UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

PAULA COSTA VAZ DE ALMEIDA

A CAMINHO DO ABSOLUTO: A POÉTICA E A VIDA LITERÁRIA
DE MARINA TSVETÁIEVA ATRAVÉS DE SUA PROSA

(VERSÃO CORRIGIDA)

SÃO PAULO
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA RUSSA

A CAMINHO DO ABSOLUTO: A POÉTICA E A VIDA LITERÁRIA
DE MARINA TSVETÁIEVA ATRAVÉS DE SUA PROSA

(VERSÃO CORRIGIDA)

Paula Costa Vaz de Almeida

Tese apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Literatura e Cultura
Russa do Departamento de Letras
Orientais da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade

SÃO PAULO
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

AAlmc Almeida, Paula Costa Vaz de
A caminho do Absoluto: a poética e a vida
literária de Marina Tsvetáieva através de sua prosa
/ Paula Costa Vaz de Almeida ; orientador Homero
Freitas de Andrade. - São Paulo, 2015.
278 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Literatura russa. 2. Prosa russo-soviética. 3.
Poesia russo-soviética. 4. Literatura russa de
emigração. 5. Marina Tsvetáieva. I. Andrade, Homero
Freitas de , orient. II. Título.

ALMEIDA, P. C. V. **A caminho do Absoluto: a poética e a vida literária de Marina Tsvetáieva através de sua prosa.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humana da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutora em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Beth. Meu *byt*, meu *bytie*.
Mon frère féminin.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Homero Freitas de Andrade, pela sabedoria e pelo carinho com que me conduziu ao longo de todo o processo, desde a definição do tema até a finalização da tese. Por todas as oportunidades. Por todas as conversas. Por todo o ensinamento. Ao amigo Homero. Por tudo, sobretudo por me ensinar a olhar de um modo diferente para a vida.

À Profa. Dra. Lucia Wataghin e à Profa. Dra. Marta Kohl de Oliveira, por suas valiosas colaborações no Exame de Qualificação.

À Profa. Dra. Ekaterina Volkova Américo, por estar sempre disponível para minhas consultas sobre a língua russa.

Aos meus pais, Levy e Regina, por tudo.

À Miriam, amiga e camarada, pela leitura atenta.

Ao Matheus, meu secretário, pela ajuda.

À Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização do doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (Capes), pela concessão de bolsa de doutorado, apoio financeiro fundamental para a efetivação desta pesquisa.

Quando morreu, línguas de sangue ardente
Aleluias de fogo acometiam,
Tomavam todo o céu de lado a lado,

E longamente, indefinidamente,
Como um coro de ventos sacudiam
Seu grande coração transverberado!

Manuel Bandeira

RESUMO

ALMEIDA, P. C. V. **A caminho do Absoluto: a poética e a vida literária de Marina Tsvetáieva através de sua prosa**. 2014. 278f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este trabalho propõe um estudo da poética e da vida literária de Marina Tsvetáieva com base em uma seleção de suas obras em prosa consideradas representativas de seu pensamento artístico, bem como de seus principais procedimentos compositivos. Para tanto, foi empreendida uma análise de forma e conteúdo dessas obras, integrada ao contexto histórico e literário em que foram produzidas, à luz dos recursos teóricos e interpretativos oferecidos por Tzvetan Todorov, Véronique Lossky, Joseph Brodsky e Walter Benjamin, entre outros.

Palavras-chave: Literatura russa. Prosa russo-soviética. Poesia russo-soviética. Literatura russa de emigração. Marina Tsvetáieva.

ABSTRACT

ALMEIDA, P. C. V. **On the way to the Absolute: Marina Tsvetaeva's poetry and literary life through her prose.** 2014. 278f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This work proposes a study of Marina Tsvetaeva's poetry and literary life based in a selection of her prose works considered representatives of her artistic thought as well as her main compositional principles. Therefore, it was done an analytic study of these works integrating them into historic and literary context that they were produced, in light of the theoretical and interpretative resources of Tzvetan Todorov, Véronique Lossky, Joseph Brodsky and Walter Benjamin, among others.

Keywords: Russian literature. Russian-Soviet prose. Russian-Soviet poetry. Russian émigré literature. Marina Tsvetaeva.

SUMÁRIO

NOTA GERAL À TRADUÇÃO DOS TRECHOS E TÍTULOS, ÀS CITAÇÕES E À TRANSLITERAÇÃO	10
APRESENTAÇÃO	12
1 INTRODUÇÃO	23
2 ESTENÓGRAFA DA VIDA: ESCREVER É VIVER; VIVER É ESCREVER.....	39
3 INFÂNCIA, ADOLESCÊNCIA, EMIGRAÇÃO: A INVENÇÃO DO PARAÍSO PERDIDO E O EXÍLIO ENTRE OS EXILADOS.....	73
3.1 CONEXÕES LÍRICAS: A PROSA ELEGÍACA DOS ANOS 20 E 30	77
3.2 REMINISCÊNCIAS FICCIONALIZADAS: A RÚSSIA REVISITADA.....	115
3.3 O CASO DE SÔNIETCHKA E OUTROS CASOS.....	152
4 ARTE POÉTICA: A ARTE À LUZ DA CONSCIÊNCIA	173
5 CONCLUSÃO.....	209
REFERÊNCIAS	221
APÊNDICE A – Citações em russo das obras de Marina Tsvetáieva	236
ANEXO A – Separata de “Outubro num trem”	263
ANEXO B – Publicações de “A abertura do Museu”	264

NOTA GERAL À TRADUÇÃO DOS TRECHOS E TÍTULOS, ÀS CITAÇÕES E À TRANSLITERAÇÃO

Os trechos das obras de Marina Tsvetáieva selecionados para a realização do estudo proposto neste trabalho foram traduzidos diretamente do russo. Os textos que serviram de base para a tradução encontram-se em *Obras completas em 7 volumes* (*Собрание сочинений: в 7 т.*), editadas por Anna Saakiants e Liev Mnúkhin de 1994 a 1997.¹ No caso dos textos que receberam segunda edição, também foi utilizada a coletânea de textos em prosa *Marina Tsvetáieva – deixo as palavras para amanhã... – Prosa autobiográfica* (*Марина Цветаева – в заглавие речи держу... – Автобиографическая проза*), organizada por Anna Saakiants e Liev Mnúkhin e publicada em 2005.

Traduzir a prosa de Marina Tsvetáieva não é tarefa fácil, embora, há que se dizer, não seja tão difícil quanto sua poesia. Procurou-se recuperar os jogos de palavras, o ritmo, as rimas internas e a máxima condensação do texto russo. Tanto sua poesia quanto sua prosa distinguem-se por um uso particular do *tiré* (em russo, *mupe*). Sinal gráfico de pontuação característico da língua russa, horizontal e maior que o hífen, semelhante ao nosso *travessão*, é empregado: para marcar a elipse do verbo ser/estar no presente do indicativo; no lugar do verbo de ligação; em substituição a vírgulas, aspas, parênteses ou colchetes para destacar expressões intercaladas; entre dois predicados ou dois períodos independentes para expressar concordância inesperada ou forte oposição; antes de um apostrofo especificativo situado no final da oração; no lugar dos conectivos entre duas orações sintaticamente equivalentes, com a intenção de expressar um contraste, entre duas orações, quando a segunda apresenta uma conclusão de uma ideia expressa na primeira e entre duas orações ligadas por uma ideia de subordinação; como uma marca de adição, antecedendo uma palavra que se repete para formar uma nova oração e depois da vírgula que marca a inversão da oração principal e da subordinada, em casos em que há necessidade de marcar a decomposição do período em dois núcleos.² Marina Tsvetáieva promove um uso estilizado do *tiré* não apenas nestes casos previstos pela gramática da língua russa como, ainda, usa-o

¹ As obras completas de Marina Tsvetáieva também podem ser encontradas no sítio da internet www.tsvetayeva.com.

² Cf. LOPADINA, V.V. *Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник*.

para dar maior destaque a palavras e frases do seu discurso, além de conferir um ritmo especial tanto à sua poesia quanto à sua prosa. Nos escritos de Tsvetáieva, o *tiré* marca o ritmo do pensamento, faz as vezes de um sinal de igualdade, de equivalência e isola palavras no discurso como se buscasse concentrar nela, por meio de um processo metonímico, o sentido completo de uma ideia, um pensamento. Na tradução para o português, buscou-se recuperar e reproduzir os efeitos criados pela poeta. Sendo assim, o sinal gráfico foi mantido sempre que possível, com base nos usos previstos do travessão e desde que não contrariasse as regras sintáticas da língua portuguesa.

Quando necessário, as traduções aparecerão acompanhadas de notas críticas e explicativas, com o objetivo não apenas de esclarecer questões relativas ao original e às opções de tradução, mas também fazer a contextualização das obras, proporcionando, assim, uma leitura mais completa, não obstante a fragmentação do texto tsvetaieviano que a própria natureza do trabalho apresenta. Vale dizer também que as citações das obras de Tsvetáieva abundam. Esta foi uma opção consciente, cujo intuito é proporcionar uma leitura mais completa da prosa da poeta e um melhor entendimento da análise aqui empreendida.

Os títulos das obras em russo, sejam eles de Marina Tsvetáieva ou dos estudiosos, serão todos eles traduzidos para o português e apresentados entre parêntesis na língua original na primeira vez em que aparecem no texto. As citações de trabalhos de estudiosos russos foram todas elas traduzidas para o português. Já as em língua espanhola, inglesa e francesa serão dadas no original, inclusive a dos trechos das obras de Tsvetáieva compostas diretamente em francês.

A transliteração dos nomes russos foi feita a partir da tabela de correspondências utilizado pelo Curso de Russo da Universidade de São Paulo (USP).³ Cabe alertar, por fim, que as diferentes grafias do sobrenome “Tsvetáieva” foi mantida a fim de facilitar a pesquisa bibliográfica.

³ A tabela pode ser encontrada em: MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. 1998, p. 10.

APRESENTAÇÃO

Esta tese de doutorado é fruto de um interesse pela obra de Marina Tsvetáieva iniciado ainda na graduação, na disciplina Poesia Russa II, momento em que se dá o primeiro contato com a poeta. Naquela oportunidade, foi possível conhecer somente sua poesia. A princípio, por meio de traduções, com a leitura da tese de livre-docência da Professora Doutora Aurora Fornoni Bernardini⁴ e das traduções de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Boris Schnaiderman; depois, no original, quando fomos desafiados pelo então ministrante da disciplina, Professor Doutor Homero Freitas de Andrade, a traduzir alguns poemas de Marina Tsvetáieva. Como uma coisa leva a outra, o impacto causado pela leitura e pela experiência de tradução da poesia abriu caminho para a pesquisa da vida e obra, o que levou à grata, embora óbvia, descoberta da prosa. Foi assim que, finda a graduação, depois de muita pesquisa e longas conversas com o orientador desta tese, ficou definido que a sequência daquele caminho seria o estudo da obra em prosa de Marina Tsvetáieva.

Uma vez no mestrado, pôde-se desenvolver reflexões acerca desse tema com a pesquisa que resultou na dissertação “O *Meu Púchkin* de Marina Tsvetáieva: tradução e apresentação”, submetida à Área de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2008. O centro daquele estudo foi a tradução direta do russo para o português do ensaio em prosa de Marina Tsvetáieva “Meu Púchkin” (“Мой Пушкин”, 1937), acompanhada de notas críticas e explicativas, além de uma introdução, cujo objetivo foi contemplar aspectos da vida e da obra da autora no momento de produção daquele texto.

A presente tese é, portanto, resultado de uma pesquisa iniciada há pouco mais de 10 anos e que, todavia, não pretende ser um ponto-final.

O objetivo deste trabalho é fazer um estudo da poética e da vida literária de Marina Tsvetáieva por meio de sua prosa. A fim de oferecer uma leitura mais aprofundada de suas obras e, dessa maneira, mais apropriada de acordo com

⁴ BERNARDINI, Aurora F. *Indícios flutuantes em Marina Tsvetáieva*. Tese de Livre-docência, Universidade de São Paulo, 1976.

o escopo deste trabalho, foi selecionada uma série de textos que busca evidenciar a variedade compositiva característica da prosa tsvetaieviana, bem como traçar seu itinerário literário. Para tanto, serão abordados os seguintes textos em prosa, apresentados a seguir em ordem cronológica:

- *Indícios terrestres* (*Земные приметы* | 1920-1922): diários do período de 1917 a 1920 retrabalhados para a composição de ensaios íntimos.
- “Borrasca de luz” (“Световой ливень” | 1922): ensaio sobre *Minha irmã, a vida* (1922), livro de poemas de Boris Pasternak (1890-1960), poeta e romancista russo.
- “Um herói do trabalho” (“Герой труда” | 1925): retrato literário de Valiéri Briússov (1873-1924), poeta, dramaturgo, historiador e crítico literário russo.
- “Tua morte” (“Твоя смерть” | 1926): texto em homenagem a Rainer Maria Rilke (1875-1926).
- “O poeta e a crítica” (“Поэт о критике” | 1926): texto sobre a relação da poeta com o público, de um modo geral, e com os críticos, em particular.
- “Algumas cartas a Rainer Maria” (“Несколько писем Райнер Мария Рильке” | 1929): este ensaio epistolar é o segundo texto dedicado a Rilke.
- “A história de uma devoção” (“История одного посвящения” | 1931): ensaio de reminiscências sobre o poeta acmeísta Óssip Mandelstam (1891-1938).
- “Um sarau extraordinário” (“Нездешний вечер” | 1931): ensaio sobre um sarau organizado em 1916 pelo poeta e músico Mikhail Kuzmin (1872-1936).
- *Nove cartas, com uma décima retida e uma décima primeira recebida, e um posfácio* (*Neuf lettres, avec une dixième retenue et une onzième reçue, et postface*): romance epistolar composto a partir de cartas enviadas a Abram Vichniák (1895-1943), diretor da editora russa em Berlim “Helikon”.
- “A arte à luz da consciência” (“Искусство при свете совести” | 1932): análise do papel complexo e essencial da arte sob a perspectiva da moral.
- “O poeta e o tempo” (“Поэт и время” | 1932): reflexões acerca do conceito de contemporaneidade do artista.
- “Épica e lírica na Rússia contemporânea” (“Эпос и лирика современной России” | 1933): comparação entre Boris Pasternak e Vladímir Maiakóvski (1893-1930) sob a perspectiva dos gêneros épico e lírico.

- “Poetas com história e poetas sem história” (“Поэты с историей и поэты без истории” | 1933): terceiro texto sobre Pasternak. Tsvetáieva distingue duas categorias de poeta e define o que seria, para ela, o poeta lírico.
- “Algo vivo sobre alguém vivo” (“Живое о живом” | 1933): ensaio dedicado a seu melhor amigo, o poeta e crítico literário Maximilian Volóchin (1877-1932).
- A casa junto à Igreja do Velho Pímen (“Дом у Старого Пимена” | 1933): ensaio inspirado em um texto memorialístico de Viera Múromtsieva-Búnina (1881-1961) publicado em 1931.
- “A torre coberta de hera” (“Башня в плюще” | 1933): memórias do período em que a poeta e sua irmã, Anastassia Tsvetáieva (1894-1993), viveram e estudaram na Alemanha e na Suíça.
- “As flageladas” (“Хлыстовки” | 1934): a história se passa em Tarussa e gira em torno da visita da família às integrantes de uma seita religiosa denominada “flageladas”.
- “Mãe e a música” (“Мать и музыка” | 1934): memórias da relação com sua mãe, Maria Mein-Tsvetáieva (1868-1906), permeada pela música.
- “Carta à Amazona” (“Lettre à l’Amazone” | 1934): parte ensaio, parte narrativa, composto em formato de carta, dirige-se à escritora norte-americana Natalie Clifford Barney (1876-1972).
- “Alma cativa” (“Пленный дух” | 1934): texto em memória do poeta, crítico literário e teórico do Simbolismo Andrei Biéli, pseudônimo de Boris Bugaiev (1880-1934).
- “O diabo” (“Чёрт” | 1935): narrativa de cunho memorialístico, trata da aparição recorrente do diabo durante a infância da poeta.
- “A historinha de mãe” (“Сказка матери” | 1935): mais um texto sobre a relação com sua mãe.
- “Meu pai e seu museu” (“Mon père e son musée” | 1936): ensaio narrativo em nove capítulos em homenagem a seu pai, foi composto parte em russo, com posterior tradução e/ou adaptação para o francês, e parte em francês.
- “Uma palavra sobre Balmont” (“Слово о Бальмонте” | 1936): quarto trabalho dedicado ao seu grande amigo, o poeta simbolista Konstantin Balmont (1867-1942).

- “Meu Púchkin” (“Мой Пушкин” | 1937): ensaio sobre a poesia de Púchkin composto por ocasião das homenagens pelo centenário da morte do poeta.
- “Púchkin e Pugatchov” (“Пушкин и Пугачов” | 1937): escrito também por ocasião das homenagens a Púchkin, aborda a prosa do poeta e centra-se na figura do insurgente Iemilian Pugatchov (1740-1775).
- “Relato sobre Sônietchka” (“Повесть о Сонечке” | 1937): escrito por ocasião da morte da atriz Sofia Evgueniévna Holliday (1894-1934).

Um dos principais consensos entre os estudiosos da prosa de Marina Tsvetáieva é sobre a dificuldade de classificá-la. Talvez por isso mesmo as categorizações constituam-se em uma das maiores divergências entre os especialistas. Por essa razão, optou-se aqui por deixar de lado uma divisão que privilegiasse as categorias literárias tradicionais (memórias, artigos, análises, retratos literários), esvaziando, assim, a dificuldade de classificação, e buscou-se evidenciar uma certa coerência temática e de princípios compositivos entre as obras, de modo a se colocar uma luz na metodologia da prosa tsvetaieviana. Além disso, dentro desse recorte, buscou-se, na medida do possível, obedecer à ordem cronológica, por meio da qual objetiva-se expor não uma evolução propriamente dita, mas um desdobramento de sua práxis. Dessa maneira, as vinte e sete obras que serão abordadas nas páginas a seguir foram segmentadas em quatro grupos: os ensaios íntimos, que derivam de seus diários; a prosa elegíaca, que nasce dos relatos sobre seus contemporâneos e situa-se entre a epístola, o retrato literário e o artigo de crítica literária; as reminiscências ficcionalizadas, que resultam das lembranças de sua infância e possuem elementos de análise literária; e, finalmente, a arte poética, textos de crítica literária que reúnem reflexões sobre a atividade poética de seus contemporâneos, sobre a tradição literária, sobre seu próprio fazer poético e sobre a arte poética em geral. Vale dizer que o termo “ensaio” será usado para se referir de um modo geral a todos os textos, dada a liberdade compositiva característica desse gênero.

Para dar conta dessa variedade de temas e de princípios compositivos, a tese foi dividida em três capítulos.

O primeiro – “Estenógrafa da Vida: escrever é viver, viver é escrever” – é composto de um ensaio no qual será apontado de que maneira Tsvetáieva procura elaborar sua existência de modo a atingir uma plenitude que englobe vida e obra.

Serão abordados, ainda, alguns elementos considerados fundamentais para compreender o método compositivo empregado pela autora em suas obras em prosa, como o tratamento dado ao enunciador do discurso, que, pode-se dizer, assemelha-se, em alguns casos, mais ao *sujeito lírico* (ou *eu lírico*) da poesia do que ao narrador tradicional dos textos em prosa. Partiu-se aqui do livro *Indícios terrestres* por acreditar que os textos ali reunidos, elaborados pela poeta a partir das anotações de seus diários entre os anos de 1917 e 1920, além de um registro histórico vibrante, expressam de modo bastante sensível sua visão de mundo. O termo “indícios terrestres”, cunhado por ela nessa mesma obra, refere-se às impressões causadas pelo mundo exterior em seu íntimo. É importante dizer que o que temos aqui não são descrições dos acontecimentos factuais e históricos em torno da Revolução de Outubro (1917) e da Guerra Civil (1918-1921), mas um relato subjetivo de como tais acontecimentos foram sentidos pela poeta. O capítulo tratará, ainda, de duas influências decisivas para o fazer artístico de Marina Tsvetáieva: o Romantismo alemão e o Simbolismo russo.

