de privação e desespero concentrados durante o final da década de 1910, ainda no centro do contexto que levaria à Guerra Civil. Marina Tsvetáeva possuía, no final dessa década, duas filhas: Ariadna e a caçula Irina. Em alguns de seus escritos, é possível notar certa *predileção* pela filha mais velha, Ália, chegando a tratá-la “como um filho”⁵¹ (FEILER, 1994, p. 91, tradução nossa), um de seus maiores desejos maternos. Na ocasião, aponta Feiler, o desenvolvimento de Irina afetou bastante Tsvetáeva, na medida em “não se sabe se ela nasceu com algum problema genético ou se maus-tratos e má nutrição atrasaram seu desenvolvimento”⁵² (FEILER, 1994, p. 92, tradução nossa). Em um dos mais trágicos relatos recuperados através do diário pessoal de Tsvetáeva, Feiler narra o costume de “amarrar” a filha mais nova ao sair de casa, na tentativa de evitar que – ao engatinhar – a criança comesse as poucas provisões da família⁵³ (FEILER, 1994, p. 92). Ao ser questionada, contudo, sobre a frieza de deixar uma criança atada em casa e ir discutir poesia e metafísica na rua, Tsvetáeva afirmava, sem pestanejar: “ela mesma e a poesia viriam sempre primeiro” (FEILER, 1994, p. 92, tradução nossa)⁵⁴.

É de complicado juízo a formulação de que Tsvetáeva recusou a filha mais nova. Nosso estudo não buscará tal resposta, embora entre os biógrafos e críticos a discussão seja

sobrevivi graças à escrita. Todos estes anos no exterior, só vivi por meu caderno. É meu destino. Trabalho para mim e saúde para os meus – sinceramente, de nada mais preciso” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 374).

⁵¹ Cf. o texto original: “Poems to Alya, written in 1918-19, are imbued with tenderness for her daughter, whom she loved “like a son”.

⁵² Cf. o texto original: “It is not known whether she was born with a genetic defect or whether bad care and nutrition had delayed her development”

⁵³ Cf. o texto original: “In one of her diary entries, Tsvetaeva describes untying Irina from her chair when she came home with Alya from their many forays for food, for wood, for company and fun, Irina had to be tied up, Tsvetaeva explains, because she had once crawled over to a cupboard and eaten half an uncooked cabbage head”.

⁵⁴ Cf. o texto original: “But Tsvetaeva herself had no doubts about her priorities: she and poetry came first”.

intensa. Deixaremos para as biografias e os trabalhos que se ocupam de uma investigação mais profunda da vida a resposta ou o debate em torno desses episódios. Para nós, essa digressão apenas ajuda nosso leitor a construir, junto dos próximos poemas, um mapa da memória que será recuperada nos textos e nas traduções que se seguirão. Em um de seus diários, Marina Tsvetáeva parecia afirmar ter dificuldades de aceitação e admiração por Irina. Em 21 de agosto de 1918, escreve:

Em Ália acreditei desde o primeiro momento, mesmo antes de ela nascer, eu sonhava com ela (estranhamente). Irina – *Zufallskind*. Não sinto nenhuma ligação com ela. (Perdoe-me, Senhor!) – Como será adiante? (TSVETÁIEVA, 2008, p. 147).

Posteriormente, em 28 de agosto de 1918, nos diz: “Não posso amar Ália e Irina ao mesmo tempo, preciso de unicidade no amor” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 147). Envolta na inexorável fome e na carestia que abraçavam já o coração da capital russa, em março de 1919 a situação de Tsvetáeva parecia agora depender de uma questão de tempo até as provisões começarem a ser substituídas por pensamentos estranhos, cuja natureza prenunciava já a tragédia que se seguiria:

A quem dar a sopa da cantina: a Ália ou a Irina?
Irina é menor e mais fraca, mas eu amo mais Ália. Além disso, Irina já está mal de qualquer maneira, enquanto Ália ainda resiste – seria uma pena.
Isso é um exemplo.
O raciocínio (à parte meu amor por Ália) poderia tomar outro rumo. Mas o resultado é o mesmo: ou Irina toma a sopa e Ália fica sem, ou Ália toma a sopa e Irina fica sem. Mas o pior é que essa sopa da cantina – gratuita – não passa de água fervida com restos de batata e algumas gotas de gordura de origem desconhecida (TSVETÁIEVA, 2008, p. 147-148).

Afetada pela falta de recursos financeiros, Tsvetáeva se convence de que não seria mais capaz de manter os suprimentos necessários para a alimentação das filhas. Desse modo, resolve, então, deixá-las aos encargos de um abrigo na região de Kúntsevo, próximo ao outono de 1919. Nos últimos momentos do ano, durante idas e vindas para visitas, o cáustico ambiente se revela um pesadelo. As crianças frequentemente adoeciam junto a sujeira e a desordem, somados ao frio intenso (não havia calefação) e à falta de medicamentos. Em uma de suas visitas, Tsvetáeva descreve com detalhes a rotina das refeições servidas aos internos:

A entrada – água com algumas folhas de couve no fundo de um prato raso. Não acredito em meus olhos. Prato principal: uma colherada de sopa

(normal) de lentilhas, depois, como “suplemento” – uma segunda. Nada de pão. Isso é tudo. As crianças comem as lentilhas uma por uma, para sentir o gosto por mais tempo. Durante a distribuição, no cômodo dos doentes irrompem os sadios para “verificar” – se a inspetora não os estaria enganando com o número de colheradas (TSVETÁIEVA, 2008, p. 162-163).

Algum tempo mais tarde, a jovem Tsvetáeva recebe a notícia de que a filha mais velha, Ália, adoeceu. O ambiente do abrigo não oferecia a estrutura mínima necessária para o cuidado dos doentes e, em muitos casos, várias crianças dividiam a mesma cama, muitos deles acometidos de doenças diversas. Em relação aos cuidados médicos, comenta: “parece que o médico não veio nem virá – é longe demais – e não há remédios – nem um termômetro sequer” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 161). Tsvetáeva decide, portanto, trazer a filha de volta para casa a fim de receber cuidados mais especializados, deixando Irina ainda no orfanato. O que não se esperava, ou se procurava nunca esperar ou pensar, é que a situação da caçula, na verdade, se deterioraria com o passar do tempo de maneira muito mais veloz que a saúde de Ália. A difícil adaptação da menina ao ambiente do internato, o tratamento recebido e sua fraqueza característica se tornaram algozes silenciosos, enquanto Tsvetáeva concentrava seus esforços na doença de Ariadna. Diante desse quadro praticamente inevitável, a situação no orfanato tornou-se desesperadamente funesta e algum tempo depois escreve:

Abateu-me uma infelicidade tremenda: Irina morreu no orfanato no dia 3 de fevereiro, quatro dias atrás. Sou a culpada. Estava tão tomada pela doença de Ália (malária – com acessos repetidos) – e tinha tanto medo de ir ao abrigo (medo de que acontecesse aquilo que aconteceu), que deixei tudo na mão do destino. [...] “*Morreu sem estar doente, de fraqueza*” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 175, grifo nosso).

Irina Tsvetáeva morreu de fome em um pequeno orfanato de uma remota região de Moscou. Ao seu lado, provavelmente, muitos outros vieram a cumprimentar o mesmo destino. A Rússia estava arrasada pela miséria. É praticamente um consenso entre a crítica recente de que a morte de Irina se abateu sobre Tsvetáeva de maneira brutal. Como um carregamento abarrotado de verdades inconvenientes, a sensação de culpa despertou no filamento mais interno do corpo e muitas de suas cartas posteriores carregariam a melancolia de lidar com os dias sem a sabedoria necessária para ter mantido a filha viva. Doze anos após o ocorrido, em agosto de 1932, Tsvetáeva escreve em seu caderno: “Quando temos um filho que morreu de fome, pensamos sempre que o outro não comeu o suficiente. Jamais tivemos um filho, sempre

o temos⁵⁵” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 183). Das perdas incalculáveis durante a vida, essa renunciou um agouro daquilo que se tornaria a Rússia onde vivera desde a infância, arrasada pela fome, pela barbárie e pela falta de fé. A cristalização desse terrível episódio se deu na forma de um belíssimo poema, traduzido diretamente do russo:

Duas mãos, gentis a pousar
Na fresca cachimônia!
Duas cabecinhas a mostra
Eram – cada punho em uma posta –

Fura o tutano – as garras
Em êxtase – atitude! –
A primeira as sombras tomaram
Com a última nada pude.

Duas mãos – suaves – veludo
Frágeis cachos ondulados.
Duas mãos – e justo um braço
Partiu-se em fúteis cacos.

Alumbra – na já rala garganta
um imóvel dente-de-leão!
A mim ainda foge a razão
Há um rebento meu pelo chão (TSVETÁIEVA, 1994a, p. 518, tradução nossa).

O eclipse do infeliz episódio percorre o poema em cada estrofe. Segundo a escansão original do texto em russo, predomina no corpo sonoro uma dupla acentuação em alguns versos chaves. Tal efeito se aprofunda e reluz melhor representado na segunda estrofe, em especial nos versos “Fura o tutano – as garras”, “em êxtase – atitude! – “ e, por último, em “com a última nada pude”. Em seus originais, os trechos apresentam apenas duas tonicidades seguidas de uma sequência de pirros. Dos três destacados, o segundo e o terceiro versos apresentam entrada *dura* (**Я**ростными – как мог**Л**А [/ - - - - /] | **М**Ладшей не убере**Г**ЛА [/ - - - - /]), indicando um desvio do foco poético, culminando no fatídico verso que anuncia a tragédia: “Com a última nada pude”.

O alastro dos pirros em todo o corpo do poema que, aliás, conta com pouquíssima regularidade métrica e com poucas tônicas nos versos, fabrica o silêncio perceptível apenas na estrutura mais cristalina do corpo poético, reverberando no estrato semântico a monocromática imagem da separação e da morte. Se aproveitando desse efeito em *ponte*

⁵⁵ Cf. Texto original: ”Quand on a un enfant qui est mort de faim, on croit toujours que l’autre n’a pas assez mangé. On n’a jamais eu un enfant, on l’a toujours”

(como evidenciado na escansão acima) entre as acentuações, o texto fabrica silêncio no interior de cada verso, transformando a sequência audível (ou inaudível) de sons em sintagma próprio da ruptura e da cisão entre mãe e filha. Outra hipótese para a base dupla sonora que percorre o poema se encontra nos estratos extratextuais (biográfico) e morfológicos, maneira pela qual sabemos da existência das *duas filhas*, e que, também, se dividem em cena com o registro das *duas mãos* (две руки) e das *duas cabecinhas* (две головки), fornecendo, portanto, mais um eco do duplo sussurrar textual.

Por fim, o poema termina com a grande fusão entre forma, conteúdo e registro mnemônico. Através de uma construção ímpar do silêncio interno e da ausência poética, a última estrofe nos presenteia com a bela imagem do “imóvel dente-de-leão”, prostrado na rala garganta; imóvel, pois não há oxigenação, não há vida ou corrente de ar que emule nem voz, nem poema e muito menos um desfecho diferente. Impulsionado por uma escansão parecida, o segundo verso da última estrofe (Од**У**В**АН**чик на ст**Е**Б**ЛЕ** [- - / - - - /]) ressoa em significado e dor, se aproveitando de todo o silenciamento interno do texto para, por fim, explodir em uma *supernova* lírica ao ofertar essa melancólica imagem ao leitor. Tsvetáeva é, como visto, uma grande artífice do som e das sombras, oferecendo, quase sempre, pistas ocultas no coração dos poemas.

No que diz respeito a nossa tradução, não adequamos o texto a uma metragem específica. Embora haja *certa* regularidade, a chave do poema reside, para nós, nos badalares quase sísmicos entre as acentuações solitárias, acompanhadas de momentos de profundo silêncio. Diante disso, uma das soluções propostas foi tentar balancear o verso com uma dupla tonicidade forte, capaz de marcar com clareza a impressão digital do texto original. Logo, os versos da segunda estrofe (Fura o tu**T**Ano – as **G**ARras; Em **Ê**Xtase – ati**T**Ude!; Com a **Ú**ltima nada **P**ude) receberam acentuação em longitudes semelhantes aos versos em russo. Resolvemos manter, também, o uso do *tiré*, na tentativa de quebrantar um pouco o ritmo e o passo craquelado do poema.

Um dos poderes de concisão e de silenciamento do idioma russo se manifesta na aparenta habilidade da língua em converter a marcação morfológica do caso e o processo de derivação sufixal dos verbos em aparente carga de significância extra⁵⁶. Tsvetáeva usa do

⁵⁶ Para maiores informações acerca de algumas peculiaridades da tradução entre sistemas métricos, bem como de algumas observações relevantes quanto ao comportamento da língua russa diante de sistemas como o do Português Brasileiro, conferir: FRATE, Rafael. Como verter um sistema métrico? *TradTerm*, São Paulo, v. 28, p. 180-190, dez. 2016.

efeito lacunoso da liberdade sintática ao promover versos exclusivamente verbais ou notadamente nominais (Но *обеими – зажатыми* / Две руки – *ласкать - разглаживать*), gerando problemas de coesão na tradução para um sistema como o nosso. Em Português, os verbos *acariciar*, *suavizar* e *alisar*, resultados da possível tradução dos homólogos *laskat'* e *razglajivat'* (ласкать и разглаживать), se tornariam pouco motivadores em um verso no qual apareceriam *lado a lado*. Para nós, algo como “duas mãos – acariciar – alisar” tem pouca correspondência com nosso sistema sintático a ponto de se tornar uma solução potente. Contudo, Tsvetáeva, através do habilidoso uso do *tiré*, posiciona com cuidado cada elemento no corpo do poema, como se cada palavra ali pudesse ser explorada como em um *hiperlink* de significados. Ao usar dos verbos emparelhados, Marina Tsvetáeva, na realidade, se aproveita da quantidade de *frames* que esses elementos encadeariam para o leitor, como que construindo cenários ao fundo enquanto a visão se acostuma ao primeiro plano. Dessa forma, não é gratuito o uso da palavra “veludo” como elemento externo do verso da segunda estrofe, na medida em que esse sintagma atua como ativador de regiões sensíveis do tato humano, produzindo sensações ancestrais de acolhimento e maciez. É com esse espalhar de *chaves* que Marina Tsvetáeva nos convida a abrir, em cada um de nós, as regiões mais sensíveis do corpo, produzindo um forte e substancial relato da memória através da poderosa estrutura semântica e formal de seus textos.

Em agosto de 1916, pouco menos de um ano antes do nascimento de Irina, Tsvetáeva escreve o sétimo poema do ciclo “Insônia”, “*Gentilmente, fino e atento*”, cujo tom premonitório revela não somente a agonia dos anos vindouros como também oferece um amálgama precioso dos acontecimentos da futura revolução de outubro:

INSÔNIA

7

Gentilmente, fino e atento
 Algo cicia no pinheiro
 De negra mirada um rebento
 Me surge em devaneio.

É vermelho o pinho
 De seiva fervida.
 É o serrote no peito
 Das noites mal dormidas.
 (TSVETÁEVA, 1994a, p. 284, tradução nossa).

Estruturado em duas quadras, formação bastante característica em Tsvetáeva, o poema nos revela, ainda no primeiro verso, harmônica disposição em tetrâmetro iâmbico, duplicando tal “disciplina” formal no estrato semântico com a contaminação do sema “gentil e fino”. A gentileza e a candidez, assim expressas, se conformam na métrica clássica e disciplinada dos iampos, tal como a calma se expressa em um mar sem ondas. No entanto, essa conformação serena se transtorna na entrada do segundo verso, renunciando a rachadura acentuada na continuidade rítmica de toda estrofe pela natureza volátil do *ruído* e do *cochicho* (eventos do segundo verso), e pela caoticidade rítmica do sonho, inaugurando a figuração de pés terciários dispostos em aparente irregularidade no campo poético. A fusão da premonição “De negra mirada um rebento / me surge em devaneio” com o soluçar do sono fazem do ritmo uma emulação fiel da vigília e do aparato impreciso da memória.

A contaminação da futura revolução abre o primeiro verso da segunda estrofe, quando ao verter a usual paleta marrom-amarelada do pinheiro em vermelho vivo, de rubro toque e cuja seiva derrama quente na alegoria cíclica do sangue, o poema aponta diretamente para os eventos que se seguirão até a revolução de outubro. O paralelismo dessa estrofe, erguido em uma disposição “isso/ e aquilo”, nos oferece uma perturbação dupla: sendo a primeira um indício das complicações histórico-sociais que arrasavam a Rússia, e a segunda uma espécie de “consequência” a caracterizar, conforme vimos em outros poemas do ciclo, a presença da insônia. Novamente estamos diante de um metro caótico, com a presença marcante de irregularidades terciárias e acentuações díspares, reforçando o corpo poético com a armadura do afã e da insônia; assim, o poema provoca uma espécie de “taquicardia” textual através de recursos métricos como a arritmia e a aceleração, conforme se nota no contraste entre o segundo e o terceiro versos da estrofe⁵⁷. Tudo isso é, portanto, inflado no par simbólico serra/peito, elementos conclusivos do poema, como uma alegoria do mal-estar e da densidade caótica para a qual se encaminhava a Rússia de 1916.

A complicada memória dos atrapalhados momentos com as filhas, aliada a largos episódios de solidão e carestia faziam com que a atitude criadora de Tsvetáeva se deslocasse para o texto e somente para o texto, sendo a poesia uma espécie de “última fuga”, capaz de fazer cessar a purgação. Afinal, para a poeta: “se você não aprendeu a remover tudo, a passar

⁵⁷ Podemos, em russo, recuperar esse desalinhamento rítmico através dos versos: *Так в ночи моей прекрасной / Ходит по сердцу пила*, cuja escansão se dá, ao nosso entendimento: (- - / - / - / -) e (/ - - / - - /) respectivamente. Nota-se uma regularidade tetrâmbica no primeiro verso que, antes e depois, é quebrada pela inserção irregular dos metros terciários, como se nota pela intromissão do anfibráquio no último verso.

por todos os obstáculos, mesmo se isso machucar os outros, se você não aprendeu o mais absoluto egoísmo na sua luta pelo direito de escrever, você não criará um grande trabalho” (FEILER, 1994, p. 135)⁵⁸.

Foi no ano de 1918, ainda diante do cenário hostil vivido na capital, que Marina Tsvetáeva produz um de seus mais intensos poemas. Desse episódio resultou um novo ciclo, do qual traduzimos um exemplar dos mais simbólicos:

Eu – sou. Você – será. Em volta – vácuo.
Eu farto. Tu sedento. Em falso – trato.
São nossos decênios, como apartados
milênários. – Deus não une as margens.

Seja! – rogo em lição. Deixe ir embora
o ar, sem sufocar a inocência.
Eu – sou. Você será. Em primaveras
diria: – sendo! – Já eu: – algum dia...
(TSVETÁEVA, 1994a, p. 223, tradução nossa).

Segundo o esquema da escansão no original, no poema é audível uma sequência de iambos e troqueus que, afora as irregularidades, conformam-se em pentâmetros. Em relação ao comportamento do metro no russo, o poema é bem tradicional. Seguindo o exemplo literal e rítmico, a tradução foi toda conformada em decassílabos. É tradição traduzir pentâmetros em decassílabos – eventualmente são, também, usados dodecassílabos⁵⁹.

Temos duas grandes famílias do metro de dez sílabas: heroico e sáfico. No Brasil, de modo interessante, o heroico é intrometido pelo martelo agalopado. Embora a acentuação comum na sexta sílaba, a entrada em anapestos dota o martelo de outro complexo rítmico. Dentro de um regime heroico, podemos lidar com o martelo como um leve desvio de norma. O que acontece, também, com o sáfico. O apagamento acentual da sexta sílaba, sendo adiantada para a quarta e atrasada para a oitava, transtorna a marcha natural do heroico.

Assim sendo, dependendo da particularidade e do nível de alienação do verso, optamos por uma das diferentes versões do metro decassílabo. Tal interferência, no original, pode ser

⁵⁸ Cf. o texto original: “If you have not learned to remove everything, to step over all obstacles, even if it harms others, if you have not learned absolute egotism in your fight for the right to write, you will not create a great work”.

⁵⁹ Essa tradição é melhor discutida e retomada por Paulo Henriques Britto, ao refletir sobre o caminho da tradução brasileira diante do pentâmetro jâmbico oriundo da poesia inglesa. A referência ao artigo se encontra no final desse trabalho, embora o texto completo esteja disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Britto%20%20Padrao%20e%20desvio%20no%20pentametro%20jambico.pdf.

vista no primeiro verso da segunda estrofe, com característica bastante irregular. A entrada dura, seguida do dáctilo intercalado entre um pirro e um jambo fez com que optássemos, na tradução, por um verso agalopado com a adição de tonicidade na primeira sílaba e na sétima.

Nesse poema, em particular, afora o trabalho de adequação métrica, é interessante a maneira pela qual Marina Tsvetáeva busca quebrar a tradição poética com a formulação de pés através da cesura, particularidade bastante notável na adição constante de elementos de interrupção interna (vírgula, ponto, tiré). No primeiro verso do original temos o exemplo mais categórico da formulação dessa cesura pouco ortodoxa, com a separação dos jambos e dos pés irregulares. Sabe-se, elementarmente, que um pé, em sua forma mais simples, é uma dupla unidade sonora que, quando intercalada ou reproduzida em larga escala, produz ritmo. No caso do poema, como se vê nas figuras, algumas dessas unidades duplas foram interrompidas por elementos de pausa, gerando perturbações na contagem e no ritmo.

Deriva disso um processo quase oculto de fixação da memória em linguagem: impossibilitada de reunir-se com o objeto do desejo, a persona poética rasga a unidade rítmica do texto, numa atitude que ecoa por vários estratos de trabalho (semântico e, principalmente, sintático), criando um *metasema* carregado de significado. O tema da separação, aliás, é um dos grandes *leitmotive* do mundo poético de Tsvetáeva, sendo representado, nesse texto, de maneira marcante.

Não somente nos estratos sintático e semântico encontramos ressonâncias, mas também no estrato sonoro. É notável, no original, a alternância aliterativa entre as sibilantes [s] e [z] e oclusivas [t] e [d] na primeira estrofe, produzindo um efeito fônico de abertura e fechamento da corrente de ar quase instantâneo, como se a linguagem se refizesse em barreira e bloqueasse todo e qualquer som. Identificamos, nesse aspecto, um eco dos efeitos trabalhados em estratos mais profundos, ainda no *metasema* da separação. Tentou-se, com algum sucesso, acionar o mesmo mecanismo sonoro no texto da tradução.

Ainda no que tange a tradução, resolveu-se manter o travessão como recurso diante do acentuado uso do *tiré*, mesmo que, sintaticamente, tal efeito cause estranheza no nativo de Língua Portuguesa. No russo, conforme sinalizamos em nossa nota introdutória, o uso do *tiré* para designar a predicação do sujeito é bastante comum, uma vez que no tempo presente, segundo a gramática normativa, se abole o verbo de ligação. Na nossa tradução para o Português Brasileiro, contudo, o sinal atua, em alguns casos, como um separador entre o sujeito da frase e o predicado, ocasionando, em princípio, um desvio da norma padrão. Todavia, na medida em que a língua de chegada se configura como silábica e não acentual, resolveu-se emular o já discutido efeito de cesura entre os pés através desse elemento

separador pouco usual, quebrando com a tradição da norma culta na língua de chegada na mesma medida em que se quebra com a tradição de acentuação na contagem dos pés, no texto de partida. Logo, a sintaxe *quebrada* da tradução faz menção direta ao quebrantar dos pés no texto original, criando uma espécie de duplo-encaixe que solucionou, ao menos aparentemente, as questões mais internas do poema.

Ao entendermos o contexto diante do qual esse poema foi escrito, podemos compreender, também, de que maneira silêncio e memória trabalham juntos na construção quase imagética do afastamento e da *impossibilidade*, temáticas profundamente atadas nas quadras lidas acima. Como se o texto fosse o negativo de uma fotografia, o trabalho poético nos remete à barreira (encarnada, nos versos, pelas cesuras) entre a persona empírica (localizada, textualmente e semanticamente, pelo pronome pessoal Я – eu) e o que se *é* no texto (есмь - sou), no caso, a persona poética. Do outro lado do plano fotográfico em negativo, encontramos o par “desejo/futuro” (Ты: você, будешь: será), reforçando a incerteza pós-separação. Temos, derivando tudo, três pessoas poéticas, todas separadas, todas em completo distanciamento e que somente se relacionam via texto. Tsvetáeva, com seu inconfundível verso, parece bombardear as *pontes sintáticas* (Бог мостов не строит – *Deus não constrói pontes*, em tradução literal) que oferecem à língua sua maior vicissitude, como que sitiando esses três encarnados poéticos em condições solitárias e distantes nas ilhas do verbo. Prova viva de que os elementos estavam em acordo de proximidade social é o uso do pronome Ты que, na época da escritura do poema, representava certa aproximação com o interlocutor, uma vez que a hierarquia de tratamento, no russo, é rígida em relação a desconhecidos. Para esses, em contrapartida, usava-se o pronome Вы (vy), similar ao uso do pronome de tratamento “senhor” em algumas ocasiões do Português.

A presença das cesuras parece culminar no esplendor da lucidez, ao passo que o poema parece se dar conta de que: “São nossos decênios, como apartados / milenários. – Deus não une as margens”, criando um poderoso e, ao mesmo tempo, triste canal de comunicação leitor-texto que nos remete novamente ao *arquissema* da separação. Contrariando o esquema canônico das pausas, ocorridas prepostas ou pospostas aos pés, Tsvetáeva joga com os elementos audíveis para fabricar ritmo com o silêncio, emulando, na forma, o *frame* de distanciamento semântico fabricado no poema como um todo.

Estamos, nesse momento, diante de exemplos bastante claros de tradução mnemônica. Para que se compreenda a tradução da memória desse ponto de vista, é preciso entender a multiplicidade de “textos” e episódios que circulam os poemas acima. De uma maneira geral, ao estarmos diante de um texto original, é bem possível afirmarmos que um processo

tradutório já ocorreu, tendo por base o mecanismo de inserção da memória individual na peça-texto da arte. Logo, todo texto é um pouco uma tradução da memória histórica e afetiva. Assim, para o jogo tradutório propriamente dito, é sempre necessária uma nova tradução da já cristalizada versão que é o próprio objeto artístico. Ora, boa parte dessa análise não poderia ser feita sem o resgate de um fragmentado momento histórico, de um conturbado período e de uma vida inflamada sob a chama do fazer literário, produzindo, ao fim e ao cabo, um registro que é, ao mesmo tempo, poético e histórico. Mas, ao mesmo tempo em que a memória e o registro são aliados das coordenadas histórico-sociais, é preciso tomar cuidado com a apropriação indevida, e em demasia, de elementos biográficos para a leitura, sem justificava técnica ou como alquimia meramente superinterpretativa. Portanto, compreender um texto literário entre duas línguas (ou mais) é também compreender o processo de escrita que a própria História possui se considerarmos o texto como um produto histórico (e, antes de tudo, estético) servido e nutrido dos processos culturais aos quais se liga.

Maurice Halbwachs (1968) argumenta na mesma direção, na medida em que se projeta diante da História (ou dos discursos de partida) como um espectador diante de uma narrativa personalizada, capaz de se modificar consoante o narrador. Antes de tudo, um texto é produto de escolhas e, por conseguinte, a memória literária será, também, fixamente atada às escolhas do escritor:

Ao mesmo tempo, sei bem que não me foi possível ser testemunha do próprio acontecimento; atendo-me aqui às palavras que ouvi ou li, sinais reproduzidos através do tempo, que são tudo o que me chega desse passado. É o mesmo com todos os fatos históricos que conhecemos. Nomes próprios, datas, fórmulas que resumem uma longa sequência de detalhes, algumas vezes uma anedota ou uma citação: é o epitáfio dos acontecimentos de outrora, tão curto, geral e pobre de sentido como a maioria das inscrições que lemos sobre os túmulos. É que a história, com efeito, assemelha-se a um cemitério onde o espaço é medido e onde é preciso, a cada instante, achar lugar para novas sepulturas (p. 37)

Assim, quando traduzimos, por exemplo, procuramos sustentar, ainda que nunca perfeitamente, as escolhas fixadoras da escrita da memória no texto de partida, embora saibamos que tal atividade é inexoravelmente utópica. A memória, como discurso, é sempre um construto outro na medida em que circula e se reconta, conquanto a tarefa do tradutor seja a de percorrer esses discursos (geralmente espalhados no campo da cultura) e remontar o marco zero desse grande palacete. Portanto, ao produzirmos uma tradução, estamos produzindo uma memória da memória, ou um relato do relato, embora tenhamos tentado, dentro do texto original, encontrar resquícios dessa atividade memorialística de ocultar

registros na carne do verbo. No caso específico dos poemas em questão, a tarefa *é* (porque uma tradução nunca cessa) emular o efeito de silenciamento como um resgate possível ao tempo de escrita da memória, com todas as limitações da leitura desse tempo histórico e do processo de compilação disso na realidade linguística do português brasileiro.

Podemos, a fim de exemplificar ainda mais e tornar nossa conceituação clara para o leitor, nos deter no diálogo quase embrionário entre silêncio e música. A música, uma espécie de *mãe* das artes, tem esse dom característico da pedagogia que a palavra, juntamente com a língua, por vezes falha em expor. Para Tsvetáeva, tal relação a absorveu desde os anos mais tenros da infância. Filha de pianista, desde criança, ouvia a mãe tocar composições eruditas e absorveu muito dessa musicalidade nos versos (a grande maioria, hoje em dia, foi transformada em canções). Essa relação da poeta com a música pode ser melhor vista no artigo de Marina Tsvetkova, *Poetry translation in the cross-cultural context* (2013):

A poesia de Tsvetáeva é, também, uma boa ilustração quando se considera a pontuação. Marina usou a pontuação como um meio adicional de carregar semanticamente seus textos. Seus sinais favoritos eram os travessões colocados em lugares gramaticalmente injustificáveis; pontos de exclamação e três pontos. Tsvetáeva acreditava que o poema deveria ser apresentado como uma composição musical e ela tratava as pontuações como notações musicais (p. 80-81, tradução nossa)⁶⁰.

É através de uma anedota propriamente musical que Gerald Janeczek, em *Sight and Sound Entwined* (2000), nos fornece uma diferença fundamental entre as palavras *moltchánie* (молчание) e *tishiná* (тишина)⁶¹, presentes no léxico russo, mas de difícil diferenciação semântica quando traduzidas para o português brasileiro. Quando em *4'33''*, do compositor norte americano John Cage, o pianista se recusa a tocar durante o tempo proposto, deixando com que as vozes e murmúrios da plateia se tornem o centro da atenção, temos aquilo que “normalmente seria considerado ruído de fundo, retirado da versão final [...] – os sons que o mundo produz quando alguém se presta a ouvir” (JANECEK, 2000, p. 433). A essa definição, Jenecek nomeia *moltchánie* (silêncio, “mudez”); por outro lado, a supressão voluntária do som ou a ausência de ruído poderíamos chamar de *tishiná* (silêncio, “quietude”). Essa, para

⁶⁰ Cf. o texto original: Tsvetaeva's poetry is also a good illustration when we consider punctuation. [...] (Marina) used punctuation as an additional means of making her texts highly semantically charged. Her favourites were dashes put in grammatically unjustified places, exclamation marks, and three dots. Tsvetaeva believed that a poem should be performed as a musical composition and she treated punctuation marks like musical notation.

⁶¹ *Молчание* и *Тихина* – ambos os termos são traduzíveis como “silêncio” em Língua Portuguesa, embora para a audiência russa eles ofereçam significados distintos.

nós, parece ser uma diferenciação fundamental, na medida em que a poesia frequentemente se aproveita de ambas. Em Marina Tsvetáeva, ora os poemas suprimem os sons via recursos métricos, sintáticos ou gráficos, ora nos presenteiam com a naturalidade do ruído de fundo, do resíduo da linguagem *pré*-humana, do alfabeto da *infância*. Mestre da sonoridade⁶², Tsvetáeva opera musicalmente a naturalidade primitiva da comunicação, transcendendo o grafema e produzindo significado nas profundidades mais escuras do ouvido humano. Aurora Fornoni Bernardini (1976) corrobora para a discussão e, tal como nós, reconhece a posição importante que a música ocupa nos versos de Tsvetáeva (p. 40). Em seu estudo, cita:

Todo meu escrever é ouvir. [...] Desde o início já me é dada a coisa inteira – um certo seu esquema melódico ou rítmico. A peça como que se escreve por si mesma. [...] Em algum lugar ela já está, exata, completa. Eu apenas restauro [...]. Ouvir certo – eis meu cuidado. Não tenho outros (TSVETÁIEVA apud BERNARDINI, 1976, p. 41).

De fato, o ritmo e a melodia, elementos irmãos, são fatores essenciais na obra da poeta. A cultura oral, degradada por séculos de revolução verbal que levaram ao desenvolvimento de um sistema escrito é, na poesia de Tsvetáeva, uma espécie de *pars prima* no grande projeto poético que circunda seus poemas. Iuri Lotman (1992), em *Cultura e Explosão (Kul'tura i vzryv)*, ao comentar a respeito da transformação da memória desde o desenvolvimento da fala até o surgimento da escrita, nos fornece pistas para compreender ainda melhor a força primitiva da poética tsvetaviana:

Obviamente, o homem arcaico possuía uma cultura do sono muito mais difundida; isto é, provavelmente sonhava e se lembrava dos sonhos de forma muito mais organizada. É importante não esquecer, por exemplo, que a cultura xamânica, sem dúvida, dominava a técnica de gerenciar sonhos, sem falar no seu sistema de paráfrase e interpretações conectadas. A paráfrase na cultura do sono, como mostrou P. Florensky, desempenha um papel enorme, porque complementa o sistema dos sonhos, em particular, dando-lhes uma composição linear temporária. O desenvolvimento da fala empurrou essa área para o segundo plano da cultura e causou sua primitivização. O progresso e a dinâmica em certas áreas do pensamento inevitavelmente causaram regressão nas áreas que assistiram a uma queda na sua posição de liderança. Assim, o desenvolvimento da escrita, sem dúvida, causou a degradação da cultural oral. Caiu a necessidade de uma mnemônica

⁶² Em outubro de 1930, Marina Tsvetáeva escreve em uma carta: “Versos não rimados são (ou dão-me, com raras exceções, a impressão de) versos ainda a serem escritos: a intenção está lá – nada mais que ela. Para que algo assim *dure* é preciso que seja canção, canção sendo ela mesma seu acompanhamento musical, acabada em si, sem dever nada a ninguém. (Por que eu rimo? Como se para rimar – houvesse um porquê! Pergunte ao povo – por que ele rima. À criança – por que ela rima. E aos dois – o que é *rimar*.)” (TSVETÁIEVA, 2008, p. 471-472).

desenvolvida, que antes ocupava um lugar excepcionalmente alto (em particular, tais técnicas como o canto e a poesia) (LOTMAN, 1992, p. 220-221, tradução nossa)⁶³.

É, justamente, essa ideia parafrásica a palavra-chave da organização sintática por vezes lacunosa de Marina Tsvetáeva. Ao nos presentear com elementos díspares nos versos, separados pelo *tiré*, sem aparente resolução sintagmática, Tsvetáeva apela para as gravuras primitivas que a palavra sozinha desperta no leitor. Sem se render à definição *exata* do que pretende dizer, o poema tsvetaviano parece operar na esteira da palavra vazada, isto é, quando em um único significante poético se encerram dezenas de possibilidades de significados que, como em uma rede cristalina, formam uma grande nuvem de *abstrações* que, aos poucos, preenchem o poema de cores. Basta lembrarmos alguns dos poemas lidos nesse estudo e iremos, facilmente, identificar o efeito pretendido. No ciclo “Insônia”, é a cesura interna do verso que, com a ajuda do *tiré*, provoca essa explosão de significados no segundo plano quase sempre constante. Algo similar acontece com “Duas mãos, gentis a pousar”, texto no qual identificamos a função dos elementos solitários que, rasgados na difusa sintaxe operada pelo *tiré*, fornecem pistas quanto a essa hipótese de significação primitivesca. Em “Na minha grande cidade - noite”, os elementos repetidos no fim dos versos, separados pelo *tiré* (ночь, прочь, путь, чуть, дуть, свет, цвет..) ⁶⁴ parecem apontar para *generalidades* temáticas e volitivas que em muito ajudam a preencher o poema com riqueza de cores, sons e sensações típicas do passante urbano. Novamente em “Duas mãos, gentis a pousar”, os verbos ласкать (*laskat*’) e разглаживать (*razglajivat*’), conforme já comentamos, também parecem apontar para alguma significação genérica arquetípica, talvez ligada ao sentimento materno e ao tenro trato entre mãe e filha. Na maioria dos poemas, “a questão de estrutura rítmico-métrico-melódica de seus versos não se discute: é fundamental” (BERNARDINI, 1976, p. 41).