O segundo – “Infância, adolescência, emigração: a invenção do paraíso perdido e o exílio entre os exilados” – é composto de um texto analítico no qual será desenvolvido, ainda por meio de trechos das obras selecionadas, como se dá aquilo que foi ensaiado na primeira parte do trabalho. O capítulo será dividido em três subcapítulos, os quais buscam dar a dimensão da visão de mundo da artista e de como esta é elaborada em sua obra. Assim, teremos: “Conexões líricas: a prosa elegíaca dos anos 20 e 30”, “Reminiscências líricas: a Rússia revisitada” e “O caso de Sônietchka e outros casos”.

Em “Conexões líricas: a prosa elegíaca dos anos 20 e 30”, recorreu-se aos textos que Tsvetáieva dedica a seus contemporâneos com o intuito de abordar a questão da alteridade na poética da autora. O que se procura demonstrar é como ela, ao reconstruir textualmente sua relação com os poetas escolhidos, intenta torná-los mitos literários e, igualando-se a eles, ascender ao panteão dos grandes poetas. A exposição centra-se em dois momentos: nas obras dos anos de 1920 (“Borrasca de luz”, “Um herói do trabalho”, “Tua morte” e “Algumas cartas a Rainer Maria Rilke”) e nas obras dos anos de 1930 (“Um sarau extraordinário”, “A história de uma devoção”, “Alma cativa”, “Algo vivo sobre alguém vivo” e “Uma palavra sobre Balmont”).

Em “Reminiscências ficcionalizadas: a Rússia revisitada”, serão analisados os ensaios autobiográficos “A casa junto à Igreja do Velho Pímen”, “As flageladas”, “O diabo”, “A historinha de mamãe”, “Mamãe e a música”, “A torre coberta de hera”, “Meu Púchkin” e “Meu pai e seu museu”. Nessas obras, Tsvetáieva passa em revista o seu mundo poético, recriando e reinventando sua infância e adolescência por meio de uma prosa que conduz o leitor pelos meandros de seu paraíso perdido. Com isso, busca demonstrar como tão precocemente já tinha uma ideia original acerca da poesia e como fora, desde seu nascimento, predestinada a ser poeta.

O estudo empreendido em “O caso de Sônietchka e outros casos” centra-se no “Relato sobre Sônietchka”, o último e mais extenso texto em prosa de Marina Tsvetáieva. Interessa destacar como, por meio de sua relação com Sônietchka Holliday, Tsvetáieva conquista sua voz de poeta. Nesta seção, recorrer-se-á, ainda, às ideias apontadas em “Carta à Amazona”, bem como serão recuperadas algumas de suas cartas a figuras femininas importantes em sua vida.

O terceiro capítulo, intitulado “Arte poética: a arte à luz da consciência”, dedica-se a comentar a visão de Tsvetáieva sobre a poesia e a atividade poética por meio dos artigos “O poeta e a crítica”, “A arte à luz da consciência”, “O poeta e o tempo”, “Épica e lírica na Rússia contemporânea” e “Poetas com história e poetas sem história”, amarrando de modo teórico por meio das palavras da própria autora aquilo que foi discutido nos dois capítulos anteriores.

Farão parte deste trabalho, ainda, uma introdução e uma conclusão. Na primeira, serão feitos a contextualização histórica na qual se inscreve o conjunto da obra de Marina Tsvetáieva e um breve histórico das publicações e dos estudos de seus trabalhos tanto na Rússia e antiga URSS como no Ocidente; será abordada também a problemática do gênero do ensaio explorado pela autora no âmbito geral de sua prosa e da prosa de seu tempo; e será traçado em linhas gerais o *modus operandi* da poeta no que diz respeito aos seus relacionamentos amorosos, visto que para ela o amor era combustível essencial da criação artística. Citaremos na “Introdução” a obra *Nove cartas, com uma décima retida e uma décima primeira recebida, e um posfácio*. Na “Conclusão”, serão abordados os últimos anos de exílio, o retorno à União Soviética e o suicídio da poeta. Além disso, com base em uma ideia presente em “Púchkin e Pugatchov”, será apresentada a concepção de Tsvetáieva sobre sua própria prosa.

Por fim, haverá um Apêndice e um Anexo. No Apêndice, serão disponibilizados no original os trechos dos ensaios de Marina Tsvetáieva selecionados para este estudo. Apenas os excertos de “Meu Púchkin” não constarão do Apêndice, uma vez que este ensaio pode ser encontrado em tradução direta na dissertação de mestrado *O “Meu Púchkin” de Marina Tsvetáieva: tradução e apresentação*, disponível para *download* na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo (<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-19102009-144635/pt-br.php>). No Anexo, serão apresentados dois documentos: uma anotação de Tsvetáieva em uma separata de “Outubro num trem” vinte e um anos depois de sua publicação; e a primeira impressão da versão em russo de “A abertura do museu”. São documentos de interesse que buscam não apenas enriquecer a leitura dos capítulos, mas solucionar problemas que surgiram ao longo da pesquisa bibliográfica.

Tsvetáieva, assim como Púchkin, seu grande mestre, dedica-se à prosa especialmente no último período de sua vida, momento em que comenta e explicita sua própria práxis. Todos os textos abordados a seguir são de cunho memorialístico, uns mais outros menos. Neles, nota-se uma busca pela reconstrução de uma gênese poética. Mas, além disso, percebe-se o esboço da construção de uma personalidade marcada por uma total entrega à arte poética, uma verdadeira devoção que assume ares de profissão de fé. Afundar-se no armário secreto da irmã mais velha, a dona do proibido quarto vermelho, para ler Púchkin direto com o cérebro e o coração⁵, representa uma imersão: a total absorção em seu mundo poético, contra tudo e contra todos, ideia recorrente nos ensaios dessa poeta cuja tenacidade prova sua íntegra e total devoção à arte.

Nesse caminho, delineia-se como a existência atribulada de Marina Tsvetáieva em confronto direto com a sua visão de mundo, seu projeto de vida e sua conduta cotidiana acabaram por criar a imagem do gênio trágico que, em sua busca do Absoluto, acaba por sucumbir. Com isso, procurou-se demonstrar que o traço característico do universo de Tsvetáieva não é a separação entre a vida espiritual e a vida cotidiana, mas a impossibilidade de estabelecer transições entre estes dois níveis da existência.

⁵ Cf. TSVETÁIEVA, Marina. *Meu Púchkin*. 2008b.

A bibliografia básica deste trabalho compõe-se de duas frentes: uma teórica e outra literária. A primeira consiste nas obras que servirão de guia para a análise que será feita, enquanto a segunda é, justamente, a seleção das obras de Marina Tsvetáieva que serão analisadas. É preciso dizer, contudo, que essa seleção busca não apenas delinear o pensamento artístico de Tsvetáieva e oferecer uma visão panorâmica de sua prosa lírica, mas também demonstrar como a poeta explorou o gênero da prosa de modo peculiar.

Do ponto de vista teórico, foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho três projetos de Tzvetan Todorov acerca da obra de Marina Tsvetáieva. No primeiro, *Les aventuriers de l'absolu – Wilde, Rilke, Tsvetaeva*, cujo título foi traduzido para o português como *A beleza salvará o mundo*, o pensador demonstra de que maneira esses três artistas organizaram sua vida e obra, cada qual à sua maneira, sob o signo da busca pelo Absoluto. E Todorov explica o desenvolvimento do conceito a partir de uma perspectiva histórica, distinguindo três grandes períodos. A primeira fase se inicia com a Revolução Francesa e se encerra com a Primavera dos Povos, período em que se instalam as duas formas de “absoluto terrestre”, a individual e a coletiva, “ligadas pela tutela do belo, portanto do indivíduo”. A arte surge neste contexto com o papel de educadora dos cidadãos, substituindo a religião e tornando-se “modelo de toda atividade humana”. São as concepções de Friedrich Schiller (1759-1805), Wilhelm Wagner (1813-1883) e dos primeiros românticos. A fase posterior vai até 1915. Com o fracasso das Revoluções de 1848, as formas seguem caminhos opostos e “se ignoram soberbamente”. De um lado, Charles Baudelaire (1821-1867), que espera da arte que “influencie o mundo através da ilusão”; de outro, Karl Marx (1818-1883), que não está particularmente preocupado com a educação estética dos indivíduos. Tsvetáieva se inscreve neste período. A fase final vai de princípios da Primeira Guerra Mundial até finais da Segunda Guerra Mundial, quando as duas formas “entram mais uma vez em interação, de duas maneiras diferentes”: por meio das vanguardas artísticas, na Rússia, na Itália e na Alemanha, e com a ascensão nestes países dos regimes totalitários, onde “o absoluto coletivo esmaga toda veleidade de preservar o absoluto individual”⁶.

⁶ Cf. TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo – Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. 2011c., p. 308-309.

Cabe dizer, ainda, de acordo com o que observa José Ferrater-Mora em seu *Dicionário de Filosofia*, que tanto o termo Absoluto quanto sua natureza têm sido objeto de investigação de um grande número de pensadores. Tais investigações giram em torno desde a própria possibilidade de referir-se a um Absoluto (ou ao Absoluto) até as diferenças que se estabelecem entre os tipos de Absoluto, passando por questões que, de certo modo, são ensejadas pelas duas primeiras, tais como: a contraposição entre o Absoluto e o não absoluto, as distintas concepções de Absoluto e, conseqüentemente, os diferentes tratamentos que o termo recebeu ao longo da história da filosofia. A designação mais comum é aquela da escolástica, ou seja, do Absoluto *simpliciter* (Deus, o Princípio, a Causa, o Ser, o Uno), que pode ser imanente ou transcendente e da qual se desdobram – ainda que seja para negar – as noções de Absoluto de Descartes (substância completa), de Spinoza (substância própria), de Kant e Husserl (distintos entendimentos ligados à noção de transcendência), dos idealistas alemães, Fichte, Schelling e Hegel (o sujeito absoluto) e de Jaspers (transcendência não pensável ligada à ideia do compreensivo). Justamente por derivar da escolástica e remeter à metafísica, o termo Absoluto acaba desembocando na sua negação a partir de um ponto de vista especulativo do conceito como tal, já que o Absoluto não é algo determinado – apenas o seu oposto, ou seja, o não Absoluto, o é. Desse modo, por ser ou do domínio da razão ou do domínio da experiência ou do domínio da intuição, as especulações em torno do termo não devem ser propriamente filosóficas, mas literárias ou poéticas.⁷

Será a partir dessa perspectiva e no sentido empregado por Tzvetan Todorov que o termo será utilizado neste trabalho.

Além de *Les aventuriers de l'absolu*, destacam-se, ainda, o livro *Vivre dans le feu*⁸, de 2004, em que Todorov reúne as principais passagens dos diários que Tsvetáieva manteve por toda sua vida e cuja proposta é compor uma autobiografia que, supostamente, a poeta havia planejado mas não teve tempo de realizar, e as *Œuvres* em 3 volumes, fruto de um projeto conjunto de Todorov e Véronique Lossky, que consiste na organização e na tradução para o francês das obras de

⁷ Cf. FERRATER-MORA, José. *Dicionário de Filosofia*. 2001.

⁸ A obra saiu em português sob o título *Vivendo sob o fogo*, com tradução do francês e do russo de Aurora F. Bernardini, em 2008, pela editora Martins Fontes Livraria.

Marina Tsvetáieva. O primeiro, *Prose autobiographique*, saiu em 2009; o segundo, *Récits et essais*, no fim de 2011; e o terceiro, *Poésie*, previsto para 2014, não foi publicado até o momento da conclusão deste trabalho. Os dois primeiros volumes são especialmente interessantes para o que se pretende aqui. Ao lado do primoroso trabalho de tradução de Lossky, Nadine Dubourvieux e Luba Jurgenson, e das introduções de Todorov, as edições trazem também anotações críticas e explicativas das tradutoras, além de apresentações de cada texto, as quais foram fundamentais para a contextualização histórica e biobibliográfica. É importante dizer que o termo “arte poética” aplicado à obra em prosa de Tsvetáieva foi emprestado de Véronique Lossky, que o emprega em seu texto “L’art poétique de Tsvetaeva”, publicado no segundo volume de *Œuvres*. Ela assim explica a opção:

dans les années 1930, elle se consacre au problème de la création face à la conscience morale, traité notamment dans l'essai *L'Art à la lumière de la conscience*, elle poursuit en fait la rédaction d'une véritable théorie littéraire (...). La formule « Art poétique » s'impose ici pour nommer ce grand œuvre. Tsvetaeva connaissait sans doute les traités classiques de Horace et Boileau (Boileau en tout cas était lu dans sa famille).⁹

Ainda do ponto de vista teórico e especialmente no que se refere a informações pontuais sobre os textos em prosa de Tsvetáieva, foram fundamentais os trabalhos de Angela Livingstone em *Art in the light of conscience – eight essays on poetry* e de J. Marin King em *A captive spirit – collected prose*. Nos dois livros, as traduções são acompanhadas de notas críticas e explicativas que foram de fundamental importância para dirimir certas dúvidas ensejadas pelo texto tsvetaieviano.

No que se refere à poesia, destaca-se, além da essencial tese de livre-docência de Bernardini, sua brilhante tradução dos poemas de Marina Tsvetáieva reunida em livro sob o título *Indícios flutuantes*, bem como o prefácio que a acompanha.

Dentre o material selecionado para que se possa fazer as possíveis relações entre vida e obra, estão os trabalhos de Irma Kudrova, Simon Karlinsky e Lily Feiler.

⁹ LOSSKY, Véronique. “L’art poétique de Tsvetaeva”, 2011a, cit., p. 679.

Da primeira, a biografia em 3 volumes *O rastro do cometa – o rastro da poeta* (*Путь комет – поэтов путь*) e *The death of a poet – the last days of Marina Tsvetaeva*, dois trabalhos rigorosamente documentados, uma vez que a estudiosa russa teve acesso aos arquivos de Tsvetáieva encerrados no NKVD¹⁰. Do segundo, o livro *Marina Tsvetaeva – The woman, her world, and her poetry*, que traz uma biografia crítica de Marina Tsvetáieva e apresenta o trabalho da poeta com o indispensável pano de fundo histórico, político e literário do período. Neste livro, destaca-se a abordagem de Karlinsky sobre a relação de Tsvetáieva com seus contemporâneos, sobretudo com Pasternak e Rilke, com os quais manteve peculiar correspondência ao longo do verão de 1926, e sobre como seus envolvimento sentimentais com homens e mulheres refletem em sua obra. Da terceira, foi fundamental a biografia psicológica que ela faz da poeta no livro intitulado *Marina Tsvetaeva – the double beat of heaven and hell*.

Para completar o arcabouço teórico que servirá de diretriz para esta investigação, cabe dizer que serão retomados os conceitos de *Erlebnis* e *Erfahrung* (*vivência* e *experiência*) discutidos à luz da teoria crítica de Walter Benjamin. Além disso, recorreu-se às noções de sujeito lírico/eu lírico sob a perspectiva de Dominique Combe, que, ao elaborar uma gênese do termo com base na tradição teórica alemã, aponta para uma concepção dialética cuja proposta se funda no e pelo texto, no qual se cria e se constitui o eu lírico como tal, e de acordo com a concepção de Janusz Slawinski, que aborda o assunto no âmbito da matéria semântica da obra. Nesse sentido, são basilares os ensaios de Joseph Brodsky, “A poet and prose”, que versa sobre a prosa, e “Footnote to a poem”, sobre a poética de Marina Tsvetáieva.

¹⁰ O NKVD (em russo, НКВД; acrônimo de Народный Комиссариат Внутренних Дел/Comissariado do Povo para Assuntos Internos) foi criado em 1934 como o Ministério do Interior da URSS. O NKVD é o precursor do KGB (em russo, КГБ; acrônimo de Комитет Государственной Безопасности/Comitê de Segurança do Estado), principal organização de serviços secretos da URSS (1954-1991).

1 INTRODUÇÃO

Chegamos à única medida das coisas e das pessoas que se coloca no presente momento deste século: sua atitude para com a Rússia.

(Marina Tsvetáieva, “Épica e lírica na Rússia contemporânea”, 1932)

Com a morte de Iósef Stálin (1878-1953), inicia-se na URSS um processo de desestalinização do regime que implica na reabilitação de artistas, poetas e escritores, em sua maioria, que haviam sido proibidos durante o regime precedente. Durante os anos do assim chamado Degelo de Khruchtchov¹¹, se, por um lado, as obras de alguns escritores como Isaac Bábel (1894-1940), Ivan Búnin (1870-1953) e Aleksandr Soljenítsin (1918-2008) foram parcialmente publicadas, por outro, os trabalhos da maioria dos representantes da Idade de Prata¹² da poesia russa permaneceu sendo confiscada e seu acesso continuou proibido a qualquer tipo de pesquisa.¹³ Já com a queda de Khruchtchov, em 1964, e o início do período conhecido como a Era da Estagnação¹⁴, sob o governo de Leonid Brejnev (1906-1982), esse processo foi praticamente interrompido. Mas em meados dos anos 80, já sob o comando de Mikhail Gorbatchov (1931-), como resultado das políticas introduzidas pela Perestroika e pela Glásnost, observa-se uma virada:

¹¹ O Degelo de Khruchtchov (em russo: Хрущёвская Оттепель) é como ficou conhecido o período entre 1956 e 1964 em que o então secretário geral do Partido Comunista da União Soviética, Nikita Khruchtchov (1894-1971), promove um relaxamento parcial da repressão e da censura.

¹² Idade de Prata (em russo: Серебряный Век): termo que surge em analogia à Idade de Ouro, ou Era de Púchkin, utilizado para denominar o período da literatura russa, especialmente a poesia, que vai do final do século XIX às duas primeiras décadas do século XX, coincidindo, assim, com o período do *fin de siècle* francês e o modernismo nos países ocidentais. Sobre os destinos de alguns representantes desse período, escreve Roman Jakobson: “O fuzilamento de Gumilióv (1886-1921); a longa agonia espiritual e as insuportáveis torturas físicas que levaram Blok (1880-1921) à morte; as privações cruéis e a morte desumana de Khlébnikov (1893-1930). Assim pereceram, no curso dos anos 20 deste século, na idade de 30 a 40 anos de idade, os inspiradores de toda uma geração. E cada um deles teve a nítida e insuportável consciência do irremediável.” (JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. 2006, cit., p. 11).

¹³ Cf. AZADOVSKI, Konstantin. “Russia’s Silver Age in today’s Russia”, 2001.

¹⁴ A Era da Estagnação (em russo: Период Застоя) ou Era Détente, como ficou conhecida nos meios diplomáticos, vigorou de 1964 a 1987 e foi marcado pela produção industrial em larga escala e pelo bem-estar social do ponto de vista econômico, e pela volta do conservadorismo do ponto de vista político.

o que havia sido proibido ou parcialmente proibido no passado tornava-se agora senão acessível ao menos permitido.¹⁵

A partir de 1990, com a queda da União Soviética e o acesso, ainda que parcial, aos arquivos do antigo regime, inicia-se um período de descobertas, no qual as obras dos mais importantes escritores do início do século passado foram não apenas revistas, mas também publicadas pela primeira vez. Desse modo, os representantes do assim chamado Realismo Socialista foram postos de lado, e uma safra antiga de nomes voltou a fazer parte das discussões literárias. Esses artistas, emigrados, assassinados, mortos nos campos de concentração do Gulag, banidos do partido ou que, pelas mais diversas razões, cometeram suicídio, representam o que se poderia chamar de uma “segunda onda” da Idade de Prata da poesia russa.

Um estudioso da literatura russa do século XX jamais pode perder de vista que a Revolução de Outubro provocou uma bifurcação nos rumos daquilo que então se produzia tanto em prosa quanto em verso: de um lado, em solo russo, desenvolveu-se a literatura russo-soviética; de outro, no exterior, a assim chamada literatura russa de emigração, formada por escritores que constituíram nichos, num primeiro momento, em Berlim e Praga, depois em Paris e, finalmente, nos Estados Unidos da América.

Apesar do cenário desolador do pós-Guerra Civil (1918-1921), em que se observa um total esvaziamento dos quadros de escritores, pois aqueles que não sucumbiram à guerra, não foram presos nem mortos, exilaram-se, os anos de 1920 foram de intensa atividade literária na URSS e marcaram um período de enérgica disputa pelo protagonismo das letras soviéticas. Começa a se desenhar aí as condições que culminariam no estabelecimento do Realismo Socialista como a única escola literária possível na URSS. Datam da década de 1920 a criação de grupos de escritores e associações literárias, proletárias ou não, bem como a atuação de diversas correntes literárias, como os Proletkult¹⁶, os

¹⁵ AZADOVSKI, 2001, op. cit., cit.

¹⁶ Organização de cultura e educação proletárias criada por A. Bogdánov e A. Lunatchárski, cujo principal objetivo era a criação de uma arte proletária. Não agradava a Lênin, que não via com bons olhos uma associação de artistas não ligada ao Partido assumindo o protagonismo cultural, nem a Trótski, que argumentava não haver tempo hábil para se edificar uma arte proletária antes da constituição de uma sociedade sem classes (Cf. ANDRADE, Homero Freitas de. *O realismo socialista e suas (in)definições*, 2010, p. 154).

popúttchiki (ou companheiros de viagem)¹⁷, os grupos de vanguarda e a LEF¹⁸, que tinham suas raízes fincadas nas experimentações futuristas iniciadas a partir de 1910, a OBERIU¹⁹, os representantes da literatura do fato real²⁰, o Pierieval²¹ e a RAPP²². Em 23 de abril de 1932, todas as associações são dissolvidas para dar lugar à União dos Escritores Soviéticos, criada pelo Comitê Central do Partido. Estabelece-se, definitivamente, o realismo socialista como único modelo de criação literária.

O novo método, também conhecido pela sigla “sotsrealism” (*sotsialistícheski realizm*), devia representar a realidade conjunta, presente e passada, à luz da luta pelo socialismo, e sua característica distintiva devia ser uma mentalidade proletária de partido. Acontece que na ditadura do proletariado era o Partido quem estabelecia totalitariamente as prioridades da “luta pelo socialismo” e forjava a “mentalidade proletária”, portanto, a realidade soviética refletida pelo realismo socialista era deturpada em virtude da propaganda, das táticas e estratégias empregadas para a obtenção dos objetivos estabelecidos. Aliás, o falseamento da própria realidade e dos fatos históricos estavam na ordem do dia, servindo ao culto da personalidade de Stálin, fortalecendo o regime e o Partido. Assim, *grosso modo*, a realidade em vigor era a decretada pelo Partido e ai de quem ousasse enxergar a realidade de fato. O processo de endeusamento do todo-poderoso pai de todos os proletários do mundo, do deus-vivo, erigia

¹⁷ Na verdade, este não é um grupo auto-organizado. Trótski assim nomeou os escritores que haviam permanecido na URSS, não eram engajados, mas de algum modo deviam participar da construção da nova sociedade. As obras dos *popúttchiki* (em russo: попутчик) desempenhariam dupla função: servir de modelo para os escritores bolcheviques e como obras de divulgação no Ocidente da literatura soviética. Em 1926, todavia, com o fim da NEP (НЭП: sigla de Новая Экономическая Политика/Nova Política Econômica) e com uma mudança-chave na ideologia pós-revolucionária – o regime abandona o projeto internacionalista para adotar aquele do estabelecimento do socialismo num único país – há um recrudescimento da censura no que diz respeito às artes, e os *popúttchiki* passam a ser perseguidos. (Ibid., p. 155-156).

¹⁸ Em russo, ЛЕФ – Левый Фронт Искусств (Frente Esquerdo das Artes), organização dirigida por Maiakóvski, funcionou de 1923 a 1925, quando se dá a criação do Новый ЛЕФ (Novo LEF), que tem suas atividades encerradas em 1929.

¹⁹ Em russo, ОБЕЮ – Объединение Реального Искусства (Sociedade da Arte do Real), grupo petersburguês fundado em 1927 por D. Kharms e A. Vvediênski, foram os criadores da literatura do absurdo.

²⁰ A chamada *literatura fakta* reunia um grupo de escritores que produziam contos e romances de caráter realista, por meio dos quais praticavam proselitismo político-partidário. Isaac Bábel foi o expoente mais talentoso desta corrente (Ibid., p. 157).

²¹ Em russo, Перевал (Passagem): reunia escritores e poetas marxistas.

²² Em russo, РАПП – Российская Ассоциация Пролетарских Писателей (Associação Russa de Escritores Proletários): fundada em 1928, seus escritores e críticos promulgavam o programa da associação como a linha oficial em literatura. Quando nos anos de 1928 a 1932, período do primeiro Plano Quinquenal, as artes de um modo geral e a literatura em particular foram enquadradas pelo partido, a RAPP foi a associação que ao lado de Stálin promoveu a perseguição às demais vertentes que se formaram (Ibid., p. 158-159).

a igreja do stalinismo, guiava corações e mentes, criava mecanismos inquisitoriais de controle da realidade presente, passada e futura, instituindo uma versão atualizada dos tribunais do Santo Ofício [In: GORKI, M. – *O literature. Statii i riétchi 1928-1936 (Sobre literatura. Artigos e discursos 1928-1936)*, p. 471]. Esse culto à personalidade adquiriu proporções mitológicas e fixou-se como o traço distintivo da sociedade soviética nas décadas de 1930-40, exercendo sua influência nefasta também na literatura e nas artes.²³

Enquanto na URSS predominava o realismo socialista, relegando às gavetas e aos armários secretos obras de maior valor literário, que só conheceram a luz do dia após 1985²⁴, a literatura russa de emigração produziu uma grande variedade de gêneros com um traço característico comum: a memorialística. Para Naum Leiderman, tal variedade, que vai de diários a romances autobiográficos, passando por novelas, crônicas e ensaios, só pode ser encarada na perspectiva de um metagênero, ou seja, o conjunto das obras memorialísticas produzidas pelos escritores russos de emigração deve ser encarado como uma literatura que reúne “um certo princípio construtivo comum, uma série própria de famílias de gêneros”²⁵. Desse modo, toda a diversidade de gêneros apresentada deve ser encarada como tendo o fio-guia da memorialística em comum. Disso resulta, ainda segundo Leiderman, uma enorme dificuldade em definir os gêneros das obras desses escritores.

Em seu artigo “O gênero do ensaio em escritos de memórias” (“Жанр эссе в мемуарах писателей”), Natália Koznova argumenta que o gênero que melhor serviu aos escritores russos emigrados foi o do ensaio, uma vez que este caracteriza-se por uma maior liberdade compositiva, o que lhes possibilitou incorporar a tradição ensaística às formas literárias de que se valeram para compor suas memórias.

As memórias literárias nem sempre são documentadas de modo preciso, objetivo, detalhado e logicamente consistente, tampouco possuem sempre uma trama figurativa e expressiva,

²³ ANDRADE, 2010, op. cit., cit., p. 161-162.

²⁴ Cf. SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. 2007.

²⁵ Leiderman, N. *Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы (O movimento do tempo e as leis do gênero: os padrões no desenvolvimento do gênero da prosa Soviética das décadas de 60-70)*, 1982, cit., p. 32.

emocional. Ao relebrar o passado, os autores de memórias apelam para diferentes tipos de memórias: genéticas (ou hereditárias), históricas, criativas, emocionais, auditivas, visuais, associativas, já que a composição do texto memorialístico engendra algumas personagens em forma de mosaico. Se as memórias literárias são fragmentárias, inconsistentes, encerrando em si reflexões filosóficas, e o diálogo do autor com o leitor se dá livremente, de forma descontraída, faz sentido falar na presença de propriedades da prosa ensaística nas obras memorialísticas.²⁶

Ainda segundo Koznova, a qual recorre a outros críticos que também viram essa característica comum na produção memorialística dos emigrados, tratam-se de obras que não possuem uma trama única ou um personagem principal justamente porque incorporam elementos do gênero do ensaio às suas reminiscências. Além disso, as memórias não se reduzem a meros documentos históricos, apesar de possuírem valor documental por retratarem ora a Rússia pré-revolucionária, ora os anos da revolução ou as condições em que se encontravam seus autores uma vez emigrados. São, antes, obras que atingem o *status* de literatura artística na medida em que estão presentes nesses breves relatos, cujo elemento central são as memórias, traços característicos do ensaio, que mesclam as impressões subjetivas e emotivas do autor à liberdade compositiva, à ausência de enredo e à livre associação entre os episódios, deixando sempre um final em aberto, como um convite para que o leitor siga refletindo.²⁷

A prosa da poeta russa Marina Tsvetáieva se inscreve precisamente neste contexto.

Nascida em Moscou, em 1892, onde passou a infância e a juventude de modo bastante tranquilo, sua vida adulta foi marcada pela extrema pobreza material, o que não a impediu, contudo, de manter-se sempre ativa, dedicando-se, ainda que a duras penas, à sua obra. Emigrada em 1922, a poeta viveu a maior parte de seu exílio em Paris, onde chegou no final do ano de 1925. Durante o período parisiense, a relação de Marina Tsvetáieva com a comunidade literária russa dos emigrados foi bastante problemática, marcada tanto por afinidades e ajuda mútua quanto por polêmicas e rompimentos. Pode-se dizer, entretanto, que sua influência sobre

²⁶ Koznova, N. N. “Жанр эссе в мемуарах писателей” (“O gênero do ensaio em escritos de memórias”), 2011, cit., p. 74.

²⁷ Ibid., p. 74-76.

os círculos de escritores russos em Paris, em especial sobre as gerações mais novas, era bem mais ampla do que tem sido afirmado.²⁸ Ao longo de sua correspondência com amigos e editores, há inúmeras passagens em que Tsvetáieva reclama de ser ignorada e negligenciada pelos jornais e pelas revistas dos emigrados, acusando-os de tentar tirá-la de circulação, bem como de, quando decidem publicar seus trabalhos, operarem mutilações, sobretudo em seus textos em prosa. Há um certo exagero da parte de Tsvetáieva em suas afirmações acerca da sua falta de acesso aos meios de publicação. O *Sovremiénié Zapíski*, por exemplo, publicou trabalhos da poeta em trinta e seis dos seus setenta números. Entretanto, ela está correta em denunciar a interferência abusiva dos editores em seus ensaios. Como explica Karlinsky:

The five Socialist Revolutionary politicians who started *Contemporary Annals* [*Sovremiénié Zapíski*] in 1920, and the editors of *The Latest News* [*Posliédnie Nóvosti*], like the majority of pre-revolutionary radicalized intelligentsia, were not affected by the broadening of cultural horizons brought about by Sergei Diaghilev and the Symbolist movement at the turn of the century. Their cultural roots were the same as Lenin's and Trotsky's: the radical utilitarianism of the nineteenth century, as represented by Belinsky and Chernyshevsky.²⁹

Para eles, a literatura deveria ser clara e simples. E ainda que nos anos de 1930 a direção de alguns periódicos tenha mudado, a mentalidade permanecia a mesma, de modo que os editores acreditavam que ao promover simplificações do texto tsvetaieviano, eles, na verdade, não estavam traindo a autora, mas tornando sua literatura mais acessível aos seus leitores. De todo modo, não fossem eles, pelo menos naquela época, as obras de Tsvetáieva talvez jamais tivessem conhecido a luz do dia.

Marina Tsvetáieva retorna à URSS em 1939. Depois de assistir, neste mesmo ano, às prisões do marido Serguei Efron e da filha Ariadna Efron – ambos acusados de espionagem e atividades antissoviéticas –, em meio à invasão de Moscou pelas tropas alemãs durante a Segunda Guerra Mundial, em 1941, suicida-se em Elabuga, cidade russa da República Tártara.

²⁸ Cf. BARKER, Adele Marie; GHEITH, Jehanne M. *A history of women's writing in Russia*. 2004.

²⁹ KARLINSKY, Simon. *Marina Tsvetaeva: the woman, her world and her poetry*, 1996, cit., p. 220.

Depois da morte da poeta, sua obra, que já não era editada na URSS desde sua emigração, caiu no mais profundo esquecimento. No exterior, uma vez que parte da França, seus livros também deixam de ser publicados, de modo que nos anos 40 parecia que Marina Tsvetáieva nunca tinha existido. Apenas na segunda metade da década de 50 é que seus escritos voltam a aparecer. Na União Soviética, devido às políticas de liberdade na esfera cultural decorrentes do Degelo, seus poemas saem em três antologias – duas de 1956 e uma de 1957³⁰ –, ainda que as edições publicadas no estrangeiro durante as décadas de 20 e 30 continuassem proibidas³¹. Em 1957 é reconhecida como poeta nacional na terceira plenária da União dos Escritores.³² No exterior, em virtude da propaganda americana antissoviética durante a Guerra Fria, houve um esforço por parte do governo dos EUA de dar suporte à publicação em russo de livros de escritores russos. Na década de 50, dois eventos assinalam o retorno do nome de Marina Tsvetáieva aos jornais de emigrados que circulavam em Nova Iorque e em Paris: a publicação de trinta poemas em uma antologia dedicada a poetas russos da emigração, editada por Yury Ivask (1907-1986), e de uma coletânea de alguns de seus escritos em prosa, graças aos esforços de Ekaterina Eleneva, amiga que a escritora havia feito durante os anos do exílio em Praga.

Os anos de 1960, 70 e 80 marcam um grande interesse acadêmico pela obra de Tsvetáieva, com importantes estudos tanto na Europa Ocidental quanto na América. A primeira coleção mais completa de seus escritos saiu nos EUA pela Russica Publisher. Editada por Alexander Sumerkin, o material conta com 6 volumes, dois dedicados à prosa e quatro à poesia.³³ Há que se dizer que, entre nós, não há publicações da prosa de Marina Tsvetáieva. Já no âmbito da poesia, temos a coletânea de poemas *Indícios flutuantes*, com tradução e seleção de Aurora Bernardini, pioneira nos estudos de Tsvetáieva no Brasil, e algumas poemas traduzidos por Haroldo de Campos, Augusto de Campos

³⁰ Ibid., p. 247-251.

³¹ Cf. AZADOVSKI, 2001, op. cit.

³² Cf. TROYAT, Henri. *Marina Tsvetaeva – L'éternelle insurgée*, 2001, p. 239.

³³ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 249-251.

e Boris Schnaiderman, que vieram a público na coletânea que leva o título de *Poesia russa moderna*.³⁴

Na União Soviética, a filha de Marina Tsvetáieva, Ariadna Efron, uma vez libertada dos trabalhos forçados nos campos do Grande Norte, em 1954, dedica-se a recolher e a tentar publicar os escritos da mãe³⁵. Em 1961, graças aos esforços de Ariadna Efron, que recebeu valiosa ajuda de sua tia, Anastassia Tsvetáieva, vem a público uma coletânea de poemas, cujos versos apareceram novamente na prestigiosa publicação soviética *Bibliotieka poeta*. Tanto a filha quanto a irmã de Tsvetáieva não pouparam esforços para reunir em um arquivo as obras da poeta, escrevendo a conhecidos e amigos de Tsvetáieva solicitando manuscritos, cartas, livros, etc. Além disso, uma e outra tornaram-se fonte de pesquisa sobre a biografia de Marina Tsvetáieva. Contudo, é preciso que seus depoimentos sejam vistos com cautela não apenas em virtude do contexto da censura soviética, mas também pelas motivações pessoais de ambas. Segundo Karlinsky, Anastassia Tsvetáieva tinha uma particular ansiedade em descreditar as memórias da irmã sobre a austeridade de sua mãe durante sua infância. Já Ariadna Efron estava primeiro preocupada com a reabilitação póstuma da imagem de seu pai. Ela tinha adoração pela memória de Serguei Efron e o via como um herói de proporções quase sobre-humanas.³⁶ Além disso, a questão das obras de Tsvetáieva editadas por sua filha na URSS deve ser encarada de dois pontos de vista: o da censura oficial e o da censura “mais sutil, porém não menos vigilante” de Ariadna Efron, “que quis tornar público apenas aquilo que ela julgava ser digno de sua mãe e da União Soviética”³⁷.

³⁴ Cf. VÁRIOS AUTORES. *Poesia Russa Moderna*. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman – 6a ed. rev. e ampl. – São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 215-226.

³⁵ Na apresentação de sua tradução francesa da biografia *Marina Tsvetaeva, ma mère* (título original em russo: *О Марине Цветаевой. Воспоминания дочери*/Sobre Marina Tsvetaeva. *Recordações de sua filha*), de Ariadna Efron, Simone Globot assim descreve as dificuldades enfrentadas pela filha da poeta: “Tout de suite après sa libération, en effet, Ariadna se mit au travail. Arrivée à Moscou au mois de juin 1955, elle commença à rassembler, classer, étudier les divers manuscrits de sa mère. Aidée d'Ilya Ehrenbourg, d'E. H. Kazakevitch et d'A. Tarassenkov, elle réussit, dès l'automne, à composer un premier recueil. Mais les difficultés pour le publier se révélèrent innombrables: invoquant toutes sortes de prétextes, la censure réclamait le retrait de tel ou tel poème, prétendait que tel autre était incompréhensible, faisait traîner les choses en longueur; c'est seulement en octobre 1961 que le recueil vit enfin le jour, après six ans de patience et de travail acharné.” (GOBLOT, Simone. “Avant-propos”. 2008, cit., p. 9).

³⁶ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit. p. 253.

³⁷ TODOROV, Tzvetan. “O presente volume”. 2008a, cit., p. 74.

Pouco antes de morrer, em 1975, Ariadna Efron selou todo o material que havia reunido durante cerca de 20 anos e os encerrou nos arquivos da TsGALI (hoje RGALI)³⁸, com ordens expressas de que só fossem abertos no ano 2000. Apesar das dificuldades inerentes ao regime soviético e daquelas criadas por Ariadna Efron, importantes estudos sobre a obra de Marina Tsvetáieva desenvolveram-se nas décadas de 70 e 80 na URSS por Irma Kudrova, Sofia Poliakova, Anna Saakiants e Liev Mnukhin.³⁹ Com exceção de Poliakova, que publicou em 1983 nos EUA, pela Ardis, um estudo sobre a relação homossexual de Tsvetáieva com a poeta Sofia Parnok sob o título *Dias de ocasos: Tsvetáieva e Parnok (Закатные оны дни: Цветаева и Парнок)*, apenas depois da *Perestroika* esses estudiosos tiveram a chance de levar a cabo seus projetos mais significativos. Saakiants e Mnukhin reuniram, organizaram e publicaram em 1994 as *Obras completas de Marina Tsvetáieva em 7 volumes*. No início da década de 90, Irma Kudrova teve acesso aos arquivos da KGB sobre Marina Tsvetáieva. Examinando várias teorias sobre o suicídio da poeta e confrontando-as com as informações ali encontradas, a estudiosa recria os últimos dias de Marina Tsvetáieva em *A morte de Marina Tsvetáieva*.

Em 2000, teve lugar em Paris um Congresso dedicado, entre outras coisas, a avaliar a abertura dos arquivos de Tsvetáieva encerrados na RGALI. Na ocasião, os estudiosos que participaram das discussões, ao fazer um balanço sobre as possibilidades de estudos ensejadas pela permissão da consulta dos materiais da poeta, lamentaram que “*l'accès aux archives est tout de même assez difficile, mais dans les conditions actuelles du travail intellectuel en Russie, tout est difficile*”.⁴⁰ Passada pouco mais de uma década desde o fim da proibição de Ariadna Efron, pode-se dizer que hoje há um maior acesso às obras de Marina Tsvetáieva. Além disso, a qualidade das edições apresenta uma melhora significativa em relação àquelas publicadas no final dos anos 80 e inícios

³⁸ Acrônimos de Arquivo Estatal Central de Literatura e Arte (em russo: Центральный Государственный Архив Литературы и Искусства – ЦГАЛИ) e Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte (em russo: Российский Государственный Архив Литературы и Искусства – РГАЛИ), respectivamente.

³⁹ KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 254.

⁴⁰ LOSSKY, Véronique. “Resume de la discussion sur les archives de Tsvetaeva”. 2002, cit., p. 261.

dos 90⁴¹, e estudiosos e tradutores têm se empenhado em tornar a obra de Tsvetáieva mais acessível e conhecida. Há que se lamentar, todavia, que as obras completas editadas por Mnukhin-Saakiantz não tenham recebido ainda uma segunda edição.