⁶³ Cf. o texto original: Совершенно очевидно, что архаический человек обладал гораздо большей культурой сна, то есть, вероятно, видел сны и запоминал их гораздо более связанными. Нельзя забывать и того, что шаманская культура, бесспорно, обладала техникой управления снами, не говоря уже о системах их связных пересказов и интерпретаций. Пересказ в культуре сна, как показал П. Флоренский, играет огромную роль, потому что он доорганизовывает систему сновидений, в частности, придавая им временную линейную композицию. Развитие говорения оттеснило эту область на второй план культуры и вызвало ее примитивизацию. Прогресс и динамика в тех или иных областях мышления неизбежно вызывает регресс в сферах, которым пришлось уступить свое ведущее место. Так, развитие письменности, бесспорно, вызвало деградацию устной культуры. Отпала необходимость в развитой мнемонике, занимавшей прежде исключительно высокое место (в частности, таких мнемонических приемов, как пение и поэзия).

⁶⁴ Consultar, sempre nesse caso, os originais na seção de anexos.

Dispostos em uma sempre dúbia tensão, os poemas de Marina Tsvetáeva estão sempre na esteira da deformação entre os planos e entre os estratos poéticos. Ora a sonoridade atua como determinante, vencendo o campo de forças travado no texto, submetendo palavras, imagens e ideias à voz do estrato fônico; ora a semântica sobe ao palco e exige, para seu próprio espetáculo, a criação de novos metros, a intromissão de unidades rítmicas não clássicas e um novo tipo de ritmo (BERNARDINI, 1976, p. 42).

Dito desse modo, procuramos nesse capítulo, da melhor maneira possível, guiar nosso leitor por entre esse belo e complexo edifício histórico-geográfico da memória em alguns poemas de Marina Tsvetáeva. Mais do que isso, aproveitamos para demonstrar a predileção quase holística da poeta para com o silêncio, nas suas mais variadas possibilidades, sendo essa uma marca profunda do seu fazer poético. Não sairemos desse capítulo com a certeza de que nossa ilustração cobriu traços, cores e toda a aquarela necessária ao preenchimento semântico dessa apropriação nominal que é sustentar um país e suas raízes mais identitárias dentro do indivíduo. Não foi esse, tampouco, nosso maior objetivo. É, todavia, mais relevante fixar os processos fundadores da poética rememorativa de Marina Tsvetáeva como chave para a construção de uma ideia, ainda que breve, sobre o silêncio como elemento interno a essa poesia. Seja a Moscou textual, sejam as múltiplas cristalizações das memórias mais afetivas, tudo é recuperado e escavado – tanto pelo uso magnífico da gramática russa, quanto pelo domínio apurado da sonoridade – através do registro cru e desértico de Tsvetáeva, tal como se ergue do chão uma cidade-íntima com suas colunas e alvenaria feita de silêncio e verbo. Desgastada pelo cenário da barbárie e do avassalador episódio da revolução, Tsvetáeva renova o verbo poético ao galvanizá-lo com o máximo de quietude, e assim “começa a notar-se uma forte tendência para a simplicidade e a síntese” (BERNARDINI, 1976, p. 28). Simplicidade, nesse sentido, não como réplica do prosaico, mas no labor mesmo de uma poética que busca, a todo tempo, ser um código outro.

Por fim, nos parece justificável, diante do dito, compreender a poesia de Marina Tsvetáeva também como dotada de algum parentesco maior com a música. Nesse sentido, a poeta, portanto, opera profundamente na língua russa ao oferecer recursos próprios da canção na formação da cadência sonora e rítmica dos versos, produzindo significado na suspensão das pausas e organizando a partitura poética com a maestria da pontuação e do código russo. Portanto, podemos, a essa altura, nos arriscar a formular a hipótese de que o efeito de emudecimento que parece acometer alguns poemas mais curtos de Marina Tsvetáeva, em especial os escritos durante contextos de exceção, ocorre devido ao extremo reducionismo lexical, produzido em um comportamento métrico lacunoso e acentuado com a tensão entre

realidade e ficção. Parte disso é característica inata da língua russa que, quando combinada com o projeto estético da primeira metade do século XX, oferece pistas sobre uma possível manifestação do silêncio frente ao indizível da experiência histórica. A projeção gramatical desse prisma de emudecimento se dá, primariamente, devido às ferramentas da linguagem (uso significativo do tiré, cesuras, implosão da sintaxe e intenso encavalgamento etc), bem como devido ao corpo a corpo com o contexto vivido pela poeta, cujo trágico destino selou, na poesia, um mundo alternativo de significados que somente a elaboração estética poderia recriar frente a tão brutais episódios da História Mundial

Esperamos, em alguma medida, que tais figurações tenham sido visíveis e captáveis nos poemas coligidos, na medida em que nos esforçamos por tentar depurar os mínimos estratos nos quais a “mudez” ou a “quietude” poderiam estar presentes. O procedimento, quase sempre cirúrgico, demanda quebrantar o poema na microestrutura e, ao mesmo tempo, deter o olhar no complexo quadro sócio-político que encurralou a literatura diante do estado da barbárie. Logo, mais do que uma característica interna e íntima, o silêncio em Marina Tsvetáeva é socialmente construído, politicamente atribuído e mnemonicamente escavado, tudo isso graças ao corolário de eventos que presenciou e que fizeram da vida dessa grande personagem essencialmente russa um ingrediente fundamental no ofício demiúrgico que é a própria poesia.

4 UM BREVE OLHAR NA RECEPÇÃO DE MARINA TSVETÁEVA NO OCIDENTE ATUAL

4.1 O que há de tão russo na nossa recepção dos russos?

Das muitas relações históricas entre a Rússia e os países do continente europeu, uma das mais curiosas e controversas foi, sem dúvida, a recepção cultural na França. A região do clima selvagem, das troicas, da grande Taiga e do imponente Volga, tudo isso localizado lado a lado com o “mundo civilizado”, provocou e provoca constatações dos mais diversos vernizes. Para um francês do século XVIII, o povo russo viria sempre acompanhado dos pesados casacos e da fina veste da civilização que, não em poucas situações, ao despir-se revelava a brutalidade e o barbarismo de todo o seu atraso melancólico. Isso bem nos mostra o viajante setecentista Louis-Philippe de Ségur, ao desembarcar no porto de Petesburgo:⁶⁵

O aspecto de Petersbugo atinge o espírito com um duplo espanto; há ali uma mistura de era do barbarismo com a da civilização, de séculos dez e dezoito, de maneiras da Ásia e as da Europa, grosseiros Citas⁶⁶ e Europeus polidos, uma brilhante, orgulhosa nobreza, e um povo mergulhado em servidão. Por um lado, modas elegantes e trajes magníficos, banquetes sumptuosos, celebrações esplêndidas e teatros de igual para os que embelezam e animam as seletas sociedades de Paris e Londres. Por outro lado, há mercadores em trajes asiáticos, cocheiros, domésticas, camponeses vestidos com pele de ovelha [...]; Essa vestimenta e os grossos volumes de lã por entre seus pés e pernas formam uma espécie de coturno grosseiro, trazendo aos olhos o terror do mundo romano, dos Citas, dos Dácios, dos Roxolanos e dos Góticos (WOLFF, 1994, p. 22, tradução nossa).

A menção aos Citas e a outros povos antigos deixa bem evidente a fundamentação cultural a qual se ligavam os europeus quando o assunto era a Rússia. Havia, de forma bem

⁶⁵ Cf. o texto original: The aspect of Petersburg strikes the spirit with a double astonishment; there are united the age of barbarism and that of civilization, the tenth and the eighteenth centuries, the manners of Asia and those of Europe, coarse Scythians and polished Europeans, a brilliant, proud nobility, and people plunged in servitude. On the one hand, elegant fashions, magnificent costumes, sumptuous feasts, splendid fetes, and theatres the equal of those that embellish and animate the select societies of Paris and London; on the other hand merchants in Asiatic costume, coachmen, domestics, peasants dressed in sheepskins, wearing long beards and fur caps, long skin gloves without fingers, and hatchets hanging at a broad leather belt. This clothing, and the thick bands of wool around their feet and legs that form a kind of coarse buskin, bring to life before your eyes those Scythians, Dacians, Roxolans, Goths, once the terror of the Roman world. All these demi-savage figures that one has seen in Rome on the bas-reliefs of Trajan's column seem to be reborn and become animated before your gaze.

⁶⁶ Cf. GOMIDE, 2004, p25. Os “Citas” eram o povo que habitava a antiga região do Mar Negro. Segundo a mitologia, era nesse local que Hércules teria realizado parte de seus trabalhos. Era assim, também, que os observadores estrangeiros chamavam os russos.

definida, uma diferença temporal entre os povos da Europa. Conforme Bruno Gomide, em tese intitulada *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*, esse “imaginário criado sobre os ‘moscovitas’ se tornou um lugar-comum das letras, do discurso historiográfico e da diplomacia já a partir do século XVI” (GOMIDE, 2004, p. 26), pois na ocasião os príncipes russos ainda trabalhavam na unificação de regiões e no turbulento processo de recuperação posterior à dominação mongol (1240-1480).

Por volta dos séculos XVI e XVII, a Rússia era uma espécie de nação *non grata*, símbolo de tudo aquilo que o Ocidente buscava evitar. A noção de tirania, de atraso no florescimento das letras, das artes e dos bens culturais juntamente com a irregular reta do paradoxo da sociedade russa fez com que a geopolítica europeia buscasse um afastamento político-social acentuado, até que no “transcurso do oitocentos, *século de russofobia*⁶⁷, a clivagem entre opinião pública da Europa Ocidental e as coisas da Rússia era quase absoluta” (GOMIDE, 2004, p. 26). Foi apenas com a gradativa força e o desenvolvimento lento das traduções e da difusão do romance russo no final do século XIX que esse quadro de afastamento foi se quebrando e a sociedade parisiense, encantada pelas linhas de recém-traduzidos Dostoievski, Tolstoi, Tchekhov e outros, finalmente rompeu com a lógica opositiva que separava o juízo popular entre as duas nações.

Comentando um acontecimento político bastante interessante, de maneira mais assertiva, Boris Schnaiderman lança mão de um dado desconhecido, mas não menos importante, que talvez pudesse explicar como a literatura de um país “atrasado” passou a cair no gosto dos franceses:

Na década de 1890, a França tinha sido derrotada pela Alemanha na guerra franco-prussiana, de 1870-1871. E na França havia um forte movimento revanchista para retomar a Alsácia-Lorena. O povo da França sentia muito o peso das reparações de guerra que a Alemanha exigiu dos franceses. Ao mesmo tempo, havia o medo de um ataque da Alemanha, com aquele movimento revanchista... A Alemanha aproximou-se da Inglaterra. O único recurso para a França era aproximar-se da Rússia; o que aconteceu. Na década de 1890, houve uma aliança franco-russa. Aí a literatura russa se tornou uma sensação na França. Os franceses tinham algumas traduções do russo (SCHNAIDERMAN, 2008, s.p.).

⁶⁷ Cf. encontrado em GOMIDE, 2004, p. 26, a expressão “*russophobia*” está em CORBET, Charles. *L’opinion française face à l’inconnue russe (1799-1894)*, 1967, p. 89. O termo foi, também, segundo Gomide, objeto de estudo clássico de John Howes Gleason, em *The genesis of russophobia in Great Britain*, Nova, 1972.

Curioso, o ponto de Boris Schnaiderman deixa claro o apreço dos franceses pelos prosadores e poetas russos da época. O próprio Alexandre III, Tsar da Rússia na ocasião, esteve em Paris para assinar o tratado de aliança franco-russa, causando furor e provocando nas letras francesas um verdadeiro movimento de reverberação “porque os leitores estavam começando a ficar saturados com um excesso de naturalismo, de um realismo muito chão” (SCHNAIDERMAN, 2008, s.p.). Ora, a destreza técnica dos personagens de Zola e o purismo beletrista de Flaubert cumprem, e bem cumprem, um papel importante no universo literário ocidental, mas foi diante dos “grandes problemas do homem” (SCHNAIDERMAN, 2008, s.p.) propostos no tutano das letras russas que os franceses se viram compenetrados em mirar sua crítica, iniciando, assim, um movimento tradutório importante na recepção do cânone russo.

Porém, ainda na França, houve algumas manifestações anteriores ao episódio acima narrado por Schnaiderman. O fascínio com o russo desponta em 1849, quando Prosper Mérimé, encantado pelo idioma, decide aprendê-lo junto aos membros da colônia russa em Paris. Clerio Vilhena dos Reis, em *Traduções indiretas vs. Traduções diretas* (2010), complementa a ideia ao afirmar que, nessa época, “a maior parte do material que circulava na França não era escrito de forma uniforme, sendo tão inexato que se constituía na realidade em fonte de desinformação” (CHAMBERLAIN JR apud REIS, 2010, p. 2). Foi somente com a publicação do livro *Le roman russe*, em 1886, pelo então visconde católico Eugène-Melchior de Vogüé, que, segundo Bruno Gomide (2004), “os autores russos passaram a ser apresentados como contraponto ao realismo francês” (p. 3). Contudo, essa lua de mel com o Império Russo também geraria problemas de recepção graves, na medida em que personagens como Dostoiévski e Tolstói, para ficarmos em alguns dos muitos exemplos, eram canalizados, concentrados e privados de todas as suas particularidades estéticas, sociais e culturais no grande rótulo do “romance russo”, sublimando-se suas diferenças mais fundamentais no campo literário da língua de partida. Logo, “para que a literatura russa fosse transformada em moeda de troca no mercado internacional de bens simbólicos do fim do oitocentos, teve que ser condensada em uma única categoria” (GOMIDE, 2004, p. 15).

Os desdobramentos são longos e o resultado desse percurso histórico da recepção, na França, não foi tão diferente do ocorrido na América Latina e, em especial, conosco. Segundo Gomide (2004), vêm da segunda metade da década de 1880 os primeiros textos que, de alguma forma, relacionavam o romance russo com o estado da arte local e terminaria em algum ponto da década de 1930 o primeiro “lote” de publicações. A data em questão, para Gomide (2004, p.16-17), era salutar porque compreendia o período anterior à entrada do

Estado Novo que, por sua vez, trouxe alterações quantitativas e qualitativas, desde o aparecimento de mais volumes publicados sobre literatura russa até o surgimento de projetos editoriais mais encorpados, como a edição de Dostoiévski, da editora José Olympio, a partir do início de 1940.

Como já foi dito, o mercado editorial brasileiro do século XX não somente publicou diversas edições, como também, em parte ajudou a irradiar academicamente o pensamento eslavista nas universidades brasileiras. Leonid Shur, em *Relações literárias e culturais entre Rússia e Brasil* (1986), já apontava os laços que circularam por aqui no início da primeira metade do século XX. Para Bruno Gomide (2004), o movimento de inserção do aparato russo no campo literário brasileiro se deu em muitas frentes, algumas ligadas à recepção da revolução russa e outras ligadas, também, com as diretrizes do realismo socialista (GOMIDE, 2004, p. 13). Esse movimento, todavia, iniciou-se através de traduções indiretas, cujo principal ponto de amparo era a divulgação e a recepção de um novo modo de fazer arte.

O crédito se tornaria extenso e o caminho da crítica acadêmica e da produção editorial é longo se traçado em apenas um capítulo. A história do surgimento da prosa e da poesia russa no Brasil se confunde com a própria história da democracia e do aparato social do povo. Contudo, a língua russa, apesar de sua importância geopolítica, ainda figura como pouco favorita no gosto dos brasileiros. E não precisamos ir muito longe: há poucas escolas especializadas em seu ensino, mesmo no eixo Rio-São Paulo. Do ponto de vista do Ensino Superior, uma busca rápida nos revela que a maior concentração de trabalhos acadêmicos acerca da Eslavística se localiza entre as duas maiores metrópoles do País, locais onde também encontramos os dois maiores (e talvez únicos) cursos de graduação em Letras-Russo.

Embora não reste dúvida quanto a sua importância e consolidação, a literatura russa ainda caminha tímida no campo acadêmico nacional, principalmente quando comparada a outras manifestações culturais neolatinas. Com seu único programa de pós-graduação em Literatura Russa no Brasil fechado, a USP encerra um ciclo, iniciado por Boris Schnaiderman, de maneira trágica, condenando ainda mais profundamente os estudos em Eslavística especializados ao rés do chão.

Caberia, e esse não é nosso objetivo, outro capítulo desse estudo apenas na tentativa de apontar formas diversas de se explicar a pouca predileção da nossa academia para com as letras eslavas⁶⁸. O fator óbvio é pulsante: embora possua importância, a literatura russa ainda

⁶⁸ Esse é, na realidade, um ponto bastante interessante, capaz de promover diversos desdobramentos. A língua russa, pensada como instrumento de comunicação global, ainda (como todas as outras) figura

é uma literatura *distante*, não tão próxima quanto a portuguesa ou as literaturas mesmas de nossos vizinhos da América Latina⁶⁹, cuja história social se revela para nós muito mais clara e transparente quando comparada com a nossa própria formação de Estado-Nação. Além disso, nossa tradição acadêmica atinge ainda os anos da juventude, posto que nossa primeira universidade, no sentido global do termo, se instalou no Brasil em 1920. Temos pouco mais de um século de estudos literários, sendo a literatura comparada algo bastante recente no nosso bloco de notas científico. Parece-nos bastante forte tal hipótese, porém, se movermos os passos, poderíamos já nos arriscar a dizer que a polarização política que atravessou o século XX e levou o Brasil a investir em uma potencial posição ante a ameaça da “cortina de ferro” foi, muito prontamente, um fator decisivo na localização quase subversiva dessa literatura do leste. É salutar lembrarmos que até mesmo Boris Schnaiderman já foi detido, em sala de aula, por puro e simples preconceito linguístico e de origem: seu passaporte soviético atraía olhares tortos. Somado a tudo isso e não menos atual é a maneira como se deram as reminiscências do projeto russofóbico espalhado durante a Guerra Fria, que, em nossas terras, confundiu-se com denominações anticomunistas⁷⁰.

distante do pragmatismo operado pelo inglês. A preponderância das cátedras de inglês nos mais diversos departamentos de letras, bem como a já cristalizada tendência se estudar a língua inglesa *em primeiro lugar* contribui para um estrangulamento modal das outras línguas. Embora o foco desse trabalho seja a natureza própria da Eslavística, é urgente também considerarmos a ausência de cátedras acadêmicas ou até mesmo de reconhecimento para com outras línguas de grande relevância na heterogeneidade da cultura brasileira. O caso do japonês, de suma importância mediante a imigração que tanto ajudou na formação do Brasil do século XX, parece ser apenas um dos mais gritantes. O que dizer, além disso, das línguas indígenas? É tímido ainda o movimento que parece tentar trazer, para dentro dos currículos da pós-graduação, pouca ou alguma noção de literatura indígena. Todos esses casos, ao nosso ver, parecem apontar para uma natureza ainda mais trágica do que a russa.