Os estudos em torno da obra de Marina Tsvetáieva estiveram, como não poderia deixar de ser, intimamente relacionados ao desenvolvimento das publicações de sua obra tanto na Rússia quanto fora dela. Como bem sistematiza Ariel Ross em sua tese de doutorado em filosofia submetida à Universidade Emory sobre os estudos tsvetaísticos no mundo aglófono, pode-se observar, também nos demais países e tradições, três estágios no que se refere à abordagem que vêm recebendo os trabalhos de Tsvetáieva ao longo do tempo:

1) In the absence of other sources, her poetry and prose are used to illuminate her biography (...); 2) As more biographical information becomes available from outside sources, it begins to be clear that Tsvetaeva is not strictly “truthful” when it comes to representing her life in her art, and studies begin to focus on parsing out the difference between life and art (...); 3) with a wealth now of literary and biographical sources, more detailed works of literary criticism begin to appear (...).⁴²

Marina Tsvetáieva é mais conhecida por sua produção em versos. No entanto, sua prosa é bastante extensa. Um dado importante sobre o conjunto da obra de Tsvetáieva é que a escritora vai gradativamente abandonando a poesia para dedicar-se cada vez mais à prosa. Nota-se que os poemas curtos vão aos

⁴¹ Em artigo de 1996, Konstantin Azadovski assim coloca o problema das edições que saíram desde a Perestroika até meados dos anos 90: “The return of the Silver Age after a long and agonizing break has proven to be too sudden and, perhaps, too importunate in today's Russia. The removal of the barriers of censorship unleashed a powerful avalanche of names and works that were banned and almost inaccessible until recently. Of course, we all welcomed this sudden breakthrough to freedom. And we did not notice right away that the repeated eulogizing of the same names, like the quantity of printed production piling up around them, was beginning to reflect badly on their quality. The problem, of course, is not that Mandelstam's poetry or Nabokov's novels ceased to belong to a narrow circle of *intelligentsia* and acquired hundreds of thousands of readers among the most diverse social classes. The problem was and is that the number of readers proved for many publishers to be an end in itself, and they are prepared to engage in profanation in order to achieve it. What has become really depressing is not the mass production, but the cheapness, not the high price, but the low level of the book. Now and then one can see that a Silver Age book has a cover like a spicy detective story or a mediocre piece of erotica. Indeed, it is sad and somewhat awkward to see the works of Tsvetaeva, Mikhail Kuzmin and Fedor Sologub jumbled together in an anthology entitled *Russian Eros!*” (AZADOVSKI, 2001, cit.).

⁴² ROSS, Ariel. *Epic afterlives: Baudelaire and Tsvetaeva*. 2010, cit., p. 295.

poucos cedendo lugar aos poemas longos, os quais, por sua vez, diminuem em quantidade à medida que os anos de 1930 se aproximam, de modo que, nessa década, sua produção é composta principalmente de textos em prosa. *Grosso modo*, e talvez até tendendo a uma certo didatismo, pode-se esquematizar o conjunto da obra de Tsvetáieva da seguinte maneira: até os primeiros anos da década de 1920, ela escreveu poemas, com algumas raras exceções; os anos 20 marcam um período de transição, em que vai, aos poucos, deixando de escrever em forma versos, e quando o faz dedica-se à composição de poemas longos ou ciclos de poemas, para, a partir de 1930, escrever quase que exclusivamente em prosa.

Apesar da diversidade encontrada nos textos de Marina Tsvetáieva, há entre eles um ponto em comum: são ensaios de reminiscências líricas e subjetivas, com elementos de crítica literária. Pode-se dizer que os ensaios de Tsvetáieva nascem do entrecruzamento de diferentes gêneros: a prosa lírica, que se situa entre a poesia e a narrativa, a prosa subjetiva, entre memórias e ficção, e a prosa reflexiva, entre crônica e ensaio, de modo que as categorias narrativas tradicionais se transformam, uma vez que a narrativa é orientada por princípios líricos.

Parece haver um consenso entre os estudiosos da obra de Marina Tsvetáieva de que ela é uma poeta da antítese.⁴³ São muitos os exemplos em seus escritos de oposições como corpo *versus* alma, vida *versus* morte, sofrimento *versus* eternidade. Sua obra é regida por esta figura de linguagem em diversos níveis, geralmente expressa pela dicotomia mundo ideal *versus* mundo real. Disso resulta uma antítese que parece ser aquela da qual todas as outras se desdobram, ou seja, uma antítese primordial, que serve de ponto de partida para todas as outras e em torno da qual os temas tsvetaievianos giram: o amor *versus* a solidão.

Outro elemento que se destaca à primeira vista é a intertextualidade, cuja obra de Tsvetáieva está repleta. Nela, encontram-se ecos dos princípios simbolistas, acmeístas, cubofuturistas e românticos. Esse dado faz com que se torne especialmente difícil enquadrá-la em alguma escola específica ou mesmo inseri-la em uma história da literatura russa. Na biografia *Marina Tsvetaeva – L'éternelle insurgée*, Henri Troyat afirma que a poesia de Tsvetáieva sempre se recusou,

⁴³ Este traço foi observado por Tzvetan Todorov em seus diversos estudos dedicados à obra de Marina Tsvetáieva, Simon Karlinsky em seu *Marina Tsvetaeva – the woman, her world and her poetry*, Lily Feiler, na biografia psicológica *The Double beat of heaven and hell*, e Alyssa Dinéga, no estudo *A Russian Psyche: the poetic mind of Marina Tsvetaeva*, entre outros.

por definição, a se deixar situar.⁴⁴ Observação que vale também para sua prosa, na qual encontra-se o mesmo estilo inconfundível presente em seus versos: as frases curtas, por vezes bruscas, beneficiando-se do caráter sintético da língua russa; o ritmo sincopado; as pesquisas quanto à sonoridade das palavras, o uso extremado dos travessões; o que poderíamos considerar como sendo um estilema tsvetáieviano; e a exploração máxima dos indícios flutuantes da palavra⁴⁵.

Assim como sua poesia, também sua prosa é orientada por princípios líricos, e ainda que ela tenha se apropriado das descobertas das vanguardas, o que guia sua escrita é o Romantismo, mas trata-se de um Romantismo sem tempo nem fronteiras, de modo que, pode-se dizer, o Romantismo de Tsvetáieva compreende Schiller e Byron, Púchkin e Liérmontov, Pasternak e Blok.⁴⁶ Trata-se mais especificamente de alguns aspectos do romantismo reelaborados pela escola simbolista. Aliás, poder-se-ia afirmar, num primeiro momento, que é justamente esse procedimento, ou seja, a reelaboração simbolista de procedimentos românticos, a principal concepção de mundo de Marina Tsvetáieva. A poeta compartilha da visão mística que os simbolistas tinham do mundo: de que a arte é a única fonte de conhecimento e o poeta é o demiurgo.

Segundo Tzvetan Todorov, em seu vasto estudo sobre a obra de Tsvetáieva, se, por um lado, a poeta compartilha do ideal romântico de manter a autonomia da arte em relação ao poder político e à moral, por outro, ela rompe com a visão romântica em três pontos fundamentais: primeiro, ela não coloca a arte no topo das atividades humanas; segundo, não pode opor vida e arte; por fim, ao fazer-se porta-voz das forças telúricas, deve tornar a obra inteligível para todos.

O traço característico do universo de Tsvetaeva [*sic*] não é a separação desses dois níveis de existência — no fim das contas, é próprio da espécie humana distinguir entre ideal e real. O que singulariza sua “sensação do mundo” é a impossibilidade de estabelecer transições entre ser e existir. Os outros, em torno dela, se poupam de toda uma série de mediações. (...)

⁴⁴ Cf. TROIAT, 2001, op. cit.

⁴⁵ Bernardini estudou a frequência dos “indícios flutuantes” na obra poética de Tsvetáieva em sua tese de livre-docência. Segundo Tyniánov, indícios flutuantes são os indícios secundários de significado que recebem o atributo de flutuantes devido à sua instabilidade (Cf. BERNARDINI, op. cit., 1976).

⁴⁶ Cf. TROIAT, 2001, op. cit.

A própria Tsvetaeva [*sic*] não tem nada — esfolada viva, ela se confronta com o Absoluto. (...) É preciso dizer que, mesmo entre os grandes escritores, ela ocupa um lugar à parte. É raro, de fato, encontrar um autor que dá, a esse ponto, a impressão de ter vivido e escrito em contato permanente com um grau superior, paroxístico, da existência. Uma palavra parece feita para designar o estado de espírito que a caracteriza permanentemente: *incandescente*.⁴⁷

Disso resulta uma atitude que se observa a partir da Revolução de Outubro de 1917 e que ela defenderá por toda sua vida: buscar a mesma plenitude tanto na criação artística quanto nas relações pessoais, seja nos relacionamentos duradouros, com marido e filhos, seja nos casos fugazes, com seus amantes. Todas essas experiências são para Tsvetáieva matéria de criação literária já em estado final.

Talvez nenhum aspecto de seu processo criativo expresse tão bem esse procedimento quanto a ordem que ela deliberadamente estabelece para seus envolvimento amorosos. Primeiro, a escolha do ser amado, que pode ser homem ou mulher, mas será, necessariamente, mais jovem, e com o qual um único encontro ou mesmo uma carta recebida é suficiente para desencadear a paixão; depois, esse jovem deve ser poeta ou admirador de seus versos, essa condição já é o bastante para Tsvetáieva, que evita conscientemente levar o conhecimento a um nível mais profundo e passa, então, a bombardear o escolhido com cartas e poemas de amor; por fim, uma vez que a “pessoa real” é encoberta pela imagem ideal criada pela poeta, em virtude dessa ignorância do outro previamente planejada, segue-se, por parte de Tsvetáieva, a desilusão, o rompimento e o desprezo.

Anatoli Steiger, objeto de um romance tardio analisa muito bem o processo em resposta às cartas de censura que recebe no fim: “Você é tão forte e tão rica que as pessoas que encontra você as recria por conta própria; quando o verdadeiro ser autêntico dessas pessoas sobe à superfície, você se espanta com a nulidade daqueles que acabavam de ganhar o reflexo da sua luz, porque esse reflexo não está mais sobre eles”.⁴⁸

⁴⁷ TODOROV, Tzvetan. “Tsvetaeva”. 2011b, cit., p. 195-6.

⁴⁸ Ibid., p. 208.

Mas a melhor definição dos envolvimento amorosos de Tsvetáieva vem de seu marido, Serguei Efron, em carta ao amigo do casal Max Volóchin:

M. é uma criatura de paixões, muito mais agora do que antes da minha partida. Mergulhar de cabeça em seus furacões tornou-se para ela uma necessidade, o ar de sua vida. A pessoa que desencadeia o furacão pouco importa. Quase sempre (tanto agora quanto antes), na verdade, sempre, tudo baseia-se na autodecepção. Cria-se uma pessoa e tem início o furacão. Tão logo a nulidade e a mediocridade do agente do furacão são reveladas, M. entrega-se a um outro furacão, dessa vez de desespero. Condição que só será aliviada com a aparição de um novo agente. Qual será não importa, importa como. Não a substância, não a fonte, mas o ritmo, um ritmo demoníaco. Hoje, desespero, amanhã entusiasmo, amor, o mergulho de cabeça, e no dia seguinte, de novo, o desespero. E tudo isso com uma inteligência perspicaz, fria (talvez cinicamente voltairiana). O agente de ontem é hoje ridicularizado de modo jocoso e cruel (na maioria das vezes, acertadamente). Tudo tranquila, matematicamente sintetizado em uma fórmula. Uma enorme fornalha que para aquecer-se exige lenha, lenha, lenha. As cinzas inúteis são expelidas e a qualidade da lenha pouco importa. E ainda que sejam boas serão transformadas em chamas. As lenhas ruins consomem-se logo, as melhores duram um pouco mais.⁴⁹

O outro para Tsvetáieva é irrelevante, ela precisa dele apenas como um mediador, um instrumento para o desenvolvimento do sentimento amoroso, essencial para o seu processo criativo.

Uma de suas obras em prosa mais originais é um romance epistolar bastante curioso intitulado “Nove cartas, com uma décima retida e uma décima primeira recebida, e um posfácio”. Em 1932, enquanto revisava seus cadernos de notas, Tsvetáieva encontra nove cartas enviadas a Abram Vichniák no ano de 1922, às quais, depois de reuni-las, adiciona uma conclusão a fim de conferir-lhe uma forma final de romance. A obra, contudo, permanece inacabada até 1934, quando Tsvetáieva as traduz para o francês. Como observa Carolina Bérenger, as cartas são uma transposição que se efetiva em três plano: do privado para o público, do russo para o francês, do gênero epistolar para o romance⁵⁰. E os fatos que cercam o breve envolvimento amoroso que teve com Vichniák nos

⁴⁹ Carta de Serguei Efron a Max Volóchin de dezembro de 1923.

⁵⁰ BÉRENGER, Caroline. “Écrits français de Marina Tsvetaeva”. 2012, cit., p. 33.

primeiros anos de sua emigração não deixam de ter um desfecho cômico. Quatro anos depois de inundar o jovem editor russo com cartas de amor, ao encontrá-lo por acaso numa noite em Paris, ela simplesmente não o reconhece. Os amigos fazem as apresentações e Tsvetáieva, a fim de justificar seu esquecimento, argumenta que o antigo *affaire* estava muito diferente sem os óculos e o bigode, por isso ela não o reconheceu. Acontece que Vichniák jamais havia usado nem bigode nem óculos. Anos mais tarde, no posfácio do romance, Tsvetáieva escreve:

Si vous ne m'oubliez pas comme je vous oublie, c'est que vous ne m'avez jamais subie comme je vous ai subi. Si vous ne m'oubliez pas absolument, c'est qu'il n'y a rien d'absolu en vous, même l'indifférence. J'ai fini par ne pas vous reconnaître, vous n'avez jamais commencé à me connaître. Si j'ai fini par vous oublier, vous n'avez pas même eu assez de moi en vous pour m'oublier. Qu'est-ce qu'oublier un être? C'est oublier ce qu'on en a souffert.⁵¹

Como observa Lossky, nos comentários da edição francesa do texto, a tradução é sensivelmente diferente do esboço constante do caderno. Além disso, Tsvetáieva acentua o caráter negativo de seu protagonista, descartando detalhes biográficos bastante evidentes e acentuando o caráter fictício de seu romance.⁵²

Para melhor compreender a poética e a personalidade artística de Marina Tsvetáieva, é crucial ter em mente uma ideia que ela desenvolveu e perseguiu ao longo de sua existência: ao mesmo tempo em que “a arte não pode ser extirpada da vida, a vida deve atender à lei implacável da arte”⁵³. Isso quer dizer que Tsvetáieva não acreditava que se deva escolher uma em detrimento da outra, mas conseguir preservar integralmente as duas; ela gostaria “que as duas vias fossem mensuradas de acordo com a mesma perspectiva”⁵⁴. Em outras palavras, Tsvetáieva almeja estruturar sua vida de acordo com a mesma plenitude que compõe sua obra, transcendendo à vida cotidiana por meio da superação da contradição entre o *estar* e o *ser*, o *existir* e o *viver*, a *existência* e a *essência*,

⁵¹ TSVETAIEVA, Marina. “Neuf lettres, avec une dixième retenue et une onzième recue, et postface”. 2011a, cit., p. 214.

⁵² Cf. LOSSKY, Véronique. “Commentaires et notes [à ‘Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième recue et postface’]”, 2011h, p. 652-654.

⁵³ TODOROV, op. cit., cit., 2011b, p. 187.

⁵⁴ Ibid., cit., p. 177.

conceitos explorados por ela ao empregar insistentemente as palavras russas *byt* e *bytie*⁵⁵.

Tsvetáieva buscou criar para a sua vida uma estrutura que englobasse sua família, seus amores, ou idílios cerebrais, como ela os denominava, e a obra. Contudo, dada as circunstâncias que determinaram seu trágico destino, a poeta se vê impossibilitada de organizar plenamente a existência segundo suas próprias leis e acaba por viver a plenitude da vida por meio de sua obra.

⁵⁵ Em russo: *быт* (*byt*) e *бытие* (*bytie*). *Byt* refere-se à vida diária, à rotina, ao dia a dia, aos afazeres domésticos, ao trabalho, e evoca o mundo material e estático; já *bytie*, por contraste, remete ao nível mais alto e até certo ponto espiritual da existência. É a existência num sentido mais amplo, um existir de modo mais autêntico. Não há palavras em português que deem conta completamente destes conceitos.

2 ESTENÓGRAFA DA VIDA: ESCREVER É VIVER; VIVER É ESCREVER

Não é a vida como tal que eu amo, para mim, ela começa a fazer sentido, ou seja, a ganhar significado e peso — apenas quando transfigurada, ou seja — na arte. Se me oferecessem um oceano — no paraíso — e me proibissem de escrever, eu renunciaria ao oceano e ao paraíso. Da coisa em si, eu não preciso.

(Marina Tsvetáieva, Carta a Anna Teskova⁵⁶, 1925)

As anotações de seus diários sempre constituíram matéria de composição para Marina Tsvetáieva. Pode-se afirmar que faziam parte de seu método de criação, evidenciando-se, com isso, o forte caráter autobiográfico de sua obra. A poeta os manteve de 1913, ano em que começou sua atividade literária, até 1939, momento em que, uma vez retornada à Rússia, cessou de escrevê-los quase que por completo⁵⁷.

Quando deixou Moscou, em 1922, a fim de juntar-se ao marido em Praga, Tsvetáieva levou consigo sua extensa produção em versos e uma série de diários e cadernos de estudo poético. Assim que se estabeleceu na capital da antiga Tchecoslováquia, a poeta começou a trabalhar nas anotações que compreendem os anos de 1917 a 1920. Como deixa claro em suas cartas, Tsvetáieva acreditava que seus relatos sobre a Revolução de Outubro e a Guerra Civil seriam de grande interesse para o público leitor. Além disso, fixar em palavras esse grande momento histórico que vivenciou e registrou de modo tão pungente – sem traço de autopiedade, todavia, e repleto de momentos de (auto)ironia e humor – é parte de seu projeto poético global e passa pela sua crença a respeito do papel do poeta na sociedade e no mundo.

⁵⁶ Anna Teskova (1872-1954): escritora e tradutora tcheca, amiga e uma das principais interlocutoras de Tsvetáieva durante a emigração.

⁵⁷ Sua última anotação mais longa desde que retorna à Rússia data de setembro de 1940 e refere-se ao ano de 1939, e é escrita em uma linguagem ainda mais elíptica do que a habitual, quase codificada.

A tão falada “fantasia” do poeta não é outra coisa senão observação e transmissão. Tudo existe desde o princípio dos tempos, mas nem tudo foi nomeado desde então. A missão do poeta é batizar novamente o mundo.⁵⁸

Sob o título *Indícios terrestres*, esta obra encontra-se profundamente enraizada em um tempo e um espaço específicos. Trata-se dos eventos em torno da Revolução Russa e da Guerra Civil, que não são apenas um pano de fundo histórico, mas o próprio objeto da representação. Pode-se dizer que as vicissitudes dos períodos revolucionário e pós-revolucionário, bem como os representantes daqueles que disputavam o poder, sejam os Brancos ou os Vermelhos, encontram-se retratados nas linhas da obra com todas as suas idiossincrasias e contradições. Mas há também uma camada subjacente que ultrapassa os limites do momento vivido. Esta camada um tanto mais profunda revela uma tendência compositiva de Marina Tsvetáieva: dar uma dimensão de totalidade tal à sua obra que esta extrapola os limites das páginas e vai ter com a vida, como se uma e outra não apenas não pudessem existir de modo independente, mas, sobretudo, sem qualquer traço que as separe, que as defina como sendo duas partes distintas da existência.