⁶⁹ Novamente, é necessário relativizar. Há (inclusive um certo *boom* atual) e sempre houve publicação de literatura russa no Brasil. As coleções de editoras como 34 (coleção leste) ou da extinta Cosac Naify produziram e ainda produzem subjetividade na academia. Mesmo as obras oriundas do francês, antes da guinada tradutória iniciada por Boris Schnaiderman, também fazem parte desse grande espectro da literatura russa no Brasil. Não há uma coleção única dedicada para a literatura italiana ou alemã em nenhuma editora do país até o momento, embora na academia essas manifestações até possam ter alguma reverberação maior. Do ponto de vista do mercado, a literatura russa parece se sustentar com menos esforço do que outras literaturas também modernas. Aliás, se pensarmos de cima para baixo, o que se conhece de literatura brasileira na Europa? É possível contar nos dedos o número de exemplos que atualmente existem lá fora, mesmo diante de épocas de grande florescimento do pensamento e da cultura brasileira mundo afora (anos 2000).

⁷⁰ Com um verniz muito mais atual, não nos parece possível falhar a memória ao recordarmos os recentes ataques que beiram a fronteira da mera verbosidade “anti-ideológica”, quando não prontamente se tornam físicos e até mesmo criminosos, espalhados pelo Brasil desde limiares do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Embora nem de longe tais eventos estejam diretamente ligados a pouca presença da Eslavística no Brasil, esses fenômenos revelam searas inteiras adormecidas no homem médio brasileiro, incapaz de superar os augúrios de um período político passado e olhar para o futuro com olhos novos. Figuras como Vladimir Lenin, Trotski, Stalin e outros

Dadas as implicações políticas, nos arriscamos também a assumir um componente linguístico bastante óbvio que possa dar conta da ausência parcial das letras russas em nosso repertório acadêmico. Apesar de seu extenso campo de uso atual, ensinado como primeira língua em boa parte dos antigos países membros da URSS e falada por mais de 270 milhões de falantes, o idioma russo, como dito, ainda é considerado exótico e pouco difundido no Brasil. Considerado uma língua de aprendizado complexo, o russo se torna um desafio pleno a qualquer falante que não possua relações linguísticas com a família de línguas eslavas. A marcação morfológica de caso, o alfabeto cirílico, a extensa gramática somada à sintaxe por vezes muito diferente da nossa fazem do russo uma formidável aventura. Apesar disso, o cenário internacional nos revela uma tendência na contramão das dificuldades encontradas no Brasil: se considerarmos a crescente participação da Rússia no teatro geopolítico atual podemos, sem dúvida, ressaltar a importância política e econômica da língua nos dias de hoje: o russo é, atualmente, a segunda língua mais utilizada na produção científica mundial⁷¹, bem como ocupa o segundo lugar na produção de conteúdo e de informação na internet⁷².

Tudo isso reluz e hoje se encontra confortavelmente ativo no coração da academia e da opinião pública brasileira. Em contato com professores autônomos de língua russa, a mensagem é sempre a mesma: o Brasil ainda privilegia línguas outras que não o russo⁷³. Além

membros da história pré e pós-soviética são, no olho do furacão, praticamente queimadas em praça pública devido ao temor da fantasmagórica “ameaça comunista”. Não apenas os “figurões” centrais, mas também aqueles influenciados pelo pensamento marxista (direta ou indiretamente) ou, de alguma forma, formados pelos espólios da revolução, sofreriam o mesmo destino. Tomados pela fagulha da intolerância, milhões de brasileiros se digladiam nas redes sociais e nas ruas diariamente contra símbolos ligados aos chamados “partidos de esquerda” que, segundo afirmam, desejariam mergulhar o país em um comunismo inexplicável e inenarrável. Mencionar o passado soviético e seu irradiar pelo mundo, em solo brasileiro, é correr risco de ser confundido piamente com a “turma da esquerda” e sofrer, com isso, represálias de diversos setores da sociedade. O famoso bordão “*nossa bandeira jamais será vermelha*”, inclusive repetido no discurso de posse pelo presidente eleito Jair Bolsonaro, em 1 de Janeiro de 2019, e vociferado em amplos pulmões pelas ruas, apenas demonstra o atual nível da caótica sublimação teórico-cultural manifestada por diversos setores da classe média brasileira.

⁷¹ Fonte: <http://www.modlang.fsu.edu/programs/slavic-russian/top-10-reasons-study-russian>.

⁷² Fonte: <https://br.rbth.com/sociedade/2013/11/06/lingua-russa-torna-se-a-segunda-mais-popular-na-internet-22655>.

⁷³ Ao mesmo tempo, talvez seja interessante pensar nesse aparente *blackout* da academia brasileira em relação aos russos diante de uma outra perspectiva: onde estão os escritores que vivem e escrevem na Rússia de hoje? Talvez toda essa carência de ressonâncias na academia brasileira atual decorra da “ausência”, também, de produção contemporânea disponível? Existe, de uma maneira geral, pouca difusão da literatura russa contemporânea mesmo na Europa. Embora não seja nosso objetivo nesse estudo, pensar sobre isso é também pensar sobre a controversa política externa da Rússia desde o fim da segunda guerra mundial, reforçada hoje em dia com a chancela do presidente Vladimir Putin, que termina por amalgamar a produção cultural do país com doses de censura, sem permitir que jornalistas ou acadêmicos se pronunciem por meios oficiais. O caso, por exemplo, da polaca Wisława Szymborska parece contrapor-se a nossa ideia da “aparente dificuldade” com a língua, visto que o

disso, quando pensamos na habilidade necessária para a leitura e o livre fruir de textos literários, estamos lidando com uma dinâmica avançada de manifestação artística, acessível a poucos leitores e estudiosos que já colecionam horas e horas de estudo. Esses últimos, por sua vez, são cada vez mais raros em território nacional. Quando falamos em poesia, nossa amplitude se fecha ainda mais. Lembrando novamente do francês Prosper Mérimé, a língua russa é tão desafiadora que “compreender uma linha sequer de poesia de uma vez, sem ter que buscar o significado de uma ou duas palavras” (CHAMBERLAIN Jr apud REIS, 2010, p. 67) é um desafio para poucos.

Com isso, chegamos novamente até Marina Tsvetáeva e, nesse ponto de nosso estudo, nos interessa pensar em como tem se dado, nos anos mais recentes, o complicado processo de recepção dessa poeta no Ocidente. No que concerne à Rússia, seu trabalho é considerado hoje um dos maiores e mais belos do século XX, com destacada posição no sistema literário russo-soviético. Muito embora a divulgação de sua obra tenha sofrido embargos políticos durante boa parte do governo Stalin e, portanto, seu *status* canônico só tenha se manifestado após esse episódio que durou desde sua morte (1941) até meados da década de 60, Tsvetáeva é hoje referência nos guias escolares e nos manuais de história literária.

Embora o crédito tenha sido atribuído em território russo, acreditamos ser interessante recuperar alguns pequenos episódios de recepção que se deram de maneira, digamos, não muito convincente em outras partes do globo. Iremos, na próxima seção, mapear brevemente o que acreditamos ser um bom olhar para uma ideia de recepção e, a posteriori, comentaremos alguns efeitos que a leitura de Marina Tsvetáeva pela crítica brasileira e estrangeira poderia, indesejavelmente, causar caso seus textos fossem compreendidos como um dipolo que privilegia e toma da vida todos os elementos necessários para o corpo a corpo com a obra. Na tentativa de buscar compreender como alguma parcela dos países ocidentais leu Marina

polonês também não é popularizado no Brasil (talvez seja até menos do que o russo), porém sua figuração no mercado e na academia contemporânea parece demonstrar certo sucesso no gosto de diversos leitores (inclusive os brasileiros) para além do prêmio Nobel. Por certo, a literatura russa contemporânea falha ao tentar penetrar nos mesmos espaços, e talvez isso tudo tenha menos a ver com o fator da língua “exótica” e mais com a política cultural que a Rússia possui hoje de si. É certo que o país não parou nos grandes clássicos da primeira metade do século XX, mas nos parece sintomático notar que essa “nova” literatura ainda não caiu em circulação no mercado, ainda não foi apreciada, traduzida ou sequer lida fora do território russo. Por fim, mesmo Marina Tsvetáeva acaba gozando do “renome” que possui em solo europeu muito porque também se dirigiu para fora da Rússia em uma época de pouca abertura, procurando ampliar um pouco do horizonte cultural, político e linguístico que a cercava. Apesar de tangenciar a proposta do capítulo, a natureza dessas indagações é bastante relevante e poderia, sem dúvidas, proporcionar um novo estudo que muito também nos interessa, embora esses e outros temas já estejam em discussão no campo da eslavística mundial.

Tsvetáeva, nosso último capítulo se dirige a alguns vícios e maneiras (não menos legítimos, em sua época) que as traduções e a crítica formularam no campo receptivo de uma poeta que, durante algum tempo, primeiro precisou ser lida com a vida ao lado, como um dicionário de símbolos, para, apenas muito depois, ser encarada como uma das maiores artífices da língua russa do século XX.

4.2 Recepção e palavra poética: sintagmas não tão dissonantes

Recepção e leitura são pares mínimos insustentáveis em separado. A ideia de recepção parte do exercício da leitura e, dessarte, exige um sujeito leitor que possa, minimamente, operar logicamente nas múltiplas entrâncias do texto de modo que, via de regra, o faça segundo seu lugar no mundo. Assim se colore a realidade e nós, como sujeitos de paixões e momentos históricos distintos, atribuímos a ela nossas constantes mais fundamentais.

Assim é com a vida que se apresenta do lado de fora de nossas janelas e do lado de dentro de nossos corpos. O modo como percebemos os sons, as cores, o movimento dos astros no céu nos convidando ao dia que se inicia, o barulho da cigarra anunciando o verão, tudo é recebido por algum órgão sensor que, tal como em literatura, codifica a mensagem. Quem recebe recupera indícios da viagem e da trajetória do objeto advindo. Anastasia Bakogianni, em *O que há de tão 'clássico' na recepção dos clássicos?* (2016), escava com precisão a espinha dorsal da palavra, ao nos confirmar que

o termo recepção é definido como ‘a aceitação de ideias ou impressões na mente’. Sua raiz é dada como a da palavra grega αἴσθησις (percepção) e a dos verbos em latim recipero (recuperar/ recobrar) e recipio (recuperar), sendo esta última a forma que linguisticamente originou nosso termo moderno de ‘recepção’. Portanto, mesmo no nível conceitual, a recepção está intimamente ligada à Antiguidade Clássica. Ao pensar sobre onde estamos e para onde nos encaminhamos, é muito útil considerar como tudo começou (BAKOGIANNI, 2016, p. 2).

O princípio, então, é bastante básico quando tentamos ler o processo de recepção como um processo de percepção. Ora, perceber é acionar sentidos diante do mundo e, sendo esse local um palco de multiplicidades históricas, sociais, culturais e sentimentais, todo e qualquer resultado se dará mediante o acionar de características não universais, mas interiores a cada indivíduo actante. Desse modo, no que concerne a literatura, não há “o texto” como instância de irradiação de universais linguísticos e interpretativos, mas sim possíveis pontos de penetração no objeto estético que, de alguma forma, provocam os leitores nos seus diversos locais culturais.

Não somente o leitor se privilegia desse contato, mas também o texto é reinventado na medida em que se permite ser lido e possuído por ótica outra. É nesse viés particular que se concentram nossos esforços, nesse capítulo, ao procurarmos compreender um pouco da poesia de Marina Tsvetáeva através de outras óticas, uma vez que a palavra poética, dentro de seus mecanismos sintáticos, semânticos e fonéticos, se comporta justamente como esse bacilo fragmentário e incompleto no momento em que o lemos como elemento pronto e acabado de significado. Ou seja, a recepção muito contribui para uma leitura arguta e potente do texto poético no momento em que concebe essa palavra-outra da poesia como um signo que só pode ser lido em rotação com os demais e com o próprio leitor, fazendo do poema um campo de experimentações salutar no que concerne o lugar de quem o acessa.

Sabemos que o problema da linguagem é o problema da não-linguagem, ou da obscuridade. Os sintomas de um eclipse da incomunicabilidade entre dois personagens que buscam o acesso mútuo por meio de variáveis humanas é, quase sempre, a engrenagem central que move poemas e textos no artifício literário. Escrevemos, primeiramente, porque temos algo a dizer (ou, no ponto que mais nos interessa: temos algo que não queremos ou podemos dizer). Wolfgang Iser, em seu *A interação do texto com o leitor* (1979), trata, dentre muitas coisas, da maneira pela qual dois elementos se relacionam ancorados na imagem que possuem um do outro. Citando a contribuição do psiquiatra Ronald Laing, Iser afirma:

Temos experiência do outro à medida que conhecemos a conduta do outro. Mas não temos experiência de como os outros nos experimentam. [...] Nós dois somos invisíveis. Cada homem é invisível para o outro. A experiência é a invisibilidade do homem para o homem (LAING apud ISER, p. 16).

Todo esse já delicado trato se torna ainda mais imprevisível quando o objeto da relação é o texto. O leitor jamais poderá retirar do material literário a certeza de sua compreensão (ISER, 1979, p. 87) nem tampouco é possível arrancar do livro o *hic et nunc* do dipolo texto-leitura. Todavia, se sabemos que a relação interativa se dá na medida em que não podemos experimentar a experiência do outro, pode-se dizer que os vazios (a assimetria) formada entre texto e leitor também originam experiências de leitura – o problema, aponta Iser (p. 88), se dá quando preenchemos esse vazio exclusivamente com nossas próprias projeções.

Logo, a sinergia entre os opostos na atividade interpretativa se dá através de *vazios e negações*. Nos vazios, os espaços são preenchidos pelo leitor, via cognição, de maneira a emular a inexpressividade contínua da linguagem. As negações invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista

e assim provoca modificações na atitude do leitor quanto a seu valor negado (ISER, 1979, p. 91). Assim, completando o pensamento mais acima sobre o caráter plural e dissonante da literatura moderna, Iser afirma:

A literatura moderna oferece os exemplos clássicos disso. Quanto mais um texto refina a trama de seu objeto, o que significa a multiplicação das visões esquematizadas que o objeto do texto projeta, tanto mais se amplia a indeterminação. Mas, se as camadas da obra de arte devem manter seu caráter polifônico, deve haver limites toleráveis de indeterminação, cujo aumento a níveis críticos fará inevitavelmente explodir o caráter polifônico da obra, ou melhor, impedir seu surgimento (ISER, 1979, p. 94).

A leitura de uma obra polifônica, portanto, demandaria a presença de um leitor que costurasse os pontos de comunicação do texto. Sozinho, sem preenchimento, um texto permaneceria desconectado como um quebra cabeça na caixa. É somente através da conexão dos vazios que o texto passa do plano da denotação para o plano da projeção do leitor. Os textos ficcionais, portanto, seriam providos de desautomatização e, assim, deixariam suas conexões “abertas” ao leitor, de modo que esse encontre o chamado “arquissema” do sentido. No caso de textos expositivos, esses vazios estão mais conectados entre si, deixando o sentido mais próximo da recepção de uma maior comunidade interpretativa.

Em suma, nos textos artísticos o vazio, ou o espaço contributivo, guia o percurso do leitor. Texto e experiência interpretativa se ligam através de um campo, numa tentativa única de se completarem. Nesse espaço cognitivo há tensões que se escalam entre *tema* (inerente ao aparelho construído do texto) e *horizonte*. Aquilo que é tema, entretanto, é radicalmente influenciado pelo *horizonte* do leitor, assim sendo, a interpretação será sempre seletiva baseando-se nos critérios ideológicos e de mundo através dos quais esse leitor habita o texto⁷⁴.

Pensar Marina Tsvetáeva dentro de um largo aparato de recepção é pensar sua sublimação enquanto indivíduo que escreve, enquanto persona empírica. O autor, figura civil, física, individualizada dentro de um campo razoável de aceções, é nada mais que um nome próprio. Para Michel Foucault, em *O que é um autor?* (1997), apontar o autor é apontar alguém, descrever e nomear essa figura através de nosso referencial humano de pessoa (p. 42). Logo, a figura que produz não é exatamente um referencial fenótipo, mas um conjunto

⁷⁴ “A função do vazio consiste em provocar no leitor operações estruturadas” (ISER, 1979, p. 132). A movimentação do vazio pelo texto (através de mudanças bruscas no ânimo do herói, da inserção de novos personagens repentinamente, na passagem de um foco narrativo para outro – no caso da prosa) produzem novas imagens que vão conflitando umas com as outras, produzindo um abalo que desvela, num súbito raio, o objeto estético do texto, como na rápida visão da pérola dentro da concha.

mesmo de descrições que tal indivíduo poderia produzir, uma vez que “o nome próprio e o nome de autor encontram-se situados entre os polos da descrição e da designação” (p. 42).

Foucault, de maneira geral, evidencia a existência de uma “função autor”, capaz de agenciar discursos e promover a circulação desses na sociedade. Dessa função pode-se estabelecer, erroneamente, a ideia de que um texto é produto direto da figura (civil) a qual se liga, como uma espécie de marca d’água, capaz de refletir na íntegra o *ethos* afetivo de quem escreve. Mais adiante, o filósofo comenta o fato dessa função não se formar “espontaneamente como a atribuição de um discurso a um indivíduo. É antes o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional a que chamamos o autor” (FOUCAULT, 1997, p. 50). Logo, atribuir marcas biográficas e todo e qualquer evento linguístico, por exemplo, pode ser uma das falácias implicadas na turva relação entre autor-leitor que nos interessa no momento.

Pensar Marina Tsvetáeva, então, é *tomar cuidado* ao pensar na figura trágica. É primeiro preciso pensar em Tsvetáeva e não na tragédia de Tsvetáeva. Lily Feiler, em *Marina Tsvetaeva: the double beat of heaven and hell* (1994), trabalha justamente na abordagem de que é difícil separar vida e obra quando se trata da poeta, chegando inclusive a propor um modelo de leitura baseado na psicanálise, ao afirmar que Marina Tsvetáeva era “prisioneira da infância” (p. 2) e que “Tsvetáeva permaneceu atada indefinidamente à experiência da infância e ao insolucionável conflito primário. Ela afirmava repetidamente a importância dos primeiros sete anos de sua vida” (p. 4, tradução nossa)⁷⁵.

Com muito mais lucidez, Alyssa Dinega, em *A russian psyche: the poetic mind of Marina Tsvetaeva* (2001), identifica o problema e nos oferece contribuições valiosas, ao reconhecer a importância dos estudos biográficos de Tsvetáeva durante a década de sua redescoberta (1960-1970), mas afirma também que, “no entanto, a fascinação com sua vida e personalidade não diminuiu com o tempo” (p. 6, tradução nossa). Em vez disso, afirma a autora, “mesmo em estudos dedicados ostensivamente a sua poesia, Tsvetáeva continua a ser primariamente vista como uma mulher, e apenas secundariamente como uma escritora” (p. 6, tradução nossa)⁷⁶. Essas e outras afirmações viciadas da crítica literária preconizam uma visão reduzida e pouco potente no que diz respeito ao extenso trabalho linguístico encontrado na

⁷⁵ Cf. o texto original: Tsvetaeva remained permanently tied to her childhood experience and unresolved primary conflict. She repeatedly stressed the importance of the first seven years of her life”.

⁷⁶ Cf. o texto original: Yet the fascination with her life and personality has not subsided with time; rather, even in studies ostensibly devoted to her poetry, Tsvetaeva continues to be viewed primarily as a woman, and only secondarily as a writer.

poeta. Desse modo, sugerimos aqui que o texto poético, em especial a poesia de Marina Tsvetáeva, oferece diversos canais de preenchimento ao leitor, fazendo pulsar do código-palavra mesmo o esplendor estético, sendo praticamente dispensável o estudo imanente de sua biografia aliada a obra como um requisito natural de significância.

Diante do dito e explicitado nesse capítulo, doravante nesta seção iremos nos concentrar em discutir um pouco da recepção de Tsvetáeva por uma de suas mais importantes biógrafas e críticas do ocidente: Lily Feiler (1994). Dessa maneira, quando na ocasião de poemas, iremos propor leituras que visam contrastar, ou apenas *somar*, com a maneira pela qual o texto foi lido por Feiler, na expectativa de, com esse movimento, encontrar indícios que promovam o pacto eficiente entre leitor e texto, de modo que nenhum dos dois lados permaneça ou termine a leitura de modo impotente. Tal pequeno *exercício* possibilita por em xeque uma versão de análise que ‘resolve’ os elementos estéticos do texto através de dados biográficos, superinterpretando microestruturas do corpo formal. Como ponto de partida, publicamos abaixo um poema datado de 23 de Janeiro de 1940:

Ele foi – veio a fome:
Oco – sabor do trigo.
Tudo – giz.
Por que ainda me sirvo.

...E ele era o joio
E a neve que caía.
E agora não mais fria,
E o trigo não mais pão
(TSVETÁEVA, 1994b, p. 364, tradução nossa).

No texto original, encontramos três tonalidades de uma espécie de *arquipalavra* “pão”: uma como alimento, outra como a presença daquele que parte, no primeiro verso, e, finalmente, o último tom como realização impossível. Diante disso, na tradução, optamos por matizar esse grande elemento sêmico em três variantes do mesmo frame: trigo, pão e joio. A figura inicial (A1), responsável pelo início da máquina textual e pela situação de normalidade (a queda da neve, o sabor, as cores), se transfigura no joio. O trigo (A2), sem sabor, sem consistência, é o que mais se associa ao giz, fundindo duas imagens na metonímia do branco. O pão (A3), essência figurativa do alimento e da partilha, antecede a fome do primeiro verso “ele foi – veio a fome”, na medida em que a ausência de A1 gera o problema poético do texto. Logo, o mesmo trigo usado na saciedade da fome é alegoricamente rebaixado a giz, lançando luz sobre a diferença fundamental entre o joio (ou o estado de harmonia do texto) e o pão (que não mais existe), fazendo com que toda a constelação de significado se mova.

O ritmo direto, com a marcação típica de Tsvetáeva através dos travessões, trabalha na construção de um sintagma seco e inodoro, característico do trigo, com a indefinição pronominal em “Tudo – giz”, rigorosamente acompanhando a textura da frase original. O rápido movimento dos dímetros iâmbicos presentes em quase todos os versos junto ao contraste entre os complementos frasais, como em “Oco – (o que?) sabor do trigo” ou em “Tudo – (tudo o que?) giz”, cria o efeito lancinante que promove a aridez do texto, quebrando a ilusão da subordinação e apostando na coordenação usando um único verso.

Na segunda estrofe, a presença do polissíndeto acentua a concisão, provocando uma degenerescência das palavras “neve” (снег) e “pão” (хлеб) que, ao fim, se encontram sobre outro sintagma pão que não é mais o pão inicial, mas aquele com o vazio gosto da neve e revestido de ausência. Portanto, encontramos a solução “e o trigo não mais pão”, expondo esse caráter transfigurado do sema inicial de “pão” em mero resíduo (como giz), incapaz de nutrir.

Em geral, Marina Tsvetáeva é dotada de diversos mecanismos que propiciam a leitura fortuita do texto. Segundo Yuri Lotman (1976), em *Analysis of the poetic text*, o texto literário, em especial o poema, encontra nas ranhuras o principal mecanismo de funcionamento, ou seja, a palavra é um aquário de significados submerso, no qual o trabalho do crítico será o de permanecer o maior tempo possível juntamente a ele mergulhado, recuperando os indícios do naufrágio na turbidez da água. Em Tsvetáeva, segundo apostamos, o mesmo *savoir-faire* estético é visto, não reduzindo seu trabalho sob a leitura trágica do suicídio e da psicanálise, mas sim, procurando preencher os vazios do texto (para lembrarmos de Iser) com as possibilidades da palavra poética que o forma.

Feiler (1994), por sua vez, se deteve a apontar o referido poema como fruto de um “caloroso” encontro entre Marina Tsvetáeva e Evgeni Tager, amigo próximo, já nos momentos finais da vida. Não obstante a tinta fresca da “literatura de amor”, Lily Feiler culpa os episódios passados na vida de Tsvetáeva como sendo aqueles que a fizeram se sentir “abandonada”, sendo necessário “sentir a vida novamente”⁷⁷ (FEILER, 1994, p. 248). Entre cartas e caminhadas de mãos dadas, Tager “logo sentiu que o comportamento de Marina atraía muita atenção” (FEILER, 1994, p. 248), forçando-o a promover a distância e a deixar a

⁷⁷ Cf. o texto original: “After the torments of the Bolshevo months – the arrests and the abandonment – Tsvetaeva needed to feel life again. Dressed poorly but with an aura of faded elegance, she still managed to make an impression on people. When Evgeni Tager, a close friend of Pasternak, came to Golitsyno, he approached Tsvetaeva and told her how much he admired her poetry. He was young and handsome and her fire was ignited again” (grifos nossos).

cidade, de modo que, sendo casado, o rapaz não gostaria de atrair problemas para sua família. No fim, tal como em todo roteiro melodramático, um amargo poema é escrito e enviado ao amado, a fim de noticiá-lo da injusta tristeza que se abate diante de sua ida.

Desnecessário dizer que o poema acima foi, de fato, aquele que fechou o pano da história. Desnecessária, também, é a leitura que se encerra em elementos como os tais, de natureza íntima e volátil, incapazes de fornecer energia para fazer mover a geratriz do objeto estético de qualquer texto artístico. Sobre essa posição firmemente movida pelas paixões, Feiler não corrobora para a leitura do poema em si, mas sim para uma análise frugal da vida enquanto força da natureza, enquanto teatro humano. Lembrando Iser:

Quanto mais preso esteja o leitor a uma posição ideológica, tanto menos inclinado estará para aceitar a estrutura básica de compreensão do tema e horizonte, que regula a interação entre texto e leitor. Não permitirá que suas normas se convertam em tema, porque, enquanto tal, são automaticamente sujeitas à visão crítica inerente às posições virtualizadas, que formam o pano de fundo do tema (1979, p. 129).

Na introdução de seu livro, Lily Feiler já nos admite que “inicia sua jornada dentro do labirinto da alma de Tsvetáeva para descobrir o *drama de sua vida*” (FEILER, 1994, p. 3, tradução e grifo nossos)⁷⁸. Mais adiante, em capítulo nomeado como *Amanhecendo a sexualidade* (tradução nossa)⁷⁹, Feiler (1994), comentando a primeira publicação de *Álbum da tarde* (considerado, por muitos, o primeiro livro “publicado” de Marina Tsvetáeva, em 1910), compara os poemas do volume com as cartas de Tsvetáeva: “pessoais, completamente autênticos, confessionais” (FEILER, 1994, p. 51). É importante que nosso leitor esteja conosco nesse momento: não se deseja, de forma alguma, anular a leitura de Feiler. Essa atividade seria, de todo modo, improfícua. Primeiro, porque tal efeito é inviável do ponto de vista dos possíveis na atividade crítico-literária. Segundo, porque desejamos mostrar, com esse capítulo, como a *redução* da leitura acontece quando somos tomados pela verborragia da paixão.

Ainda comentando o *Álbum da Tarde*, Feiler (1994) lança mão de elementos escurecidos da biografia padrão de Tsvetáeva, quando anuncia, por exemplo, que a publicação do volume foi dedicada a Mariya Bashkirtseva e que sua morte por tuberculose, aos vinte e quatro anos, “contribuiu para o interesse de Tsvetáeva” (FEILER, 1994, p. 51). Adiante,

⁷⁸ Cf. o texto original: I began my journey into the labyrinth of Tsvetaeva’s soul to discover the drama of her life.

⁷⁹ *Dawning Sexuality* (FEILER, 1994, p. 43).

chega a sugerir uma espécie de “paixão fantasiosa” por Bashkirtseva, afirmando que, na realidade, essa relação serviria de modelo para outro afeto entre Marina Tsvetáeva e Nadya Ilovaiskaia. Transcrevemos, abaixo, a citação completa para que nosso leitor acompanhe a incisão:

Álbum da Tarde foi dedicado a Mariya Bashkirtseva, nascida na Rússia em 1860, mas que viveu a maior parte da vida na França. Depois de um ano na Itália, se dedicou à pintura, mas sua fama reside em seu diário, publicado em Francês. Este foi traduzido em muitas línguas e se tornou muito popular na Europa. Tsvetáeva evidentemente se identificou com Bashkirtseva, cujo diário era centrado em sua apaixonada vida pessoal. Sem dúvida sua morte (por tuberculose) aos vinte e quatro anos contribuiu para o interesse de Tsvetáeva. [...] “Eu amo Mariya Bashkirtseva loucamente, com uma insana, insana dor”, escreveu Tsvetáeva para o escritor Vasily Rozanov em 1914. “Por dois anos inteiros eu vivi esperando por ela. Ela é, para mim, tão viva quanto eu mesma sou”. A intensidade dessa paixão fantasiosa recorda o afeto de Tsvetáeva com Nadya Ilovayskaya. De fato, o primeiro poema dessa coleção é sobre um onírico encontro com Nadya (FEILER, 1994, p. 51, tradução nossa)⁸⁰.

Não nos causa surpresa que *Álbum da tarde* possa remeter a alguma *imaturidade*. Estamos falando de Marina Tsvetáeva com dezesseis anos, em busca ainda de uma marca de estilo e de uma voz que pudesse, posteriormente, garantir sustentação na escrita. Porém, o curioso é que está também no *Álbum da tarde* o poema “No Jardim de Luxemburgo”, cuja força já denuncia o talento na maneira com a qual, habilidosamente, Tsvetáeva se relacionava com a língua russa:

Rasteiam na rama pequeninos brotos,
Os jatos, na fonte, borbulham em apogeu,
No pátio em sombra, os pigmeus, todos
Oh, filhos na relva, por que não meus?

Como se um mimo na frente pequenina
Dos olhares, guarda os pequenos sob o céu.
E a cada mãe, acariciando a cria
Quero gritar forte: “O mundo é todo seu!”

⁸⁰ Cf. o texto original: *Evening Album* was dedicated to Mariya Bashkirtseva, who was born in Russia in 1860 but spent most of her life in France. After a year in Italy she turned to painting, but her fame rests on her diary in French. It was translated into many languages and became popular all over Europe. Tsvetaeva evidently identified with Bashkirtseva, whose diary was centered on her passionate inner life. No doubt her death (of consumption) at twenty-four contributed to Tsvetaeva's interest. [...] "I love Mariya Bashkirtseva madly, with a mad, mad pain," Tsvetaeva wrote to the writer Vasily Rozanov in 1914. "For two whole years I lived yearning for her. She is for me just as alive as I am myself." The intensity of this fantasy passion recalls Tsvetaeva's infatuation with Nadya Ilovayskaya. Indeed, the very first poem in this collection is about a dream-meeting with Nadya.

Borboletinhas, mocinhas em aquarelas saias
 Choram aqui, fazem pazes ali, lá se vão...
 E cochicham mamães: “Sim, é minha filha! Sabia?”
 Nossa, jura? O meu também! Sabia não!”

Amo mulheres que não se rendem ao cerco,
 As que erguem a espada e a machadinha,
 Mas sei, que apenas na solidão de um berço
 A típica – feminina – felicidade minha.
 (TSVETÁEVA, 1994a, p. 53, tradução nossa)

De início, temos a construção do jardim aludido no título do poema, com crianças brincando com “pequeninos brotos”, uma fonte cujos jatos “borbulham em apogeu” e por fim há os infantes no pátio que, como gatilho, lançam a melancólica pergunta: “porque não meus?”. Com essa pergunta, há uma voz no poema que se inclina, de alguma maneira, a penetrar na realidade materna.

No entanto, a tensão se configura imediatamente após o súbito inclinar-se à maternidade: no momento em que a *persona* observa o trato das crianças com as mães, parece despertar e querer gritar, numa tentativa de aliviar o estado de tensão provocado pela primeira estrofe. Esse grito, dividindo o poema ao meio, pode ser lido como uma tentativa dessa observadora de também despertar essas mães, mostrá-las que a vida feminina possui maiores significados do que encerra a noção de maternidade, imposta como condição inexorável pelos costumes sociais da época. Nesse ponto, em certa medida, podemos apontar uma característica de abertura do poema, no sentido de adicionar ao horizonte de significados feminino outras funções e particularidades que não a condição materna.

O conflito entre público e privado e a tensão entre abertura e fechamento se instauram em diversos pontos do texto poético. Enquanto, no primeiro momento, ela se coloca no meio social materno, em um segundo momento parece ater-se a uma própria dubiedade da *persona*. Tudo isso fica mais evidente ao olharmos as duas últimas estrofes. Na terceira, a predominância dos plurais “borboletinhas”, “mocinhas” e “mamães” dão ideia de um ambiente habitado por muitas pessoas. Fortalece também essa ideia os marcadores “aqui”, “ali” e “lá”. Tais termos mostram a relação entre a observadora e essas pessoas no parque, que se posicionam do *lado de fora*. Desse modo, o olhar de observação no poema funda dois extremos: o *possível* no mundo poético e o *realizável* no cotidiano do Jardim. O poema parece renderizar na figura que observa uma tensão inabalável entre o caminho da norma (do discurso tradicional e da cultura da época) e o caminho da criação poética. Por fim, na última estrofe, temos a menção direta à figura da Amazona, elemento também invariante na poética

de Marina Tsvetáeva, presente em diversos outros textos futuros como eclipse bélica e representativa do combate tipicamente feminista em alguns dos ciclos de poemas que a autora produzirá no contexto da diáspora (BERDINARDINI, 1976).

Alinhando-se a um comportamento típico da masculinidade padrão (“espada” - guerra, “machadinha” - trabalho), Tsvetáeva se insere nesse campo de símbolos para ali plantar a semente de sua poesia corrosiva: lançando mão não somente da tipologia masculina, mas inserindo também a figura feminista da Amazona. No entanto, no último verso, nossa *concha* volta a cerrar-se em dubiedade e medo, levando a *persona* a um súbito recuar, embora não ingênuo, na medida em que parece ecoar os primeiros versos ao reconhecer o papel do berço na manutenção da imutável e melancólica condição feminina.

Sobre essa experiência de fragmentação do sujeito feminino, Rosiska Darcy de Oliveira (2012) aponta que essas mulheres “obedeciam a uma mensagem dupla e contraditória: ‘para ser respeitada pense, aja e trabalhe como um homem; mas para ser amada continue sendo mulher. Seja homem e seja mulher’” (p. 71). As mulheres, ao se entronizarem no espaço público, acabam levando consigo toda a carga do privado, e é a angustia dessa dupla orientação que vemos nos melancólicos versos de Marina Tsvetáeva. Logo, o poema age como uma discussão avançada e já lúcida desse preconizado papel social, cerrado no coração da poeta com seus ainda dezesseis anos. Feiler, por sua vez, se reserva a comentar o texto nas suas particularidades descritivas: “crianças estão brincando, há risada, há discussão, há *vida* e ela é tomada por seu anseio pelos próprios filhos” (FEILER, 1994, p. 53, tradução nossa)⁸¹. Pouco, muito pouco para um poema que já, desde o primeiro volume publicado, preconizava um dos temas mais tensionais da poesia de Marina Tsvetáeva: o papel do gênero.

Não discutiremos, em detalhe, quaisquer noções teóricas a respeito das teorias de gênero ou de qualquer outra atribuição que a importante área dos estudos feministas provocou na revolução que causou nos estudos culturais. Nosso objetivo, nessa seção, como já dito, é tentar conduzir nosso leitor a perceber o quanto a recepção de Marina Tsvetáeva poderia ser um pouco melhor ancorada em sinais que estariam notadamente presentes em seus próprios textos, sinais estes que lançam muito mais luz a conteúdos relevantes do que ao imaginarmos a *quem* o poema foi endereçado ou em *quem* se “inspirou” a escrita tsvetaviana.

Feiler (1994), desde o início de seu livro, permanece na aparentemente infável tarefa de captar uma influência qualquer do espectro materno na poesia de Marina Tsvetáeva, ao

⁸¹ Cf. o texto original: In the poem “In the Luxembourg Gardens,” children are playing, there is laughter, there are quarrels, there is *life*, and she is overcome by her yearning for children of her own.

passo que “enquanto seu pai recebe pouca menção nesses poemas, sua mãe emerge com todo o seu poder sedutor: seus olhos tristes, seus lábios tristes...” (FEILER, 1994, p. 52)⁸². De volta à introdução da biografia crítica, encontramos assertivas complexas, de valor questionável, ao afirmarem que:

Tsvetáeva se tornou permanentemente atada a sua experiência de infância e ao conflito primário não resolvido. Ela repetidamente enfatizou a importância dos primeiros sete anos de sua vida. Sua mãe, Mariya Aleksandrovna – ela mesma profundamente deprimida e egocêntrica – foi incapaz de fornecer o carinho e a atenção que ela precisava. Mariya Aleksandrovna encontrou na música e na literatura românticas o entusiasmo que perdeu em vida e transmitiu esses irreais padrões românticos para sua filha (FEILER, 1994, p 4, tradução nossa)⁸³.