Estamos falando aqui de um diário, e a própria definição do gênero cercaria a hipótese de não haver limites entre vida e obra. Contudo, o que pretendemos demonstrar é que se trata de um projeto que faz o caminho inverso daquele empreitado pelo caderno em que um indivíduo registra diariamente os acontecimentos em torno de sua vida e a expressão de seus pensamentos, ou, ainda, a anotação que remete a um tempo passado imediato, possuindo, dessa maneira, uma forma inacabada. Ao registrar impressões sobre o cotidiano dos anos revolucionários e, mais tarde, ao transformar esses detalhados registros em “ensaios em prosa”, como definiu Jamey Gambrell na “Introdução” à sua tradução para o inglês dos *Indícios terrestres*⁵⁹, ou “ensaio íntimo”, como foi adotado aqui com o intuito de obter maior especificidade, Marina Tsvetáieva cria personagens a partir das pessoas que encontra pelo caminho. E não são apenas aqueles com

⁵⁸ “Из записных книжек и тетрадей” (“Dos diários e cadernos”). In: SS, vol. 4, p. 575.

⁵⁹ Cf. GAMBRELL, Jamey. “Introduction”. 2002.

quem trava conhecimento que recebem um tratamento literário, mas também o espaço e até mesmo o tempo são reelaborados literariamente.

Le titre *Indices terrestres* est bien celui de Tsvetaeva, et elle l'explique dans son texte même. Le terme lourd de sens est "indices": ce sont les traces que le monde extérieur, les événements en cours laissent dans son esprit.⁶⁰

Trata-se de uma ancoragem no mundo da realidade física imediata. Com isso, queremos dizer que Tsvetáieva não se pretende uma testemunha ocular dos fatos; ela não se presta a fazer sobre estes um relato histórico. Assim como afirma que a expressão "indícios terrestres" não é fruto de lucubrações filosóficas – "Não sou uma filósofa. Sou uma poeta que também sabe pensar (e escrever prosa)"⁶¹ –, também o texto de seus diários não é resultado de pesquisa histórica. A missão do poeta é, primeiro, observar, para em seguida recriar o mundo. Dessa forma, os *Indícios* trazem não a verdade factual, mas a verdade espiritual, a verdade da experiência vivida, o mundo visto com os olhos da alma. Nesse sentido, ela se coloca a serviço do mundo como *estenógrafa da vida*.

Estenógrafa da Vida. — É tudo o que eu quero que escrevam no meu monumento (na cruz!) — E Vida com uma infalível letra maiúscula. Se eu fosse homem, eu queria: do Ser.⁶²

Joseph Brodsky, em "A poet and prose", afirma que se a literatura é o equivalente linguístico do pensamento, a poeta russa está entre os mais interessantes pensadores de seu tempo. Seu ponto de vista, define Brodsky sem medo de errar, é o de uma filosofia do mal-estar, do desconforto, "*as a plea for the cause not so much of borderline situations as of existence on the edge*"⁶³. Há, além disso, um tema bastante característico: o poeta e sua vocação, que se

⁶⁰ TODOROV, Tzvetan. "Les récits et essais de Marina Tsvetaeva", 2011a, cit., p. 9.

⁶¹ Carta a A. D. Chakhovsk de 30 de dezembro de 1925. In: SS, vol. VI.

⁶² "Из записных книжек и тетрадей" ("Dos diários e cadernos"). In: SS, vol. 4, p. 589.

⁶³ BRODSKY, Joseph. "A poet and prose", 1986a, cit., p. 188.

desenvolve sempre de forma confessional, seja em seus ensaios diretamente autobiográficos, nos quais evoca a infância, seja nos ensaios memorialísticos dedicados a outras pessoas – a escritores, contemporâneos seus ou não (nos quais enxerga ora um mentor ora um irmão, mas sempre um semelhante), a colegas, amantes e familiares –, seja nos diários. Ao homenagear ídolos ou evocar encontros marcantes, Marina Tsvetáieva estabelece a medida, via literatura, do julgamento do seu próprio eu:

Não, palavra de honra, até o presente, pessoalmente, não vi nenhum comunista fazer o mal. (Talvez — os males não vi!). E não são eles que odeio, mas o comunismo. (Já há dois anos, ouço por toda parte: “O comunismo é maravilhoso, os comunistas são horrorosos!” É o que aos ouvidos se impõe!).

Mas voltando à classificação (vislumbro: todo o comunismo não se resumiria a ela?!), foi exatamente assim aos quinze anos, com a álgebra (aos sete, com a aritmética!). Cabeça cheia e papel vazio. O mesmo com o corte e costura — que *não entendo*, não entendo: onde é a esquerda, onde é a direita, o parafuso na sobancelha, o chumbo na testa. O mesmo com as vendas no mercado, quando me contrataram uma assistente, com todo o meu pesado cotidiano terrestre: *não entendo, não posso, não alcanço*.

Acredito que se os outros fossem obrigados a escrever *Fortuna*⁶⁴, eles se sentiriam exatamente como me sinto.⁶⁵

O especial interesse em tão peculiar obra e a sua escolha como porta de entrada para este estudo vêm não apenas em função do arcabouço histórico que encerra, mas, principalmente, do significado que esta assume no âmbito da produção em prosa de Tsvetáieva: o grosso dos ensaios da autora foi produzido a partir do ano de 1930, e são todos eles de caráter retrospectivo, ao passo que *Indícios terrestres*, pela sua própria natureza, trata essencialmente do momento vivido. Além disso, certos procedimentos identificados como fundamentalmente estruturais da poética tsvetaieviana e as chaves de compreensão para o seu pensamento tão original encontram-se aqui tanto em germe quanto em desenvolvimento.

⁶⁴ Referência ao drama em versos escrito em Moscou de 5 a 24 de fevereiro de 1918. Em russo: *Фортуна*.

⁶⁵ “Мои Службы” (“Meus empregos”). In: SS, vol. 4, p. 473.

A publicação dos *Indícios* não se deu de uma tacada só nem tampouco como foi concebida por Tsvetáieva, mas em partes: em ensaios íntimos que saíram sob distintos títulos ao longo do período que abrange os anos de 1924 a 1927. A reunião obedece uma ordem temática e, no interior de cada tema, os trechos são arranjados cronologicamente de acordo com a data em que foram produzidos, uma vez que a impressão não seguiu o critério predeterminado pela autora, mas deu-se em virtude das circunstâncias que envolveram as negociações de edição de cada obra separadamente.

Assim, o primeiro deles, “Outubro num trem” (“Октябрь в вагоне”), escrito entre outubro e novembro de 1917, foi publicado pela primeira vez em Praga, 10 anos depois, nos números 11 e 12 da revista russa editada em Praga *Vólia Rossii*; “Passe livre” (“Вольный проезд”), de setembro de 1918, e “Meus empregos” (“Мой службы”, 1918-1919) foram publicados na revista *Sovremiénié Zapíski*, nos números 21, em 1924, e 26, em 1925, respectivamente; “O amor” (“О любви”, 1917-1919), no jornal russo-berlinense *Dni*, na edição de 25 de dezembro de 1925; “Dos diários e cadernos” (“Из записных книжек и тетрадей”), de 1919, e “A morte de Stakhóvitch” (“Смерт Стаховича”), de 27 de fevereiro de 1919, no jornal *Posliédnie Nóvosti*, de 21 de janeiro de 1926; “A gratidão” (“О благодарности”, 1919), no primeiro número da revista russa de Bruxelas *Blogonomiérienye*, em 1926; “Excertos do livro *Indícios terrestres*” (“Открывки из книги *Земные приметы*”, 1917-1920) saiu na *Vólia Rossii*, em 1924; “A Alemanha” (“О Германии”, 1919) e “O sótão” (“Чердачное”, inverno de 1919-1920), no *Dni*, em 13 e 25 de dezembro de 1924, nessa ordem.

Segundo Tzvetan Todorov,

Ce livre témoigne de la rencontre de deux éléments dont l'entrelacement se poursuivra tout au long de l'existence de Tsvetaeva, le spirituel et le matériel: c'est un « journal des âmes et des yeux ». Ou selon les termes qu'elle affectionne: « Le livre est très curieux, deux éléments sont très clairs: exister [*byť*] (c'est-à-dire la Révolution) et Être (moi). »⁶⁶

⁶⁶ TODOROV. 2011a, op. cit., cit., loc. cit.

Já Simon Karlinsky observa que, ao lado de *A hoste dos cisnes* (Лебедный стан), coletânea de poemas escrito entre 1917 e 1921 em homenagem ao Exército Branco⁶⁷, os diários “shows Tsvetaeva in a new literary role which she deliberately chose at that time, that of chronicler of the momentous period in which she was living”⁶⁸. Complementando o que afirma Karlinsky, além de cronista do momento histórico, Tsvetáieva coloca-se também como cronista de sua própria vida.

Não obstante os esforços de Tsvetáieva, que escrevia a amigos, críticos e editores não apenas solicitando, mas também dando instruções precisas para uma eventual publicação de *Indícios terrestres*, esta só sairia completa muitos anos depois da sua morte, em uma tradução francesa⁶⁹. Em carta a R. B. Gul, escritor e editor russo que à época dirigia em Berlim o suplemento literário do jornal *Nakanune*, Marina Tsvetáieva dá conta das primeiras tentativas de publicação do livro: assim que chegou à Praga, enviou os originais a Abram Vichniák, da Helikon, editora dos emigrados russos pela qual tinha saído suas coletâneas de poemas *Psiquê* (Психея) e *Ofício* (Ремесло), ambas em 1923. O jovem editor alegou estar disposto a publicar a obra, contanto que fosse suprimido o conteúdo de teor político.

Duas palavras sobre negócios. Helikon respondeu que as perspectivas são excelentes... mas: *exceto pela política*. Respondi, por minha vez. Moscou de 1917 a 1919 — o que eu estava fazendo, balançando um berço? Eu tinha 24, 26 anos, e eu tinha olhos, ouvidos, mãos, pernas: e com esses olhos eu vi, com esses ouvidos ouvi, com essas mãos cortei (e escrevi!), e com essas pernas eu de manhã até de noite andei por mercados e postos, — para onde apenas me levaram!

Não há POLÍTICA no livro: há a verdade *apaixonada*: a verdade tendenciosa do frio, da fome, da raiva, do *Ano!* Minha filha mais nova morreu de fome em um asilo — isso também é “política” (um asilo bolchevique)⁷⁰.

⁶⁷ Exército Branco (em russo: Белая Армия): braço militar do Movimento Branco, agrupava uma parte dos contrarrevolucionários que se opunham à Revolução Bolchevique. O marido de Marina Tsvetáieva, Seguei Efron, lutou ao lado dos Brancos durante o período revolucionário.

⁶⁸ KARLINSKY, 1996, op. cit., cit., p. 70.

⁶⁹ Cf. TODOROV, 2008a, op. cit., p. 72. (Vale notar que não há indicação da data da publicação, tampouco existe um consenso entre os estudiosos de que esta teria sido, de fato, a primeira edição completa, contudo, este dado que ora citamos consta não apenas em Todorov, mas da maioria das fontes consultadas).

⁷⁰ Devido à fome generalizada que se agravava, ano a ano, a partir do outono de 1917 e atingira seu auge nos anos de 1920 e 1921, a maioria das crianças russas sofria de subnutrição e tinha seu

Ah, Helikon e cia.! Estetas! Não querem sujar suas mãos! Escrevo-lhes, finalmente, e rogo: deixem-me em paz! Escrevo que lamento que não querem publicá-lo, mas eu *não posso* mutilar o livro.

O que há no meu livro de “política”: 1) uma viagem a um centro de confisco (VERMELHO), soldados judeus, o Exército Vermelho russo, camponeses, trem, saques, conversas. *Judeus que se revelaram abomináveis*⁷¹. Foi assim. 2) Meu trabalho no “Narkomnats”⁷² (recheado de humor! Turbulento). 3) Milhares de pequenas cenas: nas filas, nas praças, nos mercados de Moscou (impressões da execução do Tsar, por exemplo, os preços do mercado — todo o cotidiano revolucionário). E mais: encontro com oficiais brancos, impressões sobre o Aniversário de Outubro (o primeiro e o segundo), reflexões sobre o atentado a Lênin, reminiscências de um tal Kanneguissep (assassinado por Uritski⁷³). É sobre essa “política” que falo. Além disso — tudo: sonhos, as conversas com Ália⁷⁴, encontros com pessoas, com a minha própria alma — tudo sobre mim. Este não é um livro sobre *política*, nem por um segundo. Este é a alma viva em laços mortos que vive, apesar de tudo. O fundo é sombrio, e eu não o inventei.⁷⁵

De fato, trata-se de um livro que não é propriamente político, ou seja, não há uma tendência política definida, tampouco é panfletário; se, por um lado, Tsvetáieva

desenvolvimento físico e mental comprometido. Irina, filha mais nova de Marina Tsvetáieva e Serguei Efron, é um exemplo de como a falta de nutrientes pode afetar o crescimento infantil: pequena para sua idade e com evidente dificuldade de aprendizado, possuía um aspecto frágil e doente. Em face da extrema carestia de alimentos, Tsvetáieva dificilmente consegue o suficiente para alimentar as três. Assim a poeta, seguindo conselhos de vizinhos, decide confiar a menina aos cuidados de um orfanato em Kuntsevo, nos arredores de Moscou, onde Irina Efron morre, provavelmente de inanição, em circunstâncias que permanecem até hoje desconhecidas, possivelmente no dia 3 de fevereiro de 1920. Tsvetáieva tomou conhecimento do ocorrido dias depois, por acaso, ao encontrar um funcionário da instituição nas ruas de Moscou. As anotações em seus diários daquele ano terminam abruptamente dias depois de receber a notícia da morte de sua caçula, sobre a qual falará muito pouco, em duas ocasiões apenas: numa carta dirigida a amigos nos dias que se seguiram ao recebimento da notícia e mais de dez anos depois, em seu diário de 1931 (Cf. TSVETÁIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo: confissões*, 2008a).

⁷¹ Tsvetáieva refere-se aqui às pessoas que controlavam o centro de confisco sobre o qual falará em “Passe livre”.

⁷² Em russo: Наркомнац ou Нкнац. Acrônimo para Народный Комиссариат по делам Национальностей (Comissariado do Povo para as Nacionalidades).

⁷³ Referência a Moisei Uritski (1873-1918), revolucionário judeu, líder bolchevique durante a Revolução de Outubro.

⁷⁴ Ália, hipocorístico de Ariadna. Ariadna Efron, filha mais velha de Marina Tsvetáieva e Serguei Efron, caracterizava-se por uma inteligência extraordinária para sua idade: afeita à literatura e à escrita, Ariadna Efron manteve um diário durante os anos da Guerra Civil, que Tsvetáieva pretendia publicar sob o título de *Indícios terrestres II*. Além disso, a menina era capaz não apenas de memorizar e declamar os versos de sua mãe como também escrevia seus próprios poemas. No artigo “Arte à luz da consciência”, a poeta conta que os poemas escritos por Ariadna aos seis anos de idade foram incluídos ao final de seu livro de poemas *Psíquê*.

⁷⁵ Carta a R. B. Gul, de 5-6 de março de 1923. In: SS, vol. 6, p. 523.

não esconde sua simpatia pelos Brancos, por outro, alguns bolcheviques são retratados de forma positiva. O clima de tensão que se seguira à Revolução Russa, entretanto, não deixava margem para uma abordagem como essa. Sendo assim, tal atitude de “indefinição política”, ou, melhor dizendo, a ausência de política a que se refere Tsvetáieva é em si mesma uma posição marcadamente política.

Em outra carta a Gul, ela escreve:

O Livro, Gul, *não* é reacionário, é profundamente verdadeiro e bastante contraditório: rejeitado pela Editora do Estado, também seria rejeitado pela editora Diákonov ⁷⁶ (Ultrarreacionária?). É um livro sobre a vida real e sobre a verdade, o que significa que politicamente (ou seja, sob o prisma da mentira) está fadado ao fracasso. Nele há comunistas encantadores e Brancos impecáveis, os primeiros verão *apenas* os últimos, e os últimos — apenas os primeiros.⁷⁷

Marina Tsvetáieva tinha razão: justamente por não defender um ponto de vista político, por relatar uma experiência pessoal frente a um acontecimento coletivo e por retratar os seres humanos como indivíduos, não reduzindo-os às ideias que professam, seu livro revelara-se, naquela época, impublicável.

A obra *Indícios terrestres* é não apenas uma rica fonte biográfica e até mesmo histórica, mas também uma chave para compreender o método de criação da obra em prosa de Tsvetáieva de um modo geral. Composta de uma variedade de textos, que vão de ensaios autobiográficos a artigos críticos, passando por narrativas e reminiscências, a prosa tsvetaieviana em muito se assemelha à sua poesia. Tsvetáieva foi, antes de tudo, poeta. Deixando de lado, neste momento, os motivos de ordem prática que a levaram a se dedicar gradualmente à prosa a partir da Revolução de Outubro e a privilegiá-la nos anos de 1930, quando vivia exilada em Paris, o fato é que

⁷⁶ Referência à editora russa de Berlim Olga Diákova e cia.

⁷⁷ Carta a Gul de 27 de maio de 1923. In: SS, vol. 6, p. 528.

Everywhere — in her diary entries, essays on literature, fictionalized reminiscences — that is just what we encounter: the resetting of the methodology of poetic thinking into a prose text, the growth of poetry into prose.⁷⁸

Haja vista a tradição de se separar em dois campos opostos a poesia e a prosa, muitos escritores dedicaram-se a fazer cruzar os dois polos. Roman Jakobson, em seu *Notas à margem da prosa do poeta Pasternak* (*Заметки о прозе поэта Пастернака*), afirma que se na poesia de um prosador ou na prosa de um poeta as diferenças entre os genuínos prosadores ou poetas são evidentes, como se houvessem adquirido uma segunda língua que não entra em choque com a primeira, há aqueles que são, por assim dizer, dotados de um “bilinguismo autêntico e absoluto”, como é o caso de Aleksandr Púchkin e Boris Pasternak. Assim, estes dois expoentes da grande poesia russa, um da Idade de Ouro e outro da Idade de Prata, prepararam, cada um a seu tempo, um novo estágio de desenvolvimento para a prosa russa. Estendendo o que diz Jakobson de Pasternak e Púchkin, em particular, e da prosa de poetas em geral, à Marina Tsvetáieva (que foi não somente “bilíngue dos gêneros”, mas trilingue de fato: além do russo, também o alemão e o francês eram para ela idiomas nativos), podemos dizer que sua prosa,

orientada pela criação poética, apresenta um alto grau de especificidade, uma vez que está submetida à influência de um elemento dominante, ou seja, do elemento poético, e uma vez que, por meio de um esforço intenso e determinado, ela se liberta dele.⁷⁹

Tal característica, presente tanto em suas “reminiscências ficcionalizadas” quanto em seus ensaios de crítica literária e até mesmo em seus diários, tem sua estreia em *Indícios terrestres*. Aparece aqui, pela primeira vez, ao menos em formato de obra em prosa, ou seja, pensada, composta e projetada como e para tal, um tipo de preocupação que estará presente, de modo mais ou menos evidente,

⁷⁸ BRODSKY, 1986a, op. cit., cit., loc. cit.

⁷⁹ JACKOBSON, Roman. *Заметки о прозе поэта Пастернака* (*Notas à margem da prosa do poeta Pasternak*), 1987, cit., p. 325.

em todos os seus ensaios posteriores. Trata-se da reflexão acerca das diferenças entre os dois grandes gêneros literários:

Prosa e poesia:

Muito do que há na prosa me parece superficialidade descomedida, tudo o que há nos versos (o presente) é imprescindível. Dada a minha atração pelo ascetismo das palavras prosaicas, posso, no final das contas, converter-me em um esqueleto.

Nos versos, há todo o peso inato da carne: não há possibilidade de menos.⁸⁰

Segundo Brodsky, o descarte das superficialidades é o primeiro choro do poeta, o prenúncio de que a sonoridade das palavras supera seu real sentido, de que a essência supera a existência, e é a fonte de uma consciência trágica na medida em que a supersaturação emocional é transfigurada por meio de uma supersaturação puramente linguística⁸¹.

O gênero do diário possibilitou a Tsvetáieva retrabalhar suas anotações íntimas para a composição de uma obra que não é narrativa em sua acepção tradicional, ou seja, prosística, mas que cria a ilusão de um gesto narrativo, seja nos relatos acerca de outubro de 1917 e da luta pela sobrevivência durante os primeiros anos do governo bolchevique, em que esse aspecto fica mais evidente dado o caráter “mais narrativo” dos ensaios, seja naqueles textos que, pode-se dizer, possuem uma visada mais subjetiva, constituindo-se em ensaios de cunho aforístico.

As narrativas em prosa de Marina Tsvetáieva são, em última análise – parafraseando Joseph Brodsky –, desprovidas de enredo propriamente dito, de modo que a noção de unidade, bem como a ilusão desse gesto narrativo aqui referido, é alcançada pela força do monólogo forjado pela poeta.⁸² Por “contar sua história” de um ponto de vista absolutamente lírico, Tsvetáieva não pretende forjar em sua obra um “narrador”, ainda que em primeira pessoa. Podemos dizer que um traço característico da prosa tsvetaieviana, do ponto de vista do enunciador

⁸⁰ “Открывки из книги *Земные приметы*” (“Excertos do livro *Indícios terrestres*”). In: SS, vol. 4, p. 527.

⁸¹ Cf. BRODSKY, 1986, op. cit., p. 184-5.

⁸² Ibid., p. 180.

do discurso, não é a entidade fictícia que enuncia o discurso; mesmo que em suas obras a voz do enunciador coincida com o protagonismo da comunicação discursiva, o que Tsvetáieva cria, a fim de tornar viável sua prosa, é uma espécie de “eu lírico”.

Existiria, hoje, na Rússia — já que Rózanov⁸³ está morto — um verdadeiro contemplador e observador, capaz de escrever um livro sobre a fome: o homem que quer comer; o homem que quer fumar; o homem que sente frio; sobre um homem que tem e não dá, sobre um homem que não tem e dá; sobre o antes generoso, agora avarento; sobre o antes avarento, agora generoso; e, finalmente, sobre mim: poeta e mulher, sozinha, sozinha, sozinha — como um carvalho, como um lobo, como Deus, em meio a todo tipo de peste da Moscou de 1919-1920.

Eu teria escrito, não fosse meu rasgo romântico, nem minha miopia, nem toda minha singularidade, que me impedem, por vezes, de ver as coisas tal qual elas são.⁸⁴

Walter Benjamin, em “O narrador – considerações sobre a obra Nikolai Leskov”, identifica que a “experiência da arte de narrar está em vias de extinção”, que “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”⁸⁵. Ora, Leskov (1831-1895) é mais ou menos contemporâneo de Rózanov, que Tsvetáieva identifica como um legítimo observador, ou seja, um narrador. Benjamin, em sua análise da obra de Leskov, afirma que identificar um escritor como alguém capaz de contar uma história não corresponde a aproximar-se, mas, sim, “pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele”⁸⁶. Isso porque a experiência transmitida pelo ato de narrar pressupõe uma mutualidade de experiências, mas o ritmo acelerado das transformações provocou uma fissura, um abismo entre as gerações. Ao elaborar suas teorizações sobre a “experiência”, já em seus textos de juventude, a partir de 1913, mas mais precisamente na década de 1930, no texto sobre Leskov e em “Experiência e pobreza”, Benjamin volta-se contra a historiografia oriunda da tradição diltheyana, a qual classifica “burguesa”, que concebe o passado de modo “homogêneo e

⁸³ Vassíli Vassílievitch Rózanov (1856-1919), escritor russo do período pré-revolucionário, cujas ideias são consideradas controversas por propor uma filosofia baseada em laços físicos entre Deus e os homens. A obra de Rózanov é composta de diários e ensaios curtos.

⁸⁴ “Чердачное” (“O sótão”). In: SS, vol. 4, p. 541.

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, 2012a, cit., p. 213.

⁸⁶ Ibid., loc. cit.

vazio”⁸⁷. Para ele, há no mundo moderno capitalista um enfraquecimento da *Erfahrung* em detrimento da *Erlebnis*, que caracteriza o indivíduo solitário diante do esfacelamento do social e resulta no fim da arte de contar. Daí a necessidade de uma nova forma de narratividade.

Em sua representação dos fatos relativos à Revolução Russa e à Guerra Civil, bem como em suas discussões com eventuais editores de seu livro, Tsvetáieva insiste no conceito de *verdade*. Ao fazer isso, a poeta confronta a sua verdade individual em face da vida com a vigente concepção política do mundo – segundo ela, o *prisma da mentira*. Atitude esta que manterá também durante o exílio, o que lhe custará a antipatia dos Brancos emigrados e a indiferença da sociedade francesa de inclinação soviética. Há na postura de Marina Tsvetáieva, e isso se reflete em sua obra de um modo geral, não apenas em *Indícios*, uma tendência em assumir como *verdade* unicamente aquela relativa ao seu mundo interior, à experiência vivida, à *Erlebnis*.

Nunca agradecerei a uma pessoa por seu ato, *apenas* por sua essência! O pão que me é dado pode ser uma coincidência, o sonho, uma visão sobre mim, é sempre a essência.

(...)

Ação não é valoração. Estou cansada de repetir. Porque você me deu o pão, eu, talvez, fique melhor, mas isso não fará de você alguém magnífico.

Ato não é ação, ação não é valoração, a valoração (uma crítica, por exemplo, de Blok) não é a essência (Blok).

A essência é um desígnio perceptível apenas com o ouvido.⁸⁸

É preciso dizer que a teoria de Benjamin se inscreve no âmbito da crítica ao capitalismo, que aliena o indivíduo e corta seus laços com o passado. O contexto que se apresenta em *Indícios* é outro. Tsvetáieva narra suas

⁸⁷ Na concepção do filósofo hermenêutico Wilhelm Dilthey, a noção de *Erlebnis* contrapõe-se à *Erfahrung* kantiana. Estes dois modos de conceber a existência podem ser definidos, *grosso modo* e de acordo com a acepção diltheyniana, como, de um lado, a experiência objetiva construída a partir do mundo fenomenal (*Erfahrung*), e de outro, a subjetiva, formada pelas vivências de cada ser humano individualmente (*Erlebnis*). Dilthey argumenta, ao separar em dois *loci* a experiência humana, que a representação da experiência externa, objetiva, distingue-se da representação da vivência interna, subjetiva, na medida em que a esta temos acesso direto por meio das imagens que se acumulam em nossa memória e que tanto se manifestam quanto percorrem nosso estado de consciência, de modo que a vivência legitima sua própria integridade (Cf. SÊNEDA, Marcos César. “A fundamentação das ciências compreensivas”, 2007, p. 138).

⁸⁸ “О благодарности” (“A gratidão”). In: SS, vol. 4, p. 508-509

experiências em face de um mundo em processo de revolução e de coletivização da vida. Mas o sentimento provocado pela ruptura é semelhante: memória e tradição estão perdidas. A vivência é imediata, cotidiana e desconectada do passado; a experiência é cumulativa e sedimentada, portanto, histórica. Quando o fluxo narrativo se esgota, porque não há mais a possibilidade da memória e da tradição serem compartilhadas por toda a comunidade, o indivíduo se torna não apenas isolado, mas, sobretudo, desorientado.

Uma afirmação bastante recorrente na fortuna crítica sobre Marina Tsvetáieva é que sua poética é essencialmente autobiográfica e de caráter confessional: em seus poemas, nos ensaios e nas narrativas, na correspondência e nos diários – solilóquios que constituem ponto de partida e de chegada de seu trabalho criativo –, ela nunca para de se confessar. Em uma carta a seu marido Serguei Efron, escrita em seu diário e posteriormente incorporada ao ensaio “Outubro num trem”, a poeta, ao expressar, em um desesperado tom de desabafo a total dependência do ser amado e seu enorme medo de perdê-lo, expõe, ainda, o sentimento de desorientação experimentado frente aos acontecimentos que tiveram lugar naquele outubro de 1917.

Tenho medo de escrever-lhe como gostaria porque me ponho a chorar. Tudo isso é um pesadelo. Tento dormir. Não sei como me dirigir ao senhor. Quando lhe escrevo, existe, então escrevo! Mas depois — ah! — o 56º regimento da reserva⁸⁹. O Kremlin. (...)

Se Deus realizar este milagre — de conservá-lo entre os vivos, hei de segui-lo como um cão⁹⁰.

(...) Logo chegaremos a Oriol. Agora são 2 horas da tarde. Estaremos em Moscou às 2 horas da madrugada. E se ao entrar em casa — não houver ninguém, nenhuma alma? Onde poderei encontrá-los? Talvez até nossa casa nem exista mais? Sinto o tempo todo: é um pesadelo.

⁸⁹ Referência ao destacamento do Exército Branco no qual servia Serguei Efron.

⁹⁰ Alguns estudiosos da obra de Marina Tsvetáieva, como Elizabeth Burgos e, em certa medida, Simon Karlinsky, veem nessa carta, especialmente na oração “hei de segui-lo como um cão”, a sentença de morte que a mulher impõe a si mesma e a poeta expressa. Em seu prefácio à *Carta a la Amazona y otros escritos franceses*, Burgos chega a afirmar que Serguei Efron determinou o *caminho da morte* para Marina Tsvetáieva. Examinando a biografia de Tsvetáieva, ela demonstra como em momentos cruciais as atitudes da poeta foram orientadas para “seguir” o marido. Em uma separata de “Outubro num trem” do jornal *Vólia Rossií*, Tsvetáieva anota, à caneta, em 17 de junho de 1938: “E aqui vou eu — como um cão (21 anos depois).” (Cf. “Anexo A” desta tese).

Espero que a qualquer momento aconteça algo e não existam mais jornais, mais nada.
*Que tudo tenha sido um sonho e eu acordei.*⁹¹

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin apresenta pela primeira vez uma ideia que seria, posteriormente, retomada em “O narrador”. Referindo-se à experiência da Primeira Guerra Mundial, ele afirma que a geração que ia à escola em bondes de tração animal encontra-se, de repente, “sem teto”: “num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”⁹². Na Rússia, o período da Primeira Guerra coincide com a Revolução de 1917, e embora o sentido de revolução em Benjamin coincida com o ideal da experiência russa de redimir os oprimidos do passado, a verdade é que esses dois eventos somados concorreram para, no caso russo, reforçar ainda mais o sentimento de perda do passado. O efeito dessa experiência na obra de Tsvetáieva, contudo, não é o mesmo que aquele identificado por Benjamin, ou seja, do homem que se cala, pois “estavam mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” ou mesmo dos livros de guerra que começaram a tomar o mercado literário dez anos depois e que “continham tudo menos experiências transmissíveis de boca em boca”⁹³. Em *Índícios terrestres*, a Rússia da Revolução de Outubro e da Guerra Civil ganha vida graças à presença de uma multiplicidade de vozes. Como observa Gambrell, pode-se encontrar neste livro, do começo ao fim, a mesma paixão e o mesmo frio penetrantes que Efron havia descrito a Volóchin como sendo a mente voltairiana. Mas aquilo que a poeta produzia como fruto da intensidade de seus relacionamentos amorosos, aqui direciona-se à realidade trágica e absurda daqueles anos.⁹⁴

Para Tsvetáieva, experiência, vivência e criação artística se equivalem: mergulhar na vida e ouvi-la é fundamental para que o trabalho artístico seja feito. Se, por um lado, as condições em que se deram as viagens em plena Revolução Russa contadas em “Outubro num trem”⁹⁵, bem como a tentativa

⁹¹ “Октябрь в вагоне” (“Outubro num trem”). In: SS, vol. 4, p. 418-419.

⁹² BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”, 2012b, cit., p. 124.

⁹³ Ibid., loc. cit.

⁹⁴ Cf. GAMBRELL, 2002, op. cit., p. XXI.

⁹⁵ “Outubro num trem”: primeiro ensaio de *Índices terrestres* e fruto das três viagens de trem realizadas por Tsvetáieva logo que estourou a Revolução Russa – primeiro, de Feodóssia a Moscou; depois, de Moscou a Koktebel; e, por fim, de Koktebel a Moscou.

de obter alimentos durante os duros anos da fome narrada em “Passe livre”⁹⁶, o cotidiano soviético das filas e do frio relatados em “Meus empregos”⁹⁷ e em “O sótão”⁹⁸ foram compartilhadas por muitos conterrâneos seus, por outro, o tratamento literário que se dá por meio de uma transfiguração da realidade em arte é resultado direto da vivência da poeta. Ainda que suas experiências em torno da Revolução e da Guerra Civil tenham sido inevitavelmente coletivas, no sentido de que a maior parte dos russos que viveu nesse período, sejam os

⁹⁶ A fim de tentar trocar por comida alguns pertences que haviam lhe restado, em setembro de 1918, Marina Tsvetáieva toma um trem rumo a Tambov. A obra “Passe livre” é resultado da aventura até um ponto de confisco de grãos, e o título refere-se à permissão de transportar livremente 25 kg de bagagem. Sob o falso pretexto de “estudar o artesanato camponês”, Tsvetáieva consegue um salvo-conduto e embarca rumo a Usman. Naqueles tempos, a crise de abastecimento se agravava, mais em virtude dos problemas de distribuição do que de produção. O suborno aos funcionários das ferrovias tornara-se comum, assim como o saque e o sequestro dos comboios, que partiam das aldeias abarrotados e chegavam quase vazios a Moscou e Petrogrado. O campo tornava-se cada vez mais independente das cidades. Além disso, os camponeses, descontentes com a *Prodrazviórstka* (acrônimo de Продовольственная Развёрстка, sistema de requisição de alimentos), preferiam vender suas safras aos operadores do mercado negro ou àqueles que, como Tsvetáieva, iam ao campo para tentar trocar por comida produtos manufaturados, os quais, nas aldeias, dado seu isolamento, simplesmente não havia. Outra consequência da crise de abastecimento foi o êxodo urbano. Por um lado, eram os nobres que fugiam para o que tinha restado de suas terras, por outro, os trabalhadores, que, tendo perdido seus empregos durante a crise industrial de 1917-1918, migravam em massa para a zona rural. “Os transportes sofriam com o fluxo interminável de habitantes das cidades que iam e vinham do campo, numa busca incessante de comida. Milhões de cidadãos, de todas as classes, valiam-se do pequeno comércio para garantir barriga cheia. Partiam com bolsas de roupas e produtos de uso doméstico que vendiam ou trocavam nos mercados rurais; voltavam com sacolas cheias de alimentos” (FINGES, Orlando. *A tragédia de um povo*, 1999, cit., p. 751).

⁹⁷ O ensaio “Meus empregos” é fruto da experiência de Tsvetáieva no Comissariado do Povo para as Nacionalidades, onde trabalhou de novembro de 1918 a abril de 1919. Compõem o relato, ainda, uma narrativa do único dia de trabalho na Mapoteca situada no bulevar Smoliénski, de onde Tsvetáieva sai aos prantos – “Não foi eu quem saiu da Mapoteca: as pernas me levaram! Da alma — às pernas: sem passar pela consciência. Isso é instinto.” (In: “Мои Службы”/“Meus empregos”. In: SS, vol. 4, p. 474.) –, e a leitura de sua peça *Fortuna*, na qual estava presente o Comissário do Povo para a Instrução Anatol Lunatchárski. Depois dessa leitura, nasceu uma admiração mútua entre a poeta e o Comissário. Em novembro de 1921, quando soube das condições materiais desesperadoras em que se encontrava Max Volóchin, na Crimeia, a poeta foi pessoalmente ao Kremlin a fim de pedir ajuda a Lunatchárski. Em um telegrama a Volóchin de 21 de novembro de 1920, Tsvetáieva escreve: “Lunatchárski — diga a todos! — é maravilhoso. Um verdadeiro cavalheiro e um verdadeiro homem”.

⁹⁸ “O sótão” é um relato vibrante sobre o cotidiano durante o inverno de 1919-1920, em que o governo bolchevique despendia quase todos os recursos à causa da Guerra Civil e a fome fazia incontáveis vítimas na capital russa. Marina Tsvetáieva registra em seu diário, além das conversas com a filha Ariadna, aos seis anos à época e sua principal interlocutora, a jornada diária em busca de alimento para si e para suas filhas. Uma jornada compartilhada por quase todos os russos. Entre as cenas mais comuns durante esses anos estavam as intermináveis filas e as peregrinações entre as repartições na tentativa de trocar seus cupons pelas rações. Nos anos que se seguiram à Revolução, as requisições das residências consideradas insuficientemente ocupadas eram feitas de modo bastante rigoroso. Por sorte, a poeta conseguira manter-se em sua casa da rua Boris e Gleb, que ela passa a dividir com outras famílias. Juntamente com Ariadna e Irina, a poeta acomoda-se na sala de jantar e no dormitório contíguo. Além desses dois cômodos, Tsvetáieva terá direito ao sótão – “um cemitério de papéis e livros” –, seu refúgio, para onde se retira a fim de escrever e onde recebe a visita de amigos escritores, como Iliá Ehrenburg e Maiakóvski.

escritores ou pessoas comuns, passou por revezes semelhantes, e os relatos sobre tais acontecimentos tenham resultado em uma profícua produção literária, o tratamento artístico que Tsvetáieva lhes confere é a partir de um ponto de vista absolutamente individual, o qual, entretanto, é rompido e devolvido ao mundo em forma de uma prosa que consegue tornar viva a experiência apagada pela perda do solo social.

Benjamin compara o trabalho artesanal à arte de contar uma história. Do mesmo modo que o ofício do artesão se inscreve em um tempo mais global, pois respeita o material que utiliza ao transformá-lo em um produto final, justamente porque a técnica do trabalho manual não industrializado escapa à produção em série, o trabalho do artesão da palavra será dar uma forma acabada à experiência humana, essa imensurável matéria narrável.⁹⁹ Em “Passe livre”, num trecho em que relata com um tom entre o trágico e o cômico sua desastrosa incursão a uma aldeia de 60 isbás, depois de andar 15 verstas a pé através dos campos, a fim de comprar artesanato camponês, diz a poeta referindo-se às artesãs que tinha encontrado ali:

Muito mais próximas do que todos (a 1.000 verstas de distância!), as camponesas com quem compartilho a paixão pelo âmbar e pelas saias coloridas — e uma mesma bondade: de berço.¹⁰⁰

Nessa mesma obra, já na parte final, Tsvetáieva consegue, ao recriar com uma plasticidade tocante o ambiente do vagão do trem que toma no retorno a Moscou e o modo como foi absorvida pela massa humana, unir a experiência coletiva à experiência pessoal tanto no nível do momento vivido como nos níveis linguístico e da representação artística.

Em pé, balançando ligeiramente no aglomerado humano, em uma respiração coletiva: indo e vindo, como uma onda. O peito, o flanco, os ombros, os joelhos unem-se em uma respiração uníssona. E dessa coesão máxima entre os corpos resulta a completa sensação

⁹⁹ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta”. 2012, p. 10-11.

¹⁰⁰ “Вольный проезд” (“Passe livre”). In: SS, vol. 4, p. 435.

de perda do corpo. Eu sou esse algo que se move. O corpo, que se entorpeceu, é uma coisa. O vagão: um torpor forçado.¹⁰¹

Há que se dizer, todavia, que vida e arte não se equivalem, nem poderiam. Como aponta Brodsky, há na voz de Tsvetáieva um timbre de tal modo trágico que é capaz de assegurar uma espécie de elevação que não depende necessariamente da duração de seu som; é como se a voz da poeta continuasse a ecoar no leitor, criando, assim, um efeito trágico, ou, melhor ainda, uma sensação de tragicidade. Essa tragicidade não é um produto de sua trágica existência, mas uma coincidência, uma vez que, para atingir tal intensidade, é necessário o lirismo possível apenas na arte; além disso, o poeta é uma combinação de instrumento e ser humano, de modo que sua função de instrumento da arte excede sua condição humana, por mais dramática que sua vida tenha sido, sua voz soará ainda mais trágica, apenas porque existe *a priori*.¹⁰²

A poeta pregava, a exemplo dos simbolistas, a arte como única forma de conhecimento e afirmou mais de uma vez que só transfigurada em arte a vida faz sentido. Assim, ela não chega a excluir de seu fazer literário a existência como tal. Na verdade, tanto na vida quanto na obra de Tsvetáieva, até por conta das vicissitudes em que seu destino esteve imbricado, a existência sempre se apresenta em constante conflito com a vivência. No domínio da arte, todavia, que é quando a vida começa a fazer sentido, sobrepõe-se sempre a vivência. É sob esse aspecto que na poética tsvetaieviana, artistas contemporâneos seus, vultos históricos e mesmo pessoas comuns são transformados em heróis, os quais, uma vez recriados literariamente, transfiguram-se em personagens de suas criações, concorrendo para formar uma mitopoese própria, ou uma “mitologia do eu”, como propõe Susan Sontag em seu ensaio “Uma prosa de poeta”. Segundo a escritora norte-americana, uma vez que a prosa do poeta é sobre ser poeta, sua produção, geralmente memorialísticos, celebra o triunfo do eu do poeta, de modo que o “eu do poeta é o eu autêntico, o outro é o mensageiro”; além disso, o gênero

¹⁰¹ Ibid., p. 450.