Em nós é sempre fértil o campo da dúvida quanto aos possíveis detalhes que os biógrafos possam, porventura, apontar da vida alheia. É notável a facilidade encontrada por Feiler (1994) para atribuir ao papel de uma possível depressão a cascata do comportamento mais *errático* de Marina Tsvetáeva. A firmeza nos assumidos valores de *verdade* e a maneira incólume de narrar as particularidades da vida juvenil fazem com que boa parte dos leitores de Lily Feiler talvez passem a ler Marina Tsvetáeva não como poeta, mas como alguém que derivava a escrita de uma *atribulada* relação familiar.

Dois anos depois da publicação de *Álbum da tarde*, é a vez da *Lanterna mágica* trazer uma nova coleção de poemas em 1912. Para Feiler (1994), entretanto, o livro, apesar das diferentes experiências, trazia basicamente o “mesmo humor e estilo” (FEILER, 1994, p. 53, tradução nossa)⁸⁴, com a mesma atitude “ambivalente de Tsvetáeva para o papel da mulher” (FEILER, 1994, p. 53). É no poema “Sou flor menina. E rogo” que encontramos, contudo, mais um grande exemplo de técnica e contestação dos enquadres sociais da época:

Sou flor menina. E rogo
até a esposada boda

⁸² Cf. o texto original: While Tsvetaeva’s father receives little mention in these poems, her mother emerges in all her seductive power: her sad eyes, her sad lips, her tears, her books, her music, her authority”.

⁸³ Cf. o texto original: Tsvetaeva remained permanently tied to her childhood experience and unresolved primary conflict. She repeatedly stressed the importance of the first seven years of her life. Her mother, Mariya Aleksandrovna - herself deeply depressed and self-centered-was unable to give her the love and response she needed. Mariya Aleksandrovna found in romantic music and romantic literature the excitement she had missed in her life and she transmitted those unreal romantic standards to this daughter.

⁸⁴ Cf. o texto original: *The Magic Lantern*, with diferente backgrounds and experiences but basically similar in mood and style.

não esquecer, que em volta – lobo
E lembrar: eu – boba.

Sonhar com castelos e herois,
Balanço, cirandas, êxtase
Primeiro, a boneca, depois
Não ela, mas quase.

A espada em punho não brado,
A mão à música não serve.
Sou flor menina, – me calo.
Ah, não existo, se pudesse

Olhar as estrelas e saber que lá
E em mim, uma se acendeu
Sorrindo em todos os lados
Sem deixar de ser eu!
(TSVETÁEVA, 1994a, p. 113, tradução nossa).

Formulado com base numa regulação métrica, o poema acima se destaca pela repetição enfática, no original, do tetrâmetro iâmbico, com pequenas variações pírricas. Tal metro, dentro do cenário da tradição russa, foi bastante utilizado, conforme nos mostra Michael Wachtel, em *The Cambridge Introduction to Russian Poetry* (2004), por Lomonosov (séc. XVIII) e Pushkin (séc. XIX), ambos poetas celebrados dentro do sistema literário russo (conhecidos, inclusive, como membros da chamada *fase de ouro* da poesia do país) e arautos de uma espécie de “receita do metro”, através do qual todos os outros poetas deveriam versar. Dessa forma, Tsvetáeva – leitora desde muito nova e conhecedora do cânone – insere o formato clássico no cerne da oscilação entre a tradição do casamento e o benefício do questionamento, somente acessível via realização poética. A rima externa, localizada na primeira estrofe, entre “boda – boba”, se perde na tradução, na medida em que no original temos *ventsá* (a coroa matrimonial) e *ovtsá* (ovelha), produzindo o efeito de rebanho no matiz da estrutura rígida do matrimônio, reforçando a enunciação quase militar da primeira estrofe, na qual os “mandamentos” da cultura são repetidos como numa espécie de mantra.

É notável que nessa tematização do casamento, Tsvetáeva nos quisesse fundamentar o local do qual apresenta e corporifica sua *persona* poética. O corpo, conforme argumenta Judith Butler (2016), é o lugar da espera: da espera das constringências sociais, dos tabus, das expectativas realizáveis na carne e da própria fonte da sexualidade através dos órgãos reprodutores. Tudo isso, no centralizador mundo cristão, é permeável através da vida matrimonial, lugar do não pecado e da “permissão” dos usos e frutos do corpo do outro, sendo esse outro a mulher. Ao iniciar o poema com esse recurso, Tsvetáeva nos chama a participar de uma situação ainda não resolvida, principalmente se levarmos em conta o momento da

produção poética do autor empírico, mas não somente: na Rússia da Marina Tsvetáeva, casar era visto como uma obrigação inexorável de toda mulher. Rosiska Darcy de Oliveira, em *Elogio da Diferença* (2012), adiciona ainda mais à problematização, ao dizer que, na realidade, as próprias mulheres sempre alimentaram um equívoco, partindo de uma desvalorização do seu próprio universo, “aceitando como definição de mundo igualitário aquele em que teriam apenas que continuar a ser as mesmas de sempre” (p. 72). Partindo da existência dessa desvalorização, a *persona* das duas primeiras estrofes encarna o imóvel, o discurso geral de que a espera feminina é desejável e que, diante do quadro de expectativas, o matrimônio se configura como melhor opção. Tudo isso é notado com o uso da expressão “não esquecer”, ou seja, o poema ecoa um hino proclamado pelo momento histórico, pela situação de conformação, culminando na relação entre lobo/boba, ou ovelha/coroa.

Na segunda estrofe, as figuras, em tom seguido (*balanço, ciranda, castelos, boneca*), explodem na retina do leitor sob a égide do elemento casto da vida doméstica, com o topo do *frame* na figura da maternidade, representada no terceiro e quarto versos. Inserindo a desumanização, a *boneca* substitui o lugar da *criança*, principalmente no ritual de preparação da mulher-mãe, assinalando o intervalo entre a mulher em preparação (na estrofe primeira) e a mulher real (nas próximas estrofes) – ou seja, a complementação do papel feminino está na maternidade. Somente através da procriação estaria o sentido brando e completo da mulher que se quer manter como discurso. Interessante também notar, formalmente, que os versos destacados, tanto no original quanto no que foi possível preservar na tradução, apresentam cesuras nas quais há uma substituição pírrica – e essas, diante da regularidade assinalada, lançam luz na transfiguração entre o objeto material *boneca* em recém-nascido, completando a metáfora.

Muito embora o poema se sustente por um ânimo de pouca abertura, seu viés irônico se constitui como a maior arma. Ciente dos significados orgânicos do feminino, a *persona* poética se adjetiva perante o discurso tradicional, embora encontre em expressões-chave (tais como: não ela, mas *quase*; se *pudesse*; sem deixar de ser *eu*) ao longo do texto a estratégia retórica necessária para fundar certa consciência de seu papel no mundo e de sua condição enquanto *ovelha*. Contudo, é se escondendo sob o signo da ingenuidade que o poema confere ao leitor a confirmação de que existe na mesma *persona* que escreve a semente de um eu que pode ser mais e que pode (ainda que no campo da realização poética) almejar a alteridade, conforme a quarta estrofe prenuncia.

Não somente com o casamento ocorre o flerte da cultura da época. As malhas do discurso hegemônico também trabalhavam em prol da função exclusivamente feminina da

maternidade. Recusar ou questionar esse viés é, contudo, uma tentativa de abalar uma posição social bastante edificada e sólida de sujeitos estabelecidos. Conforme Butler (2016), era praticamente impossível que as instituições sociais aceitassem a maternidade como institucional e não como instintual. Logo, “o esforço por interpretar sentimentos maternos como necessidades orgânicas revela um desejo de disfarçar maternidade como uma prática opcional” (BUTLER, 2016, p. 144), ao que encerra com o questionamento “se maternidade se torna uma escolha, então o que é mais possível?” (BUTLER, 2016, p. 144). Muito embora não tenha havido o poder de desvencilhar-se do enquadro, o poema apresenta uma quarta estrofe iniciada em um eco do subjuntivo pretérito da terceira estrofe (se pudesse), acenando para a possibilidade do pensar e do desejar transcender.

Nesse sentido, podemos dizer que as duas primeiras estrofes trabalham em pouca abertura, ou quase nenhuma, como uma concha fechada à espera da pérola e do momento certo de se abrir. Já nas duas últimas estrofes, temos um movimento maior de respiração e de troca: no contraponto entre o terceiro e o quarto verso da terceira estrofe, a passagem do verbo “calar”, conjugado em primeira pessoa do singular, para o verbo “poder” marca a noção de um eu que pode almejar falar no que poderia vir a ser – cuja realização textual se dá na conjugação em subjuntivo pretérito (fato esse que ocorre, também, no original). Tsvetáeva, sem negar a natureza própria da escrita, usa da inferência estética para abrir e destensionar o poema na medida em que o sujeito que versa dúvida, pensa e deseja ser “eu mesma”, abalando as estruturas sociais impostas na primeira e na segunda estrofes.

Poderoso ou não, todo esse material lírico sobreviveu intocável nas considerações de Feiler (1994). Ao mencionar o poema acima, a autora se resume a acenar para “a evidentemente dolorosa e amarga resignação do destino feminino” (FEILER, 1994, p. 53, tradução nossa)⁸⁵. É claro, e nisso não nos resta dúvida, que o livro escrito por Feiler não se configura como uma obra *puramente* crítica. É no batimento cardíaco da biografia que a autora se assenta; contudo, o que não nos parece razoável é, justamente, o uso *incompleto* e *apaixonado* de peças literárias de maneira a referendar uma posição apenas através da *meia-leitura*, ou *meia-verdade*, cujo fácil acesso figura entre os quinhentos livros mais vendidos sobre poesia no site da empresa norte americana *Amazon*⁸⁶. Ora, a popularidade nas vendas e

⁸⁵ Cf. texto original: In other poems – “Rouge et Bleue” and “Only a Girl” – Tsvetaeva’s bitter resignation to women’s fate is painfully evident.

⁸⁶ Fonte: a informação se encontra na seção “Product Details”, disponível em: <https://www.amazon.com/Marina-Tsvetaeva-Double-Beat->

o desconhecimento aparente do Ocidente em relação à Marina Tsvetáeva, quando unidos, podem causar estragos permanentes na retina da recepção. Além disso, encontramos no mesmo site a seguinte crítica ao livro de Feiler, feita por Barbara Hoffert, no portal *Library Journal*:

De alguma forma ofuscada no Ocidente pelos contemporâneos famosos como Akhmatova, Mandelstam e Pasternak, a notável poeta russa Marina Tsvetáeva está finalmente recebendo a atenção que merece. A biografia crítica da tradutora/estudiosa Feiler é a segunda em muitos anos, seguindo rapidamente os passos de Viktoria Schweitzer. Feiler e Schweitzer cobrem o mesmo território – a singular infância da poeta, as contendas durante a Revolução, o exílio e o eventual retorno à União Soviética, onde ela cometera suicídio em 1941 – mas diferem em tom. Enquanto Schweitzer é rapsódica e inspirada, Feiler é sóbria, clara e direta. Ela direciona grande ênfase na conturbada relação de Tsvetáeva com sua mãe e oferece uma leitura sólida dos poemas (HOFFERT, 1994)⁸⁷.

De todo modo, apesar dos problemas apontados, ficamos com a certeza da moderação epicurista. Sabemos, e é preciso dizer, que foi através desse mesmo mercado que Tsvetáeva foi lida e (re)conhecida no Ocidente. E, de fato, ao falarmos em “leitura”, precisamos sinalizar o quão positivo e, ao mesmo tempo grotesco, pode ser o processo de fazer vir à tona o casamento entre poetas e grandes editoras. Tsvetáeva era *mulher*, publicava em russo e sua biografia foi recheada de eventos trágicos diante da hostilidade mundial em que viveu. Toda essa “necropsia” exposta do autor e seus fluídos, juntamente com a manutenção intencional dos clichés biográficos fazem do mercado um verdadeiro corredor de vitrines à mostra. O que se expõe é *mercadoria* e o valor simbólico dessa transação acaba por ditar não somente o *como* se deve publicar, mas também aposta *no que* se deve dizer. Reconhecer e entender tais questões nos parece elementar, na medida em que ocorrem e sempre ocorreram, mas não se pode negar ao mercado o crédito inerente ao ter promovido, *em alguma instância*, o movimento em torno de Marina Tsvetáeva.

Dito dessa forma, os poemas, tanto do *Álbum da tarde* quanto da *Lanterna mágica*, são evidentemente maiores que quaisquer críticas *en passant* que se possa fazer com base em algum espectro biográfico. Mesmo Aurora Fornoni Bernardini, talvez a referência em Marina

Heaven/dp/0822314827/ref=sr_1_13?ie=UTF8&qid=1547566186&sr=8-13&keywords=Marina+Tsvetaeva

⁸⁷ Fonte: a nota se encontra na seção “Editorial Reviews”, disponível em: https://www.amazon.com/Marina-Tsvetaeva-Double-Beat-Heaven/dp/0822314827/ref=sr_1_13?ie=UTF8&qid=1547566186&sr=8-13&keywords=Marina+Tsvetaeva

Tsvetáeva mais consolidada no território nacional, por vezes se deixou banhar com o magnetismo fértil e sedutor das armadilhas biográficas. Longe de desejarmos, em qualquer instância, deslegitimar a contribuição oferecida por Bernardini (da qual, em larga medida, também nos nutrimos), nosso intuito se fortalece no incômodo e no estrabismo de uma posição adquirida em um modelo de recepção um tanto quanto genérico, na esteira da classificação de Tsvetáeva como uma “poetisa sempre ‘inspirada’, quase sempre ‘possessa’ (BERNARDINI, 1976, p. 7)⁸⁸.

Salvo-conduto: não reconhecer um forte apelo biográfico em Marina Tsvetáeva possa, talvez, parecer torpe. De modo algum advogamos que não há e, quando relevante, mesmo nesse estudo apontamos traços de elementos extratextuais que, a nosso ver, referendam a leitura. O problema, em uma literatura que se queira crítica, é o esvaziamento pleno das categorias de base do texto. Ao mesmo tempo em que sabemos e nos deixamos saber que Marina Tsvetáeva era viva e, sem o afiar das guilhotinas morais, praticava sua vida da maneira que lhe parecia potente, sabemos que há, também, mais material bruto escondido por entre os muitos compartimentos de sua poesia. O que se espera, com nosso exercício, é que a poesia de Tsvetáeva seja percebida em torno de suas dimensões circulares, tridimensionais, sem que haja princípio ou fim para os pontos de partida e chegada. A leitura desempenhada por nós nada mais é do que uma configuração (*gestalt*) das imagens provocadas pelos vazios do texto, organizada em diferentes estratos dos níveis de leitura. Assim se diferenciam as imagens chamadas de “primeiro” e de “segundo” graus:

Assim o potencial estético da ideação dificultada pode ser assim resumida: a ideação dificultada funciona como nossa inclinação a degradar o conhecimento oferecido ou incitado. Sendo forçados a abandonar as imagens de primeiro grau, não só somos levados a reagir ao que produzimos, mas, simultaneamente, somos induzidos a imaginar algo no conhecimento oferecido ou incitado, que seria inimaginável enquanto prevalecesse a decisão de suas orientações habituais (ISER, 1979, p. 114).

⁸⁸ É salutar e justo com nosso leitor mencionar a existência de uma avançada discussão nos estudos de gênero que trabalha justamente na linha da *histeria*, da *possessão* e da *hybris* feminina como faceta discursiva da crítica. Não é fenômeno novo, muito menos encerrado, o diagnóstico crítico que enquadra as mulheres nesses eixos epitéticos e que promove, ano após ano, a subjetivação equivocada de uma “sublimação excessiva” e uma transpiração própria do êxtase advinda do corpo feminino. Esse efeito não é exclusivo para Marina Tsvetáeva e sua comunhão envolve toda e qualquer autora, lançando luz no papel da crítica frente às mulheres que escrevem. Para maiores informações (e também noções elementares dessa mesma discussão) consultar os seguintes pontos na seção de referências desse estudo: BUTLER, Judith. 2016; BUTLER, Judith. 1987, p. 139-154; NYE, Andrea. 1995; MOI, Toril. 2002; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. 2012. SHOWALTER, Elaine. 1999; SOUZA, Adalberto. 2009, p. 243-255.

Portanto, espera-se, ao fim de todo percurso, que nossa argumentação tenha lançado mão da representação de Marina Tsvetáeva, primariamente, como poeta. Impossível e insensato seria ignorar o feliz efeito do adjetivo mulher, ou do adjetivo mãe, no que concerne o luminoso mundo poético da autora, mas é essencial considerar o funcionamento quase regimental de todos esses elementos em comunhão. Tsvetáeva é, de fato, essa reunião estelar que precisa ser tratada com bastante cuidado, a fim de que não confundamos o brilho de Vênus com o piscar da estrela.

Escolhemos, no presente trabalho, a proposta crítica de Lily Feiler, mas seria possível ainda trabalhar com diversas outras fontes críticas que, em última estância, se esquecem do texto e concentram suas energias nas tragédias e desventuras do sujeito encerrado no peito de Marina Tsvetáeva. Dessa maneira, aguardamos que essa seção se encaixe, ao menos, como uma possibilidade de pensarmos como estamos recebendo – literariamente e criticamente – dezenas de autores e, prevalentemente, autoras, todos os anos, de modo que se faça valer, sempre e em primeiro lugar, seu trabalho no ofício literário e que, por fim, se repensem os olhares que buscam, a todo custo, encontrar quem vive na rua do extratexto, número zero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se pudéssemos, hoje, partilhar uma confortável tarde de chá com Marina Tsvetáeva em pessoa, talvez fôssemos interpelados quanto à natureza de nosso estudo. É possível que ouvíssemos a pergunta: “como procurar o silêncio em uma obra que parece querer gritar?”. Tsvetáeva, que se dedicou pouco aos ensaios e à atividade teórica propriamente dita, era dona de uma longa voz, dividida em uma colossal obra que atravessou mais de quarenta anos de produção ativa, envolvendo diários, cartas, muitas coleções de poesia e outros diversos volumes de prosa. Nosso estudo, por sua vez, devido ao tempo e ao seu óbvio propósito, se valeu de pouco mais de quinze poemas, perpassando uma das maiores figuras canônicas do universo feminino da literatura russa. Com isso, oferecemos ao nosso leitor traduções de trabalho em profundo acordo com as ocorrências simbólicas e formais que ocorriam no texto original, conservando a energia da língua russa na medida em que a elasticidade do português brasileiro e a capacidade do tradutor suportavam.

Se o leitor, até o momento, ainda procura o silêncio como um reduto ou compartimento visível por entre as ranhuras do texto, talvez a busca se faça vã. Em Tsvetáeva, o silenciar é um produto de muitas faces, de múltiplas percepções, que em muito se ampara na característica inata da língua russa de produzir sintagmas curtos devido a detalhes gramaticais internos. O exemplar uso do *tiré*, a divisão central da poesia em múltiplos planos, o encavalgamento intenso, bem como outros muitos elementos norteadores evidenciados em nosso trabalho constroem a base linguística para a detecção de uma poesia curta e emudecida, embora vorazmente ativa. Mais do que isso, o silêncio advém de uma poética também produzida na fricção entre momentos históricos de profunda exceção, transferindo cargas entre o texto e a causticidade de um tempo em ruínas, como um raio ao atravessar o céu escuro numa tempestade de verão.

Mas nem tudo é silêncio em Tsvetáeva, ou talvez o seja em diferentes matizes. Há uma série de caminhos entreabertos que se constroem na medida em que por eles não nos estacionamos. Falamos pouco da poesia produzida fora da União Soviética e menos ainda da poesia produzida após o regresso à pátria. Os poemas escritos entre 1922 e 1939 se apresentam como um fértil terreno que muito apontam para o já conhecido cenário da poesia europeia da primeira metade do século XX, mas ao mesmo tempo direcionam nosso olhar para a comunidade russa em diáspora pelo mundo, produzindo cercada pela perseguição dos órgãos de repressão soviéticos e pela sombra dos regimes e tendências totalitárias em voga na Europa. Outra faceta interessante, também pouco explorada por nós, reside nos poemas

produzidos no final da década de 1930 e princípio de 1940, anteriores ao suicídio, nos quais o laconismo poético e o urgir da escrita autobiográfica representam, com clareza, o mal-estar da URSS dos anos 1940. Isso tudo, porém, orbita concentradamente a *poesia* de Marina Tsvetáeva. Todavia, há, ainda bastante inexplorada, uma gama de textos dramáticos, documentais, autobiográficos e em prosa que, timidamente, vão ganhando espaço na academia brasileira, mas que ainda carecem do reforço de nossa brava crítica.

As tarefas, diante de tão colossal obra, são sempre maiores do que o olhar do cientista. Embora as relações entre literatura e ciência sejam sempre problemáticas, nosso olhar nesse estudo sustenta um pouco de ambas. Esse trabalho, portanto, continua e continuará sempre em aberto diante de outros muitos setores e localidades da obra de Marina Tsvetáeva que ainda não visitamos ou sobre os quais optamos por não mencionar. Não somente por nós, mas por qualquer pesquisador que se aventure na Eslavística, conhecendo profundamente russo ou não. Afinal, como sabido, é também perfeitamente possível acessar muito bem diversos autores apenas através de suas traduções. O estudo de uma poética pode render uma vida inteira e, no caso de Tsvetáeva, não seria diferente. A poeta carrega consigo uma infinidade de recursos que ainda nos desafiam e nos exigem maturidade e proficiência cada vez maior em língua russa.

Porém, é com grande alegria que findamos esse estudo na certeza de que é possível continuar acessando com clareza a literatura russa (canônica ou não) no campo acadêmico brasileiro, mesmo fora dos grandes centros do país. Lida e admirada como é fora do Brasil, Marina Tsvetáeva ainda possui uma infinidade de textos não traduzidos para o português, além de certa carência, junto a outros muitos poetas de diversas outras línguas e nacionalidades, de estudos na academia brasileira. Logo, contribuir para a fortuna crítica acerca de tão importante figura é e será nossa maior meta, procurando, com isso, sustentar outras pesquisas que se interessem pelo mesmo tema.

Futuramente, a literatura russa contemporânea suscita em nós grande interesse. Ao escrevermos sobre Marina Tsvetáeva (especialmente em nosso terceiro capítulo), notamos como a Rússia ainda se sustenta, no campo de forças da crítica acadêmica e do mercado livresco internacional, em seus clássicos canônicos, sem que com isso dê ao mundo ver o que se produz atualmente no país de Pushkin. Não diremos que o mundo não conhece a literatura russa contemporânea ou que não há literatura na Rússia a partir dos anos 1950, mas é possível dizer que essa literatura é exponencialmente menos lida, menos apreciada, menos premiada e menos conhecida entre os mais diversos setores do globo. As razões que levam a isso podem ser diversas e, de muitas formas, podem explicar e se relacionar com a própria produção de

Tsvetáeva no contexto europeu. Quais diferenças existem entre os escritores russos que produzem fora da Rússia e aqueles que escrevem dentro do país? Existe algum mecanismo de censura política ativo, chancelado pelos órgãos governamentais, que regula, ainda hoje, as artes? Sobre o que escrevem autores como Mikhail Shishkin, Marina Stepnova ou Liudmila Ulitskaia e como a política externa da Rússia irradia sua fortuna cultural pelo mundo? Todas essas questões podem desafiar a nós e quaisquer outros, acadêmicos ou não, e servem como mote para pensarmos no inexplorado e alegre deserto que é a própria ideia de aprendizado.

São tantos caminhos quanto goles de chá, e acreditamos que uma só tarde com Marina Tsvetáeva seria pouco tempo, tanto quanto é raro o tempo de produção de um trabalho de mestrado. Mas, confiantes do propósito de nosso estudo, seguimos com a sensação de dever cumprido e de uma dívida a menos para com a querida Sibéria, para com a hospitalidade russa, nossa segunda casa, nosso doce lar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas**. Tradução Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

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

_____. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ALMEIDA, Paula de. **A caminho do absoluto**: a poética e a vida literária de Marina Tsvetáieva através de sua prosa. 2015. 244 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Russa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

BAKOIANNI, Anastasia. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, p. 114-131.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **Indícios flutuantes em Marina Tsvetáieva**. 1976. 187 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Russa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1976.

_____. Prefácio. In: TSVETÁIEVA, Marina. **Indícios Flutuantes**. Tradução Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 15-57.

BÍBLIA. N. T. Evangelho segundo São João. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. 6. ed. Tradução de Joaquim de Arruda Zamith. São Paulo: Paulus, 2010, p. 1842.

BRITTO, Paulo Henriques. Padrão e desvio no pentâmetro jâmbico inglês: um problema para a tradução. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC**, 10., 2006, Rio de Janeiro. [Anais...] Rio de Janeiro: UERJ, 2006

BUTLER, Judith. Sujeito do sexo/gênero/desejo. In: _____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 11. ed. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla CORNELL, Drucilla (Coord.). **Feminismo como crítica da modernidade**: releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher. Tradução Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987, p. 139-154.

CALVINO, Italo. **As cidades Invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CHAVES, Ricardo Lêdo. O nascimento como experiência radical de mudança. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 30, suplemento 1, 28 abr 2014. Disponível em: <>. Acesso em 27 maio 2018.

CORTEZ, Clarice Zamonaro; RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2005, p. 57-89

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**. Tradução Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DINEGA, Alyssa. **A Russian psyche**: the poetic mind of Marina Tsvetaeva. Wisconsin: University of Wisconsin, 2001.

EHRENBURG, Ilya. **Memórias Vol 1**: infância e juventude 1891-1917. Tradução Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: **De poesia e poetas**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 122-139.

EPSTEIN, Mikhail. Slovo i molchanie v russkoi kulture. **Zvezda**. São-Petesburgo, 2005, n. 10, p. 23-39, 2005.

ERIMINA, Olga. **The semantics of Russian indefinite pronouns**: scope, domain widening, specificity, and proportionality and their interaction. 2012. 139 f. Tese (Doctor of Philosophy – Linguistics) – Michigan State University, Michigan, 2012.

FEILER, Lily. **Marina Tsvetaeva**: The double beat of heaven and hell. London: Duke University, 1994

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3ª ed. Trad. Antônio Fernando Caiscais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1997 [1969]. p. 29-57.

FLOOD, Alison. Philip Roth insistis ‘I have no desire to write fiction’. **The guardian**. London, 4 fev. 2014. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2014/feb/04/philip-roth-no-desire-write-fiction-novelist>>. Acesso em: 29 maio 2018.

FRATE, Rafael. **Mikhail Vassílievitch Lomonóssov**: uma apresentação. 2016. 221 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. Como verter um sistema métrico? **TradTerm**, São Paulo, v. 28, p. 180-190, dez. 2016.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. 2. ed. Tradução Marise Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GOMIDE, Bruno Barreto. **Da estepe à caatinga**: o romance russo no Brasil (1887-1936). 2004. 702 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. Paris: Universitaires de France, 1968.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da Poesia**. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUYSSSEN, Andreas. **Present pasts**: urban palimpsests and the politics of memory. Stanford University: Stanford, 2003.

IAKOVENKO, Boris. **Istoriia velikoi russkoi revoliutsii**. Freval'sko-martovskaia revoliutsia i ee posledstviia. Moskva: Vikmo-M i Dom Russkogo Zarubej'ia im. Aleksandra Soljenitsyna, 2013.

ISER, Wolfgang. "A interação do texto com o leitor". In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132

JANECEK, Gerald. **Sight and sound entwined**: studies of the new Russian Poetry. New York: Berghahn, 2000.

LEED, Eric J. **Terra di nessuno**: esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale. Tradução Rinaldo Falcioni. Bologna: Mulino, 1985.

LOPATIN, Vladimir. **Pravila russkoi orfografii i punktuatsii. Polnyi akademitcheskii spravotchnik**. Moscou: Ast-press kniga, 2009.

LOPES, Scheila Mara Batista Pereira. Memória e narração: o vivido e o simbólico recriados através da linguagem, instrumento de resistência em tempos de exceção. **Literatura e autoritarismo**, Santa Maria, Dossiê nº 9, p. 156-172, Set. 2012.

LOTMAN, Yuri. **Analysis of the poetic text**. Tradução D. Barton Johnson. Ann Arbor: Ardis, 1976.

_____. **Estructura del texto artístico**. Tradução Victoriano Imbert. 2. ed. Madrid: Musigraf, 1982.

_____. **Kultura i vzryv**. Moscou: Gnozis, 1992.

MOI, Toril. **Sexual/textual politics: feminist literary theory**. 2. ed. London, New York: Routledge, 2002.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História. São Paulo, dez 1993. In: _____. **Les lieux de mémoire. I La République**, Paris, Gallimard, 1984. pp. XVIII-XLII.

NEKRASOV, Nikolai. **Polnoe sobranie sotchinenii i pisem v piatnadtsati tomakh: khudojestvennye proizvedeniia**. Tom 2. Leningrado: Nauka, 1981.

NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Acerca da verdade e da mentira. O anticristo**. Tradução Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

NYE, Andrea. Uma linguagem da mulher: discriminação léxica. In: _____. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Tradução Nathanael da Costa Caixeiro. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Ventos, 1995, p. 204-266.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: o feminino emergente**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, p. 69-90.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: UNICAMP, 1993.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PLATÃO. **Crátilo: ou da justeza dos nomes**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1988.

REIS, Clerio Vilhena dos. **Traduções indiretas vs. Traduções diretas: o caso de obras russas em português**. 2010. 143 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

REMICK, David. Philip Roth says enough. **The new Yorker**. New York, 9 nov. 2012. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/philip-roth-says-enough>>. Acesso em 29 maio 2018.

SAAKYANTS, Anna. **Tri Moskvyy Mariny Tsvetaevoi**. Portal Omiliya. 5 ago 2016. Disponível em: <https://omiliya.org/article/tri-moskvyy-mariny-cvetaevoy-anna-saakyanc>. Acesso em: 13 dez. 2017.

SCHNAIDERMAN, Boris. Boris Schnaiderman: Guerra e paz com Dostoiévski. Entrevista a Cláudio Leal e Thais Bilenky. **Terra Magazine on-line**, Porto Alegre, 25 jun.2008. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2969658-EI6581,00.html>. Acesso em: 03 jan.2019. 2008

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Literatura de testemunho – Dossiê. **Revista Cult**, São Paulo, n. 23, p. 24-33, jun. 1999.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own: British women novelists from Bronte to Lessing**. Princeton: Princeton University, 1999.

SHUR, Leonid A. **Relações Literárias e Culturais entre Rússia e Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SHVEITSER, Viktoria. **Byt i bytie Mariny Tsvetaevoi**. Moscou: Interprint, 1992.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

SOUZA, Adalberto. Crítica psicanalítica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia O. (Orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 243-255.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

TAMES, Richard. **Last of the Tsars: the life and death of Nicholas and Alexandra**. Londres: Pan Books, 1972.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: TSVETÁIEVA, Marina. **Vivendo sob o fogo**. Tradução Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 11-76.

TSVETÁIEVA, Marina. **Indícios flutuantes (poemas)**. Tradução Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **My poems...** Poetry of Marina Tsvetaeva. Tradução Andrey Kneller. Boston: Kneller, 2011.

_____. **Sobranie Sotchinenii v semi tomakh: stikhotvoreniia**. Tom 1. Moskva: Ellis Lak, 1994a.

_____. **Sobranie Sotchinenii v semi tomakh: stikhotvoreniia**. Tom 2. Moskva: Ellis Lak, 1994b.

_____. **Sobranie Sotchinenii v semi tomakh: pisma**. Tom 7. Moskva: Ellis Lak, 1995.

_____. **Prosa**. New York: Chekhov, 1963.

_____. **Vivendo sob o fogo: confissões**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2008

TSVETKOVA, Marina. Poetry translation in the cross-cultural context (Russian – English Perspective). **TradTerm**, São Paulo, v. 22, dez. 2013.

VOINOVA, Natalia. et al. **Dicionário Russo-Português: russo/português**. 2. ed. Moscou: Russkii Iazyk, 1989.

WATCHEL, Michael. **The Cambridge introduction to Russian poetry**. New York: Cambridge University, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WOLFF, Larry. **Inventing Eastern Europe: the map of civilization on the mind of the Enlightenment**. Stanford: Stanford UP, 1994.

ZUBOVA, Liudmila V. **Poesiia Mariny Tsvetaevoi: lingvisticheski aspekt**. Leningrado: Leningradskogo Universiteta, 1989.

**APÊNDICE A – Originais de Marina Tsvetáeva acompanhados das traduções propostas
pelo autor, em ordem de datação cronológica.**

<p>Я ТОЛЬКО ДЕВОЧКА. МОЙ ДОЛГ</p> <p>Я только девочка. Мой долг До брачного венца Не забывать, что всюду — волк И помнить: я — овца.</p> <p>Мечтать о замке золотом, Качать, кружить, трясти Сначала куклу, а потом Не куклу, а почти...</p> <p>В моей руке не быть мечу, Не зазвенеть струне. Я только девочка, — молчу. Ах, если бы и мне</p> <p>Взглянув на звезды знать, что там И мне звезда зажглась И улыбнуться всем глазам, Не опуская глаз!</p> <p><i>1909-1910</i></p>	<p>SOU FLOR MENINA. E ROGO</p> <p>Sou flor menina. E rogo até a esposada boda não esquecer, que em volta – lobo E lembrar: eu – boba.</p> <p>Sonhar com castelos e herois, Balanço, cirandas, êxtase Primeiro, a boneca, depois Não ela, mas quase.</p> <p>A espada em punho não brado, A mão à música não serve. Sou flor menina, – me calo. Ah, não existo, se pudesse</p> <p>Olhar as estrelas e saber que lá E em mim, uma se acendeu Sorrindo em todos os lados Sem deixar de ser eu!</p> <p><i>1909-1910</i></p>
--	---

<p>В ЛЮКСЕМБУРГСКОМ САДУ</p> <p>Склоняются низко цветущие ветки, Фонтана в бассейне лепечут струи, В тенистых аллеях все детки, все детки... О детки в траве, почему не мои?</p> <p>Как будто на каждой головке коронка От взоров, детей стерегущих, любя. И матери каждой, что гладит ребенка, Мне хочется крикнуть: «Весь мир у тебя!»</p> <p>Как бабочки девочек платица пестры, Здесь ссора, там хохот, там сборы домой... И шепчутся мамы, как нежные сестры: — «Подумайте, сын мой»... — «Да что вы! А мой».</p> <p>Я женщин люблю, что в бою не робели, Умевших и шпагу держать, и копье, — Но знаю, что только в плену колыбели Обычное — женское — счастье мое!</p> <p><i>1909-1910</i></p>	<p>NO JARDIM DE LUXEMBURGO</p> <p>Rasteiam na rama pequeninos brotos, Os jatos, na fonte, borbulham em apogeu, No pátio em sombra, os pigmeus, todos Oh, filhos na relva, por que não meus?</p> <p>Como se um mimo na frente pequenina Dos olhares, guarda os pequenos sob o céu. E a cada mãe, acariciando a cria Quero gritar forte: “O mundo é todo seu!”</p> <p>Borboletinhas, mocinhas em aquarelas saias Choram aqui, fazem pazes ali, lá se vão... E cochicham mães: “Sim, é minha filha! Sabia?” Nossa, jura? O meu também! Sabia não!”</p> <p>Amo mulheres que não se rendem ao cerco, As que erguem a espada e a machadinha, Mas sei, que apenas na solidão de um berço A típica – feminina – felicidade minha.</p> <p><i>1909-1910</i></p>
---	--

В ГИБЕЛЬНОМ ФОЛИАНТЕ	NO FÓLIO DOS AMANTES
<p>В гибельном фолианте Нету соблазна для Женщины. — Ars Amandi Женщине — вся земля.</p> <p>Сердце — любовных зелий Зелье — вернее всех. Женщина с колыбели Чей-нибудь смертный грех.</p> <p>Ах, далеко до неба! Губы — близки во мгле... — Бог, не суди! — Ты не был Женщиной на земле!</p> <p><i>29 сентября 1915</i></p>	<p>No fólio dos amantes Não há a volúpia das Mulheres. — Ars Amandi Delas – todas as terras.</p> <p>Coração – das magias Aquela – mais confiável. A mulher com a cria Uma cicatriz incurável</p> <p>Ah, o céu tão distante! Lábios – na escuridão – Deus, não julgues! – Tu não foste Mulher sobre o chão.</p> <p><i>29 de setembro de 1915</i></p>