¹⁰² Cf. BRODSKY, 1986, op. cit., p. 183-4.

do diário, muito explorado por poetas que se dedicam à prosa, “se volta para o abismo entre o poeta e a vida cotidiana” e destina-se “a proteger o eu do poeta”¹⁰³.

Esse procedimento compositivo que perpassará toda a obra de Marina Tsvetáieva começa a delinear-se e a ganhar força em *Indícios terrestres*. Até 1917, Tsvetáieva havia sido, essencialmente, uma poeta lírica. A Revolução de Outubro “não influencia apenas as posições políticas, ela contribui para transformar seu estilo” e sua obra. A poesia torna-se não apenas mais “breve e densa”, mas brusca: “o sinal de pontuação favorito de Tsvetáieva passa a ser o travessão [*tiré*], que quebra a frase em seus elementos constitutivos, qual eco de um mundo deslocado”. Também nos temas nota-se uma mudança quanto às influências e sugestões: ao lado de Púchkin e Blok, encontram-se, agora, em sua obra “um diálogo com a poesia popular, as fórmulas das ruas, os contos tradicionais”. Além disso, nota-se o surgimento de um modelo de escrita que evoluirá nas décadas de 20 e 30 para um “gênero completamente diferente: a prosa memorialística, relatos de um passado transfigurado”.¹⁰⁴

Em “Passe livre”, ao relatar suas tentativas infrutíferas de trocar seus pertences por comida durante pouco mais de uma semana em que esteve no centro de confisco de Usman, cujos funcionários ela descreve como tipos saídos de velhos contos maravilhosos, Tsvetáieva narra o encontro com uma personagem que considera a mais encantadora de toda sua aventura: um soldado bolchevique, ex-ladrão de banco e condecorado como herói na Primeira Guerra Mundial, a quem nomeia Stepan Rázin, *hetman* cossaco que, no século XVII, liderou no sul da Rússia uma rebelião contra o regime tsarista e cujo nome veio a significar a própria essência do espírito popular russo.

Stienka¹⁰⁵ Rázin. Segunda classe na Ordem de São Jorge¹⁰⁶. Um rosto redondo, malicioso, sardento: lessiênin sem a delicadeza. Acaba de voltar, com outros rapazes, da requisição¹⁰⁷. É a primeira vez que o vejo.

¹⁰³ SONTAG, Susan. “Uma prosa de poeta”, 2005, cit., p. 20.

¹⁰⁴ TODOROV, Tzvetan. “Prefácio”. 2008b, cit., p. 23 e 28.

¹⁰⁵ Hipocorístico de Stepan.

¹⁰⁶ Ordem honorífica que premia méritos militares. Foi instituída por Catarina, a Grande, e revogada por Lênin em 1918. É composta por 4 classes.

— Rázin! — Não fui eu quem disse: o coração bateu! (Coração! Sino! Eis que não existem mais sineiros!)

Uma correção: o *meu* Rázin (o da canção) é loiro, de um loiro acobreado. (...) Pugatchov é escuro. Stepan, claro. Houve alguma vez um Stepan que fosse escuro? E a própria palavra: Stepan! Esteira, estopa, estepe. Rá — zin! Raiar, roçar, zinir. Rázin! Onde há amplitude, não há escuridão. Negrume — profundidade.¹⁰⁸

Esta não é a primeira vez que a poeta evoca o *hetman* cossaco. Cerca de um ano antes, meses depois de estourar a Revolução de Fevereiro, Tsvetáieva escrevera um ciclo de três poemas dedicado a Stepan Rázin¹⁰⁹. Para Marina Tsvetáieva, o vulto insurgente de Rázin, assim como de Pugatchov, estava literalmente no ar; e ela não podia entender por que nenhum poeta havia escrito sobre eles durante a Revolução Russa. Não é a liderança de Rázin que Tsvetáieva evoca em seus versos, mas sua alma e o modo violento como ele foi morto. Stepan Rázin é um mártir.¹¹⁰

Quando o fim da monarquia foi anunciado, em fevereiro de 1917, a poeta assistira perplexa ao júbilo que tomou as ruas de Moscou. Naquele que é considerado seu primeiro poema de teor político¹¹¹, Tsvetáieva lamenta o destino do tsar.¹¹² É importante notar que, quando da Revolução de 1905, a poeta esteve ao lado dos revolucionários. Contudo, essa postura está mais ligada à sua propensão a eleger como ídolos os mártires e os oprimidos do que a qualquer

¹⁰⁷ Ação decorrente da *Prodravíórstka*, em que os soldados bolcheviques faziam a coleta de alimentos dos camponeses.

¹⁰⁸ “Вольный проезд” (“Passe livre”). In: SS, vol. 4, p. 439.

¹⁰⁹ O ciclo leva o título de “Стенька Разин” (*Stienka Rázin*). O primeiro poema foi escrito em 22 de abril, o segundo em 25 do mesmo mês e o terceiro em 8 de maio de 1917.

¹¹⁰ KUDROVA, Irma. *Путь Комет – молодая Цветаева*. 2007a, cit., p. 254.

¹¹¹ O poema escrito em 2 de março de 1917 leva o título de “Sobre a igreja – nuvens azuis” (“Над церковкой – голубые облака”).

¹¹² Marina Tsvetáieva não via com bons olhos a Revolução de Fevereiro, tampouco o Governo Provisório que se instalara como resultado desta. A princípio, ela acreditara que Keriênski seria capaz de restabelecer a ordem e cessar o fogo cruzado entre a Rússia e a Alemanha. Assim, ela o via com alguma simpatia. A preocupação maior de Tsvetáieva dirigia-se para seu marido, Serguei Efron; tendo ingressado há pouco mais de um ano na Academia Militar de Moscou, ele poderia, a qualquer momento, ser destacado para combater no fronte. Certa de que o Governo Provisório que se iniciara com os acontecimentos que tiveram lugar na fria manhã de 26 de fevereiro, quando massas de trabalhadores e mães famintas em busca de pão juntaram-se à passeata pelo Dia Internacional da Mulher, seria derrubado, Tsvetáieva tenta a todo custo convencer seu marido a partir para Koktebel, onde vivia Max Volóchin. A este, ela escreve pedindo que interceda junto a Efron, a fim de persuadi-lo a deixar Moscou.

tendência política. Os heróis tsvetáievianos são: Joana d’Arc, Napoleão, Byron, Púchkin, o falso Dmítri e sua esposa Marina, Pugatchov; enfim, todos esses são exemplos de homens e mulheres que sacrificaram a própria vida em nome de um ideal. É por isso que Tsvetáieva dedica seus versos ao tsariévitch Aleksei. Ela suplica à Rússia cristã que zele pela saúde do filho doente do tsar.¹¹³ O poema “Ao amanhecer” (“Чуть светает”), em que evoca Nicolau II como o servo de Deus, escrito em 10 de abril de 1917 e publicado poucos dias depois, rendeu-lhe a reprovação de muitos de seus contemporâneos, entre eles, Maiakóvski. Os mártires tsvetáievianos são, agora, o tsar e a família imperial. Além disso, Tsvetáieva jamais aceitaria a Revolução ou o Comunismo do mesmo modo que jamais aceitou em sua vida o secularismo ou a religião, pois acreditava que todo tipo de dogma era um limitador de sua liberdade individual, de sua liberdade como poeta.

Dessa maneira, quando evoca pela segunda vez a figura lendária de Rázin, transfigurada na pessoa do bolchevique seu benfeitor, ela evoca simbolicamente o espírito livre do povo russo. Do mesmo modo que, em “Outubro num trem”, o homem de olhos e barbas negros com quem encontra no caminho de volta de Feodóssia a Moscou¹¹⁴ transforma-se no Pugatchov de *A filha do capitão*, romance de Púchkin, o jovem camponês bolchevique de “Passe livre” é o Stepan Rázin das canções populares e não o *hetman* cossaco que liderou o levante contra Moscou.

Como contraste e consolo à vida de privações materiais, a produção artística de Marina Tsvetáieva é abundante e variada. Além dos poemas líricos que a tornaram conhecida e admirada nos meios literários durante os anos pré-revolucionários e dos poemas heroico-narrativos que a tornaram *persona non grata* nos círculos pós-revolucionários, Tsvetáieva, motivada por seu envolvimento com os atores do Terceiro Estúdio¹¹⁵, passa também a escrever dramas em

¹¹³ “Царю – на Пасху” (“Ao tsar, na Páscoa”), 2 de abril de 1917.

¹¹⁴ Em 21 de maio de 1917, sua irmã mais nova, Anastassia, perde o marido enquanto seus dois filhos adoecem; em 18 de agosto, um deles, o mais novo, vem a falecer. Tsvetáieva sabe que Anastassia não tinha mais ninguém para apoiá-la; no início de setembro, portanto, parte para Feodóssia a fim de consolar a irmã. Além disso, planejava encontrar um apartamento no qual pudesse se instalar com a família, que ficara numa Moscou tomada pela agitação. Quando, em 26 de outubro de 1917, os bolcheviques derrubam o Governo Provisório de Keriênski, Tsvetáieva ainda tinha esperanças de que o marido e as filhas viessem encontrá-la. Ao saber dos acontecimentos em Petrogrado, ela decide voltar imediatamente para Moscou. No dia 31, ela toma o trem.

¹¹⁵ Em outubro de 1917, quando retornava pela segunda vez da Crimeia, Tsvetáieva ouviu no trem um poema de Pável Antokólski que a deixou impressionada. Ato contínuo, uma vez em Moscou, a poeta procura conhecer o autor daqueles admiráveis versos. Aos 22 anos à época, Antokólski, além

versos¹¹⁶. Escritas para serem representadas pelo Terceiro Estúdio, com papéis claramente compostos para a interpretação de Sônia Holliday e Iuri Zavádski, as seis peças de teatro que Tsvetáieva escreve no período são frutos de pesquisas históricas e remontam ao século XVIII. Segundo Simon Karlinsky, a melhor das peças é *Fortuna*, uma dramatização em versos concebida a partir das memórias de Armand Louis Gontaud Biron, o Duque de Lauzun (1747-1793). Idealizada para Zavádski, a personagem principal da peça é um reflexo do envolvimento de Tsvetáieva com o autor.¹¹⁷

Em um extenso fragmento de “O amor”¹¹⁸, a poeta confessa:

(Se eu publicasse estas notas, certamente diriam: *par dépit*¹¹⁹).

Carta sobre Lauzun*.

“Você quer que eu faça um breve relato do meu último amor. Se digo ‘amor’ é porque não sei nem me dou ao trabalho de saber... (Talvez: tudo, qualquer coisa — menos amor!) Mas — tudo, qualquer coisa!

Assim: primeiro — divinamente lindo, segundo — uma voz divina. Ambas as divindades são coisa de diletante. Mas desses diletantes há muitos: qualquer homem que não ame as mulheres, e qualquer mulher que não ame os homens.

Ele é sensível, tanto de alma quanto de pele, essa é sua principal e mais evidente qualidade. Do frisson ao arrebatamento: em um passo. É tomado facilmente pelo frisson. Tal interlocutor

de poeta e estudante de Direito na Universidade de Moscou, é também ator do Teatro de Arte de Moscou, na verdade de uma ramificação deste, denominada Terceiro Estúdio, dirigida por Evguiéni Vakhtágov. Por meio de Antokólski, Tsvetáieva conhece Aleksei Stakhóvitch (cujo suicídio em 1919 é tema da obra “A morte de Stakhóvitch”/“Смерть Стаховича”) e três jovens atores, Iuri Zavádski, Vladimir Aleksiéiev e Sophia Holliday, com os quais a poeta se envolve emocionalmente, formando, juntamente com Antokólski, um complexo polígono amoroso, que ela descreve em quatro ciclos de poemas compostos durante aqueles anos: “Os irmãos” (“Братья”), “A capa” (“Плащ”), “O comediante” (“Комик”) e “Versos a Sônietchka” (“Стихи к Сонечка”), e no “Relato de Sônietchka”, de 1937.

¹¹⁶ São eles: *Valete de copas* (Червонный валет), *Nevasca* (Метель), *Fortuna*, *O anjo de pedra* (Каменный Ангел), *A aventura* (Приключение), *Ariadna* (Ариадна), *Fedra* (Федра). O estudo do teatro de Marina Tsvetáieva é uma área pouco explorada no âmbito das pesquisas acerca de sua obra. Os dramas em verso de Tsvetáieva revelam uma pesquisa da autora por formas mais expressivas de comunicação e inscrevem-se no todo de sua obra na medida em que tanto sua poesia quanto sua prosa apresentam uma orientação performática.

¹¹⁷ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 90.

¹¹⁸ Em “O amor”, intercalando uma série de fragmentos de conversas suas com Antokólski, Tsvetáieva compõe uma variedade de aforismos que remetem direta ou indiretamente às relações hétero e homossexuais que a poeta manteve com seus amigos do Terceiro Estúdio.

¹¹⁹ Em francês, no original.

* Herói da minha peça *Fortuna* (Nota de Marina Tsvetáieva).

e parceiro no mundo não há. Sabe o que você não disse e talvez nem dissesse caso já não soubesse! Por honrar somente sua própria preguiça, ele, sem querer, obriga-a a fazer qualquer coisa do jeito dele ('Qualquer coisa' aqui é um despropósito — para ele nada é qualquer coisa).

Bom? Não. Carinhoso? Sim.

Pois a bondade é um sentimento primário, e ele vive exclusivamente do que é secundário, refletido. Assim, em vez da bondade — o carinho, do amor — a simpatia, do ódio — a indiferença, do arrebatamento — a admiração, do apego — a compaixão. Em lugar da *presença* da paixão — a *ausência* da impassibilidade (da parcialidade da presença — a impassibilidade da ausência).

Mas, em tudo o que é secundário, ele é muito forte: uma pérola, um arco.

— E no amor?

Aí não sei de nada. Meu ouvido arguto me sugere que a própria palavra 'amor' fere-o um pouco. Ele, em geral, tem medo das palavras, como, em geral, de tudo o que é evidente. Os fantasmas não gostam de ser encarnados. Reservam-se esse luxo."¹²⁰

Lauzun é Zavádski do mesmo modo que Zavádski é Lauzun. O título *Fortuna* refere-se à deusa romana da sorte: na cena de abertura, Fortuna presenteia Lauzun com o dom da sedução; em seguida, apresentam-se romances com três mulheres importantes em sua vida, entre as quais está a Rainha Maria Antonieta. Tsvetáieva planejava ela mesma interpretar a Rainha; além disso, encontram-se incorporados ao texto da peça versos do ciclo de poemas *O comediante*, os quais o poeta havia endereçado ao ator.

Nessa construção de uma mitopoética própria, não apenas pessoas transfiguram-se em personagens, mas também os acontecimentos de sua vida só ganham significação uma vez transfigurados:

— Marina Ivánovna, você quer um emprego? (...)

— Se sim, tenho duas opções: no banco e no *Narkomnats*... e, pra falar a verdade (estalando os dedos)... eu, de minha parte, poderia recomendar-lhe...

— Mas o que eu precisarei fazer? Eu não sei fazer nada.

— Ah, todo mundo fala isso!

— Todo mundo fala isso, eu faço.

— Bom, que seja. O primeiro é na Rua Nikolai, o segundo é aqui, no prédio da Tcheká¹²¹.

¹²⁰ "О любви" ("O amor"). In: SS, vol. 4, p. 486-487.

— Eu: — ?!

Ele, ofendido: — Não se preocupe! Não vão obrigar você a fuzilar ninguém. Você só vai transcrever.

Eu: — A lista de fuzilados?

Ele, com raiva: — Ah, você não quer entender! Como se eu estivesse convidando você para a Tcheká! Lá não precisamos de pessoas como você...

Eu: — Nocivas.

Ele: — É a casa da Tcheká, mas a Tcheká fica à parte. Você deve conhecer, na rua Povarsk com a Kudrinsk, a mesma que Liev Tolstói... (estalando os dedos)... a casa...

Eu: — A casa dos Rostov? Aceito.¹²²

Quando aceita o posto oferecido pelo vizinho Henryk Sachs¹²³ no Comissariado do Povo para as Nacionalidades, experiência contada em “Meus empregos”, Tsvetáieva o faz porque a sede do *Narkomnats* ficava na casa que serviu de inspiração a Liev Tolstói (1828-1910) para compor o lar dos Rostov em *Guerra e Paz*. Assim, em uma ocasião em que vai à cozinha com os colegas de repartição para tomar chá, Tsvetáieva fantasia que transformara-se em Natália Rostova, imaginando o quão diferente teria sido o destino da heroína se no lugar de Piotr tivesse se encontrado com Púchkin.

Mas tudo tem um fim: Natacha, a servidão, a escada. (Dizem que dia desses até o Tempo!). A propósito, a escada não é tão longa assim — apenas vinte e dois degraus. Só que eu demorei tanto tempo para descê-los (1818-1918).¹²⁴

Apesar de terem saído na imprensa separadamente por iniciativa da própria Marina Tsvetáieva, que, depois das várias tentativas infrutíferas de publicar o livro

¹²¹ Acrônimo para *Tchrezvytchainaia Komíssiia* (em russo, Чека: Чрезвычайная Комиссия), que significa Comissão Extraordinária, considerada a primeira polícia política soviética, foi criada para combater a contrarrevolução e a espionagem.

¹²² “Мои Службы” (“Meus empregos”). In: SS, vol. 4, p. 451-452.

¹²³ Descrito por Tsvetáieva como “um comunista doce e ardoroso” e um cavaleiro errante do comunismo, Sachs era funcionário da Tcheká e assistente pessoal de Félix Dzierjynski (o “Homem de Ferro” da Tcheká), além de administrador do imóvel onde vivia Tsvetáieva. A despeito de a poeta jamais ter escondido que Serguei Efron, seu marido, era membro do Exército Branco, ao lado dos quais lutava contra os bolcheviques no Sul do país, ele dividia sua razão com ela e as filhas e a ajudava sempre que a via em necessidade.

¹²⁴ “Мои Службы” (“Meus empregos”). In: SS, vol. 4, p. 458.

completo, conclui que só dessa maneira sua obra viria a público, proeminentes estudiosos da obra da poeta, como Tzvetan Todorov, Véronique Lossky, Simon Karlinsky e Jamey Gambrell, parecem estar convencidos de que os *Indícios terrestres* devem ser lidos, organizados e traduzidos conforme foram concebidos. Pode-se ler cada um dos ensaios que o compõem de modo independente, mas é justamente a leitura integrada que forma um todo coerente.

Não defendo nenhum dos meus indícios terrestres sozinhos, assim como meus versos e horas em particular — o que vale é a totalidade.

Não defendo nem mesmo a totalidade dos meus indícios terrestres, defendo apenas seu direito à existência e à verdade — a minha.¹²⁵

Cada uma das obras que compõem os *Indícios*, sejam aquelas cujo caráter narrativo é mais acentuado, sejam aquelas em que sobressai o elemento aforístico, obedece a um mesmo esquema. São cenas do cotidiano separadas tipograficamente por traços ou asteriscos, algumas vezes trazem a anotação precisa do dia em que tiveram lugar, conversas com amigos e com sua filha Ariadna, trechos de cartas, passagens da vida soviética, desde o falatório nas filas até a modificação da língua russa, descrição de ruas, monumentos, lugares públicos, extratos de jornais, intercalados por reflexões sobre a vida, a poesia, as artes, Deus, o amor.

Eu: — São duas as maneiras de se relacionar com o mundo: a amorosa, a maternal.

Antokolski: — Nós temos duas também: a amorosa, a filial. A paternal não existe. O que é a paternidade?