СТИХИ О МОСКВЕ	POEMAS SOBRE MOSCOU
<p data-bbox="336 741 357 775">3</p> <p data-bbox="336 817 663 958">Мимо ночных башен Площади нас мчат. Ох, как в ночи страшен Рев молодых солдат!</p> <p data-bbox="336 1001 663 1142">Греми, громкое сердце! Жарко целуй, любовь! Ох, этот рев зверский! Дерзкая – ох – кровь!</p> <p data-bbox="336 1184 647 1326">Мой рот разгарчив, Даром, что свят – вид. Как золотой ларчик Иверская горит.</p> <p data-bbox="336 1368 660 1509">Ты озорство прикончи, Да засвети свечу, Чтобы с тобой нонче Не было – как хочу.</p> <p data-bbox="336 1552 547 1585"><i>31 марта 1916</i></p>	<p data-bbox="842 741 863 775">3</p> <p data-bbox="842 817 1182 958">Entre as torres noturnas Pelas praças depressa. Ó, como a noite é funda No clamor dos sentinelas!</p> <p data-bbox="842 1001 1209 1142">Soa alto, meu peito! Paixão aos beijos, quentura! Ó, rugido grosseiro! Arrojo – Ó – sutura!</p> <p data-bbox="842 1184 1129 1326">A – boca – inflama, A santidade - um véu. Íverskaia em chamas Feito ouro no céu.</p> <p data-bbox="842 1368 1166 1509">Cesse logo a travessura, Faz arder a lamparina, E que contigo a aventura Não seja – como queria.</p> <p data-bbox="842 1552 1118 1585"><i>31 de março de 1916</i></p>

СТИХИ К БЛОКУ	POEMAS A BLOK
<p>5</p> <p>У меня в Москве — купола горят! У меня в Москве — колокола звонят! И гробницы в ряд у меня стоят, — В них царицы спят, и цари.</p> <p>И не знаешь ты, что зарей в Кремле Легче дышится — чем на всей земле! И не знаешь ты, что зарей в Кремле Я молюсь тебе — до зари.</p> <p>И проходишь ты над своей Невой О ту пору, как над рекой-Москвой Я стою с опущенной головой, И слипаются фонари.</p> <p>Всей бессонницей я тебя люблю, Всей бессонницей я тебе внемлю — О ту пору, как по всему Кремлю Просыпаются звонари.</p> <p>Но моя река — да с твоей рекой, Но моя рука — да с твоей рукой Не сойдутся. Радость моя, доколь Не догонит заря — зари.</p> <p><i>7 мая 1916</i></p>	<p>5</p> <p>Em minha Moscou – cúpulas ardem! Em minha Moscou – sinos batem! Em fila os túmulos à volta jazem, - E neles dormem Tsarinas e Tsares.</p> <p>Você não sabe, mas é do Kremlin a aurora Mais leve – do que mundo afora! Você não sabe, mas é do lobo a hora Em que mais suplico – pelos ares.</p> <p>E caminha você pelo seu Neva Enquanto, pelo Moscou a face pesa E da frente a luz espelha, na água a sombra dupla das lanternas.</p> <p>Com toda insônia, o amo, Com toda insônia, o guardo – Desde quando, por todo pátio Se levantam campanários.</p> <p>Mas meu rio – junto ao seu rio, Mas meu braço – junto ao seu braço Árida foz. E o prazer, ai de mim não raiará do sol – o dia.</p> <p><i>7 de maio de 1916</i></p>

СТИХИ О МОСКВЕ

7

Семь холмов — как семь колоколов,
 На семи колоколах — колокольни.
 Всех счетом: сорок сороков, —
 Колокольное семихолмие!

В колокольный я, во червонный день
 Иоанна родилась Богослова.
 Дом — пряник, а вокруг плетень
 И церковки златоголовые.

И любила же, любила же я первый звон. —
 Как монашки потекут к обедне,
 Вой в печке, и жаркий сон,
 И знахарку с двора соседнего.

— Провожай же меня, весь московский сброд,
 Юродивый, воровской, хлыстовский!
 Поп, крепче позаткни мне рот
 Колокольной землей московскою!

8 июля 1916

POEMAS SOBRE MOSCOU

7

Sete colinas, como sete sinetas,
 Nos sete sinos, campanários.
 no fim das contas: muitas tantas
 Sineiros montes em todo lado.

No dobrar dos sinos, no feriado
 De João Evangelista nasci.
 A casa: feito gengibre, cercada
 E as áureas igrejas erguidas.

E amei de fato, amei o primeiro badalar. —
 Como as freiras correndo no salão,
 o ruído no fogão, o abafar do sono,
 E a benzedeira do jardim vizinho.

Despache-me então, gentalha moscovita
 Tolos, criminosos ou crentes!
 Padre, cale em mim a voz que grita
 Com o tilintar da terra de sinetas.

8 de julho de 1916

СТИХИ О МОСКВЕ	POEMAS SOBRE MOSCOU
<p>8</p> <p>- Москва! – Какой огромный Странноприимный дом! Всяк на Руси—Бездомный. Мы все к тебе придем.</p> <p>Клеймо позорит плечи, За голенищем нож. Издалека-далече Ты все же позовешь.</p> <p>На каторжные клейма, На всякую болеть – Младенец Пантелеймон У нас, ценитель, есть.</p> <p>А вон за тою дверцей, Куда народ валит, - Там Иверское сердце Червонное горит.</p> <p>И льется аллилуйя На смуглые поля. Я в грудь тебя целую, Московская земля!</p> <p><i>8 июля 1916.</i></p>	<p>8</p> <p>Moscou! Mira o asilo Na vasta imensidão! A Rússia inteira – desabrigo. Todos a ti virão.</p> <p>Chagas no dorso se escondem, No calcanhar – faca. De longe-ao longe – Todos a ti respondem.</p> <p>A todo estigma, A toda moléstia – Em ti, jovem Pantaleão Nossa cura manifesta.</p> <p>E por trás de seu portão, Aonde ruma o peregrino, Lá o Panágio coração, Arde forte cetrino.</p> <p>E fluem aleluias No peito das províncias. - da terra o seio beijo, Suave pátria moscovita!</p> <p><i>8 de julho de 1916</i></p>

<p>БЕССОННИЦА</p> <p>3</p> <p>В огромном городе моем — ночь. Из дома сонного иду — прочь. И люди думают: жена, дочь, — А я запомнила одно: ночь.</p> <p>Июльский ветер мне метет — путь, И где-то музыка в окне — чуть. Ах, нынче ветру до зари — дуть Сквозь стенки тонкие грудí — в грудь.</p> <p>Есть черный тополь, и в окне — свет, И звон на башне, и в руке — цвет, И шаг вот этот — никому — вслед, И тень вот эта, а меня — нет.</p> <p>Огни — как нити золотых бус, Ночного листика во рту — вкус. Освободите от дневных уз, Друзья, поймите, что я вам — снюсь.</p> <p><i>17 июля 1916, Москва.</i></p>	<p>INSÔNIA</p> <p>3</p> <p>Na minha grande cidade – noite. De casa sonolenta vou – longe. esposa, filha: pensa a gente. E eu me lembro de um: noite.</p> <p>E o vento de Julho por mim – ia, E não-sei-onde música – havia. Ah, o vento à noitinha – chia Pelo escasso e estreito seio – corria.</p> <p>Há um álamo negro, e na janela – cor E o badalar na torre, e na mão – flor. E um passo feito esse, a ninguém, for. E uma sombra feito essa, a minha – rumor .</p> <p>Como um áureo farol suspenso – chamas. E à noite a relva na língua – ponta. Das amarras do dia, pronta Amigos, comigo: fazem de conta.</p> <p><i>17 de julho de 1916, Moscou.</i></p>
--	--

<p>БЕССОННИЦА</p> <p>6</p> <p>Сегодня ночью я одна в ночи — Бессонная, бездомная черница! — Сегодня ночью у меня ключи От всех ворот единственной столицы!</p> <p>Бессонница меня толкнула в путь. — О, как же ты прекрасен, тусклый Кремль мой! — Сегодня ночью я целую в грудь — Всю круглую воющую землю!</p> <p>Вздываются не волосы — а мех, И душный ветер прямо в душу дует. Сегодня ночью я жалею всех, — Кого жалеют и кого целуют.</p> <p><i>1 августа 1916</i></p>	<p>INSÔNIA</p> <p>6</p> <p>Reclusa e só à noite escura – Insone, vaga a desvalida freira! – Reclusa e só mas jaz segura A chave da capital e da fronteira!</p> <p>À frente a insônia os pés dirige - Ó, é lindo e fosco esse meu Kremlin! – Saúdo à noite a terra firme – Que envolve e queima meu jardim!</p> <p>Eriçam não os cabelos – mas o pelo, E sopra pesado o vento no peito. Hoje à noite é grande meu lamento, - Aos arrependidos e aos lazarentos.</p> <p><i>1 de agosto de 1916</i></p>
---	--

<p>БЕССОННИЦА</p> <p>7</p> <p>Нежно-нежно, тонко-тонко Что-то свистнуло в сосне. Черноглазого ребенка Я увидела во сне.</p> <p>Так у сосенки у красной Каплет жаркая смола. Так в ночи моей прекрасной Ходит по сердцу пила.</p> <p><i>8 августа 1916</i></p>	<p>INSÔNIA</p> <p>7</p> <p>Gentilmente, fino e atento Algo cicia no pinheiro De negra mirada um rebento Me surge em devaneio.</p> <p>É vermelho o pinho De seiva fervida. É o serrote no peito Das noites mal dormidas.</p> <p><i>8 de agosto de 1916</i></p>
---	---

СТИХИ О МОСКВЕ	POEMAS SOBRE MOSCOU
<p data-bbox="371 779 403 813">9</p> <p data-bbox="371 857 624 1003">Красною кистью Рябина зажглась. Падали листья, Я родилась.</p> <p data-bbox="371 1043 679 1182">Спорили сотни Колоколов. День был субботний: Иоанн Богослов.</p> <p data-bbox="371 1223 608 1368">Мне и доньше Хочется грызть Жаркой рябины Горькую кисть.</p> <p data-bbox="371 1408 612 1442"><i>16 августа 1916</i></p>	<p data-bbox="850 779 882 813">9</p> <p data-bbox="850 857 1086 1003">Cora a sorveira De rubra maneira. Caem rameiras. E logo nasci.</p> <p data-bbox="850 1043 1082 1182">Silvam sinetas Centenas a posto. No sétimo dia: João, o apóstolo.</p> <p data-bbox="850 1223 1110 1368">Os dentes agora Roem amargos Galhos de sorva Da fruta de outrora.</p> <p data-bbox="850 1408 1134 1442"><i>16 de agosto de 1916</i></p>

<p>БЕССОННИЦА</p> <p>9</p> <p>Кто спит по ночам? Никто не спит! Ребенок в люльке своей кричит, Старик над смертью своей сидит, Кто молод – с милою говорит, Ей в губы дышит, в глаза глядит.</p> <p>Заснешь – проснешься ли здесь опять? Успеем, успеем, успеем спать!</p> <p>А зоркий сторож из дома в дом Проходит с розовым фонарем, И дробным рокотом над подушкой Рокочет ярая колотушка:</p> <p>Не спи! Крепись! Говорю добром! А то – вечный сон! а то – вечный дом!</p> <p><i>12 декабря 1916</i></p>	<p>INSÔNIA</p> <p>9</p> <p>Quem à noite dorme? Ninguém se deita! A criança no berço se agita, A morte o velho medita, O jovem – a amada enfeita, Os lábios aspira, nos olhos enfita.</p> <p>Se dorme – acordaria aqui um dia? Podemos descansar na pedra fria!</p> <p>Ronda o vigia em atento trote De porta em porta o róseo archote, Na janela vibra e toca Alto chocalha a kolotushka:</p> <p>- Acorde! Resista! Falo sério! Senão – sono eterno! Ou então – jazigo perpétuo!</p> <p><i>12 de dezembro de 1916</i></p>
--	--

БЕССОННИЦА

10

Вот опять окно,
Где опять не спят.
Может – пьют вино,
Может – так сидят.
Или просто – рук
Не разнимут двое.
В каждом доме, друг,
Есть окно такое.

Крик разлук и встреч –
Ты, окно в ночи!
Может – сотни свеч,
Может – три свечи...
Нет и нет уму
Моему – покоя.
И в моем дому
Завелось такое.

Помолись, дружок, за бессонный дом,
За окно с огнем!

23 декабря 1916

INSÔNIA

10

E de novo a fresta
Por onde não dormem.
Talvez – uma festa,
Talvez – se recolhem.
Acaso – as mãos
Não se deixam depressa.
Em cada canto, irmão,
Há uma fenda dessas.

Grita muda e histérica
Eis, noturna janela!
Talvez – ali uma estrela,
Talvez – uma só vela.
Não, não há aqui
Paz nenhuma à vista.
Vejo meu nome
No início dessa lista.

Oremos, irmão, às paredes insones,
Às janelas em chamas.

23 de dezembro de 1916

Я – ЕСМЬ. ТЫ – БУДЕШЬ. МЕЖДУ НАМИ –
БЕЗДНА

Я – есмь. Ты – будешь. Между нами – бездна.
Я пью. Ты жаждешь. Сговориться – тщетно.
Нас десять лет, нас сто тысячелетий
Разъединяют. – Бог мостов не строит.

Будь! – это заповедь моя. Дай – мимо
Пройти, дыханьем не нарушив роста.
Я – есмь. Ты будешь. Через десять весен
Ты скажешь: есмь! – а я скажу: когда-то...

6 июня 1918

EU – SOU. VOCÊ – SERÁ. EM VOLTA –
VÁCUO.

Eu – sou. Você – será. Em volta – vácuo.
Eu farto. Tu sedento. Em falso – trato.
São nossos decênios, como apartados
milenários. – Deus não une as margens.

Seja! – rogo em lição. Deixe ir embora
o ar, sem sufocar a inocência.
Eu – sou. Você será. Em primaveras
diria: - sendo! – Já eu: – algum dia...

6 de junho de 1918

МОЙ ДЕНЬ БЕСПУТЕН И НЕЛЕП

Мой день беспутен и нелеп:
У нищего прошу на хлеб,
Богатому даю на бедность,

В иголку продаваю — луч,
Грабителю вручаю — ключ,
Белилами румяню бледность.

Мне нищий хлеба не даёт,
Богатый денег не берёт,
Луч не вдевается в иголку,

Грабитель входит без ключа,
А дура плачет в три ручья —
Над днём без славы и без толку.

27 июля 1918

MEU DIA É VAZIO E RIDÍCULO

Meu dia é vazio e ridículo:
Ao pedinte rogo o pão,
E dou ao rico um tostão,

Pelo fio da agulha – faísca
Ao gatuno entrego – isca,
Corando a palidez com branco.

Comigo o vadio nada reparte,
o abastado não aceita esmolas,
pela agulha a faísca não tece,

Já não precisa de chave o estranho,
A idiota chora baba e ranho –
pelo inútil dia que merece.

27 de julho de 1918

<p>ПОСТУПЬ ЛЕГКАЯ МОЯ</p> <p>Поступь легкая моя, — Чистой совести примета — Поступь легкая моя, Песня звонкая моя —</p> <p>Бог меня одну поставил Посреди большого света. — Ты не женщина, а птица, Посему — летай и пой.</p> <p><i>1 ноября 1918</i></p>	<p>FRÁGIL É A MINHA MARCHA</p> <p>Frágil é a minha marcha – puro sinal da consciência Frágil é a minha marcha, e sonante a minha toada –</p> <p>Deus a mim fez só Em meio a vasto mundo – Mulher não és, mas pássaro, dessarte – voa e canta.</p> <p><i>1 de novembro de 1918</i></p>
---	---

<p>ДВЕ РУКИ, ЛЕГКО ОПУЩЕННЫЕ</p> <p>Две руки, легко опущенные На младенческую голову! Были — по одной на каждую — Две головки мне дарованы.</p> <p>Но обеими — зажатыми — Яростными — как могла! — Старшую у тьмы выхватывая — Младшей не уберегла.</p> <p>Две руки — ласкать — разглаживать Нежные головки пышные. Две руки — и вот одна из них За ночь оказалась лишняя.</p> <p>Светлая — на шейке тоненькой — Одуванчик на стебле! Мной еще совсем непонято, Что дитя мое в земле.</p> <p><i>Пасхальная неделя 1920</i></p>	<p>DUAS MÃOS, GENTIS A POUSAR</p> <p>Duas mãos, gentis a pousar Na fresca cachimônia! Duas cabecinhas a mostra Eram – cada punho em uma posta –</p> <p>Fura o tutano – as garras Em êxtase – atitude! – A primeira as sombras tomaram Com a última nada pude.</p> <p>Duas mãos – suaves – veludo Frágeis cachos ondulados. Duas mãos – e justo um braço Partiu-se em fúteis cacos.</p> <p>Alumbra – na já rala garganta um imóvel dente-de-leão! A mim ainda foge a razão Há um rebento meu pelo chão.</p> <p><i>Semana Pascal de 1920.</i></p>
--	---

<p>УШЁЛ – НЕ ЕМ</p> <p>Ушёл — не ем: Пуст — хлеба вкус. Всё — мел. За чем ни потянусь.</p> <p>...Мне хлебом был, И снегом был. И снег не бел, И хлеб не мил.</p> <p><i>23 января 1940</i></p>	<p>ELE FOI – VEIO A FOME</p> <p>Ele foi – veio a fome: Oco – sabor do trigo. Tudo – giz. Por que ainda me sirvo.</p> <p>...E ele era o joio E a neve que caía. E agora não mais fria, E o trigo não mais pão.</p> <p><i>23 de janeiro de 1940</i></p>
---	---

ANEXO A - Quadro de Transliteração Fonética (Língua Russa – Português Brasileiro)

Alfabeto Russo	Transcrição para Registro Catalográfico ou Linguístico	Adaptação Fonética para Nomes Próprios
А	A	A
Б	B	B
В	V	V
Г	G	G, Gu antes de e, i
Д	D	D
Е	E	E, ié
Ё	Io	Io
Ж	J	J
З	Z, S	Z, S
И	I	I
Й	I	I
К	K	K
Л	L	L
М	M	M
Н	N	N
О	O	O
П	P	P
Р	R	R
С	S	S, SS (intervocálico)
Т	T	T
У	U	U
Ф	F	F
Х	Kh	Kh
Ц	Ts	Ts
Ч	Tch	Tch
Ш	Ch	Ch
Щ	Chtch, Sch	Chtch, Sch
Ъ	"	
Ы	Y	Y
Ь	'	
Э	È	È
Ю	Iu	Iu
Я	Ia	Ia