Eu: — A paternidade, em geral, não existe. Existe a maternidade: Maria, a Mãe, com M maiúsculo.

Antokolski: — E a paternidade com P maiúsculo não é nada, é pó¹²⁶.

Eu, reconciliando: — Em contrapartida, nós não temos a de filha.¹²⁷

¹²⁵ “Открытки из книги *Земные приметы*” (“Excertos do livro *Indícios Terrestres*”). In: SS, vol. 4, p. 527.

¹²⁶ Em russo o jogo é feito entre a palavra “отцовство” (*otsovstvo*, paternidade) e o “O” maiúsculo e o “0” (zero).

¹²⁷ “О любви” (“O amor”). In: SS, vol. 4, p. 483-484.

Os textos que compõem os *Indícios terrestres* de Marina Tsvetáieva são de duas ordens: há os que remetem à existência cotidiana propriamente dita, que relatam os fatos em torno da Revolução de 1917 e suas consequências na vida prática da realidade imediata e há aqueles de caráter reflexivo, aforístico e fragmentário. Nestes últimos, podemos dizer, fica ainda mais patente o aspecto da criação literária como sendo a expressão da alma da poeta. O formato de diário permite a Tsvetáieva, nos *Indícios* de um modo geral, mas especialmente nos ensaios aforísticos, trabalhar com um tipo bem particular, bem próprio de estrutura, baseada em saltos narrativos, digressões, volteios e recuos de pensamento¹²⁸.

Contrastando com os textos de caráter, digamos assim, mais narrativo (“Outubro num trem”, “Passe livre”, “Meus empregos” e “O sótão”) temos em “O amor”, “A gratidão”¹²⁹, “Dos diários e cadernos”, “Excertos do livro *Indícios terrestres*”¹³⁰ e “A Alemanha”, ensaios em um estilo um tanto mais fragmentário, com evidente inclinação filosófica.

Para Tsvetáieva, assim como para milhares de indivíduos, a Revolução Russa e seus desdobramentos, a despeito de trazer em seu bojo o despertar de uma nova ordem, repleta de esperança por dias melhores, de promessas de justiça social e de uma vida melhor para todos, significou um longo período de dificuldades e de privações. Aos 25 anos, separada do marido, sozinha com duas crianças pequenas, sem renda e em uma Moscou tomada pelo caos da Guerra Civil, que incluía desde a fome e a falta de água corrente até a escassez de papel, Tsvetáieva dependeu quase que exclusivamente da caridade de amigos e vizinhos. “A gratidão”, ensaio de caráter abstrato e lírico, traz uma visada reflexiva acerca da essência do sentimento que intitula a obra; visada essa que foge do lugar-comum e é de uma originalidade tocante, capaz de revelar aquilo que apenas pressentimos vagamente.

¹²⁸ Cf. GAMBRELL, 2002, op. cit., p. XXV.

¹²⁹ O ensaio “A gratidão” agrupa uma variedade de fragmentos acerca desse sentimento que, durante aqueles difíceis anos, certamente, fazia parte do cotidiano não apenas da poeta, mas da maioria dos russos.

¹³⁰ “Dos diários e cadernos” e “Excertos do livro *Indícios terrestres*” são as duas obras mais fragmentárias do conjunto. A variedade de assuntos é enorme; além disso, nelas encontram-se trechos que se repetem nos outros ensaios que compõem o livro, com alterações de uma e outra palavra, com a exclusão ou inclusão de uma ou outra frase. Entre os diversos temas, desde o trabalho no Comissariado, a peregrinação para trocar os cupons de racionamento, a sopa, Keriênski, Trótski e Marx, a venda de seus pertences, a fome e a satisfação, o querer e o poder, o amor, até trechos de poemas em francês e em alemão, destacam-se as reflexões sobre a arte, de um modo geral, e sua relação com o teatro em especial.

Pode-se dividir o ensaio em três movimentos. Primeiro, a essência da gratidão:

Só a cobiça é agradecida. Só a cobiça mede o todo (a essência) pelo pedaço a ela dado. Só a cegueira infantil, *olhando* a mão, sentencia: “Ele me deu açúcar, ele é bom.” O açúcar é bom, sim. Mas avaliar a essência de uma pessoa pelo açúcar e pela “gorjeta” que dela recebeu só é perdoável às crianças e aos criados: instinto.

(...)

Identificar a fonte do bem com os bens (...) é sinal de uma completa falta de desenvolvimento da alma e do pensamento. Uma criatura que não foi além dos cinco sentidos.¹³¹

Assim como dependeu de outras pessoas para garantir o sustento para si e para suas filhas, também Tsvetáieva dividia o que recebia com os vizinhos e amigos. Durante os anos do assim chamado comunismo de guerra, Tsvetáieva estreitou laços com o poeta simbolista Balmont, com quem não apenas dividia seu escasso suprimento de comida como, ainda, frequentava a casa do amigo no intuito de desempenhar tarefas domésticas. Com efeito, o segundo movimento de “A gratidão” consiste, justamente, na natureza do dar e do receber:

Assim, uma vez definido o que doa (a mão) e o que recebe (o esôfago), torna-se estranho exigir de um pedaço de carne para com outro pedaço de carne... gratidão. (...)

Dar, essa não é uma virtude! Não é personalidade! Não é paixão! Não é escolha! É algo que pertence a todos (o pão), portanto (eu não tenho) o que me tinha sido tomado retorna (através de você) a mim (através de mim — até você).

O pão ao mendigo é uma restituição de direito.

Se *nós* déssemos a quem quiséssemos, seríamos os últimos dos miseráveis. Nós damos *àquele* que quer. Sua fome (vontade!) suscita o nosso gesto (o pão). Dado e esquecido. Recebido e esquecido. Nenhum vínculo, nenhum parentesco. Ao dar, desvinculo-me. Ao receber, desvinculo-me.

Sem consequências.

— Então, por que eu deveria dar-lhe?

— Para não ser um canalha.¹³²

¹³¹ “О благодарности” (“A gratidão”). In: SS, vol. 4, p. 509-510.

Terceiro e último, a origem dos que doam e sua relação com o objeto doado:

O que é doado por um mendigo (o sangue, o último?) é impessoal. “É Deus quem dá”. O que é doado pelo rico (a sobra, quase um resto) tem nome, patronímico, sobrenome, gênero, dia, hora, número. E é memória. A mão direita deu, mas as duas se lembram.

O mendigo, que dá de mão para mão, esquece. O rico, que envia pelo criado, lembra. E, se se pensa bem, compreende-se: um comprovante para o Juízo Final.

— Um comprovante discutível.¹³³

Estes textos, aqui chamados de ensaios íntimos de cunho aforístico, evidenciam um pensamento dotado de uma intuição original, a qual se desenvolve, por um lado, pela multiplicidade de temas abordados e, por outro, pela abordagem multifacetada de um determinado assunto, seja ele episódico ou filosófico. Há no fazer poético de Tsvetáieva uma atitude voltada para a reflexão a respeito do próprio processo de criação. Tais observações, resultantes de intensa meditação sobre a tradição literária, o fazer poético de seus contemporâneos, bem como o dela própria, desenvolver-se-ão na década 1930 em ensaios críticos que formam uma espécie de arte poética de Marina Tsvetáieva. Já em *Indícios terrestres* essa tendência começa a se delinear. Aqui, contudo, dada a aproximação da poeta com o Terceiro Estúdio, vale destacar em suas teorizações sobre a arte a preocupação em torno da natureza do poeta contraposta à do ator.

O pessoal do teatro não suporta meu modo de ler poesia: “Você as mata!”. Eles não entendem, mascates de versos e sentimentos, que os ofícios do ator e do poeta são diferentes. O ofício do poeta: ao descobrir, encobrir. A voz para eles é uma couraça, uma máscara. Sem o manto da voz estão nus. O poeta sempre apaga seus rastros. A voz do poeta — como a água — apaga o incêndio (dos versos). O poeta não pode declamar: é uma vergonha e um insulto. O poeta é solitário, o tablado para ele é um pelourinho. Ofertar seus poemas com a voz (um imperfeito condutor!), aproveitar-se da *Psiqué* para o sucesso?! Já me basta o grande negócio da escrita e da publicação!

— Não serei empresária da minha própria desonra!

O ator é diferente. O ator é secundário. Tanto o poeta é *être* quanto o ator é *paraître*¹³⁴. O ator é vampiro, o ator é hera, o ator é pólipio. Fale o que quiser: jamais acreditarei que Ivan

¹³² Ibid., p. 511.

¹³³ Ibid., p. 513.

Ivánovitch (e todos eles são Ivan Ivánovitch!) todas as noites se sente à vontade como Hamlet. O poeta é cativo da Psiquê, o ator quer a Psiquê cativar. Finalmente, o poeta é seu próprio objetivo, em si mesmo repousa (em Psiquê). Coloque-o numa ilha deserta, ele deixaria de ser ele? Mas que espetáculo lamentável: o ator numa ilha deserta!¹³⁵

Não se pode dizer que Tsvetáieva tenha pertencido a algum dos grupos ou aderido às correntes poéticas de seu tempo; ela não foi cubofuturista tampouco acmeísta, embora tenha assimilado certos procedimentos e descobertas desses círculos literários. Como afirma Brodsky, nem os seus críticos mais corajosos ousaram rotulá-la. No caso desta poeta tão singular, convém falar, antes, em influências fundamentais, que vão de escolas, com as quais se relaciona tanto por continuidade quanto por oposição – sendo que o Romantismo alemão e o Simbolismo russo são as principais –, a artistas, como é o caso de Púchkin, Goethe, Pasternak, Rilke e Maiakóvski, com os quais estabelece uma complexa relação de alteridade. Para Brodsky, a única maneira de enquadrar Tsvetáieva na tradição literária russa está ligada à sua postura em relação ao leitor. A poeta é um caso raro em que a suprema experiência espiritual de uma época é não apenas objeto de expressão mas o próprio meio transfigurado em material artístico. Ao recorrer à prosa, que permite demonstrar o progresso do pensamento de modo um tanto mais acessível que a poesia, dá ao leitor a possibilidade de notar que a experiência espiritual suprema pode ser facilmente por ele experimentada, ou seja, *“experiences of a higher nature are possible, and that a reader can be taken by the hand by prose and delivered to where he would otherwise have to be shoved by a poem”*. Brodsky argumenta que a principal tendência da literatura russa consiste em conformar e justificar no mais elevado nível possível a realidade e a existência.¹³⁶

Em seu ensaio dedicado à prosa de Marina Tsvetáieva, no qual retoma e discute ideias tratadas por Brodsky, Susan Sontag argumenta que a visão do poeta como herói nasce no romantismo e encontra na literatura russa solo fértil.

¹³⁴ As duas palavras estão em francês, no original.

¹³⁵ “Открытки из книги *Земные приметы*” (“Excertos do livro *Indícios Terrestres*”). In: SS, vol. 4, p. 519.

¹³⁶ BRODSKY, 1986a, op. cit., p. 191.

Segundo ela, “os grandes escritores russos são heróis”, e para os poetas russos da modernidade a poesia significa a defesa da liberdade individual.¹³⁷

Referindo-se aos escritores do século XIX, mais especificamente aos primeiros membros da assim chamada *intelligentsia* russa, Isaiah Berlin propõe, com justas e cautelosas advertências quanto à literalidade do sentido, que há duas atitudes em relação à literatura e às artes em geral: uma russa e uma francesa. A francesa parte da posição de fornecedor, o que significa que coloca na composição da obra o máximo esforço para o maior reconhecimento; com relação à vida privada, esta independe de todo de sua atividade. Ele usa, para melhor exemplificar seu pensamento, a seguinte metáfora: imagine um carpinteiro; uma mesa ou um banco que ele produza serão de boa ou má qualidade independentemente de seus atributos morais. Assim também deve ser considerado o artista em relação à sua obra. Já na atitude russa, não importando sua inclinação (se são estetas ou radicais), os artistas rejeitavam essa visão francesa. Para eles, o homem é indivisível. Se você é artista será responsável pela condução e liderança do povo.

Os escritores russos mais característicos acreditavam que os escritores, em primeiro lugar, são homens, direta e continuamente responsáveis por todos os seus pronunciamentos, sejam feitos nos romances ou na correspondência particular, em conferências públicas ou durante uma conversa. Essa postura, por sua vez, afetou as concepções ocidentais da arte e da vida a um grau acentuado, e é uma das extraordinárias contribuições da *intelligentsia* russa ao pensamento.¹³⁸

Por seu turno, o Simbolismo russo, o principal agente da renovação artística e cultural pela qual passou a Rússia na última década do séc. XIX e primeira do séc. XX, nasce em reação e contraposição a esses escritores aos quais Berlin se refere. Descendentes diretos do idealismo místico de Soloviov¹³⁹ e profundamente

¹³⁷ SONTAG, 2005, op. cit., p. 15.

¹³⁸ BERLIN, Isaiah. *O populismo russo*, 1988, cit., p. 140.

¹³⁹ “Vladimir Soloviov (1853-1900), poeta, filósofo e estudioso de literatura. Sua obra *A beleza na natureza* (1889), bem como vários artigos sobre a poesia e os poetas russos constituíram um dos marcos iniciais no que se refere aos estudos de Estética na Rússia. Filósofo da corrente espiritualista, Soloviov considerava a mística uma forma de conhecimento e, portanto, parte integrante da filosofia, e preconizava a síntese da filosofia, da ciência e da religião. Em seus estudos de estética,

marcados pelo nietzschismo, o qual, segundo Mirsky, exerceu influência decisiva para a libertação do poeta do “dever cívico” imposto pela *intelligentsia* e para a expressão da própria individualidade na poesia¹⁴⁰, os poetas simbolistas russos viam a atividade poética como experiência mística, uma vez que o Absoluto, encarnado pela Beleza e pela Perfeição, só poderia ser traduzido pela Poesia. O Simbolismo, como movimento estético, tem seu fim em 1910, graças à exacerbação do misticismo que culminou numa abstração extremada. Contudo, sua influência sobre as gerações seguintes é inegável.

Podemos dizer que o ideário simbolista influencia a poética de Marina Tsvetáieva em duas frentes distintas. A primeira delas diz respeito à atitude perante a vida e à relação desta com a criação poética. Se, por um lado, Tsvetáieva compartilha a concepção simbolista no que diz respeito ao poder supremo da intuição no processo criativo e à convicção de que o poeta é um ser capaz de acessar uma realidade superior e de entrar em contato com o Absoluto, por outro, Tsvetáieva não estava de acordo com a divisão da realidade em dois campos distintos. Para ela, o mundo não se divide em experiência exterior, empírica, e interior, esotérica, o que ela enfatiza são as marcas que a realidade exterior deixa em seu interior. Sua noção de mundo não é de dualidade, mas de unidade. Já a segunda refere-se ao modo de pensar a própria arte: os simbolistas são os primeiros a encarar “a simbiose do poeta crítico, do analista consciente de sua própria poesia”¹⁴¹. Nesse último caso, a produção em prosa de Marina Tsvetáieva filia-se, toda ela, ao legado simbolista.

A exemplo de sua relação com o Simbolismo, também seu vínculo com a estética romântica, de um modo geral, e o Romantismo alemão, em particular (este último, é importante ressaltar, influencia decisivamente o movimento simbolista russo), dá-se por meio de continuidade e rompimento. De acordo com Tzvetan Todorov, Tsvetáieva rompe com esta escola em pontos fundamentais. Primeiro, visto que, para ela, arte e vida se equivalem, Tsvetáieva não coloca aquela no topo

ele estabelecia ligações entre a arte e a experiência mística. Esses estudos tornaram-se a base filosófica da escola simbolista na Rússia e desempenharam notável influência sobre Aleksandr Blok, cujos *Versos sobre a Bela Dama* têm como substrato filosófico as ideias soloviovianas.” (ANDRADE, Homero Freitas de. “Breves noções sobre o simbolismo na Rússia”, 2005, cit., p. 147).

¹⁴⁰ MIRSKY, D. S. *Histoire de la littérature russe*, p. 480 (apud ANDRADE, 2005, op. cit., p. 148).

¹⁴¹ Ibid., p. 147.

das atividades humanas; segundo, ela opta não pela separação de uma e outra, mas pelo estabelecimento de uma continuidade; finalmente, e nisso ela se afasta também do Simbolismo, a arte deve ser inteligível para todos: ao mergulhar no incompreensível, o poeta deve transfigurar o caos em uma arte acessível a todos. Vale um parêntesis aqui: ser acessível não significa tornar a arte utilitária; assim como os românticos e os simbolistas, Tsvetáieva recusa-se a estabelecer tarefas para a poesia e, sobretudo, a submetê-la a um poder político ou moral. O ofício do poeta seria: descortinar a vida e possibilitar ao outro compreender a sua própria vivência. E Tsvetáieva dá ainda um passo adiante:

In turning to prose, and dismantling almost every other word of it into component parts, Tsvetaeva shows her reader what a word, a thought, a phrase consists of; she tries, often against her own will, to draw the reader closer to her: to make him equally great.¹⁴²

Não apenas por ser uma poeta escrevendo em prosa, mas por se tratar de uma poeta que aplica as técnicas da poesia à prosa¹⁴³, pode-se pensar que há nos textos de Marina Tsvetáieva, mesmo naqueles de caráter, digamos assim, mais narrativos, um narrador em vias de se tornar um *sujeito lírico*.

Dominique Combe, em seu ensaio “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, ao investigar a genealogia do “sujeito lírico”, afirma que tal conceito provém em grande parte do Romantismo alemão, em cuja visão o sujeito poético se confunde com o próprio poeta. Nessas condições, a poesia excluiria a ficção e, uma vez que sua missão seria apresentar a verdade da vida, funda-se na memória muito mais que na imaginação. Desse modo, “a ideia romântica do poema como ‘confissão’ do artista atesta a dimensão moral – se não mesmo religiosa – da definição autobiográfica”¹⁴⁴. Em *Vida e Poesia*, ao analisar uma passagem do livro *Poesia e Verdade*, de Goethe, Dilthey argumenta que a criação literária é fruto da experiência existencial do poeta, mas não se trata de modo algum de explicar o conteúdo dos versos por meio da biografia do artista;

¹⁴² BRODSKY, 1986a, op. cit., cit., p. 179.

¹⁴³ Em vez de predicados precedidos por sujeitos, associação sonora e rímica, semântica ditada pelo *enjambement*, etc.

¹⁴⁴ COMBE, Dominique. “A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. 2009-2010, cit., p. 116.

o que a *Erlebnis* expressaria é a dimensão afetiva e intelectual encerrada por uma dada obra. Já Walter Benjamin, ao se colocar contra a crítica biográfica e filológica, afirma que o conceito de obra como produto da vida é inviável na medida em que qualquer concordância entre elas será inútil. Por fim, Margarete Susman e seus herdeiros denunciam o mito romântico do “eu lírico” ao afirmar que não se trata de um “eu” no sentido empírico, mas de uma criação mítica.

Para Nietzsche, que segundo Combe imprime sua marca na interpretação retórica dos gêneros ao distinguir entre o lirismo dionisíaco e apolíneo, o “eu” do poeta é “pura quimera” na medida em que “eco do abismo mais profundo do Ser”. Assim, o “eu lírico” trespassado pelas forças cósmicas universais dissolve a noção do “eu” individualizado, e, já na virada do século, com o advento do Simbolismo, a questão do “sujeito lírico” recebe tratamento mais aprofundado.¹⁴⁵ É preciso dizer, todavia, que se “para os franceses o simbolismo não passava de uma nova forma de expressão poética” para os russos fazia às vezes de uma filosofia. “Eles realmente viam o universo como um sistema de símbolos”¹⁴⁶.

Ao transportar para sua prosa os princípios da poesia, ao eleger heróis para depois recriá-los poeticamente a fim de torná-los parte integrante e fundamental de seu mundo poético, ao praticar uma prosa essencialmente memorialística a fim de proteger o “seu eu de poeta”, ao incorporar em seus textos, tanto do ponto de vista estético quanto ético, os princípios simbolistas e românticos (ou mesmo no processo de rejeitá-los, já que também no rompimento a tradição se renova) e, finalmente, ao transfigurar suas *vivências* em arte, Marina Tsvetáieva dá ao sujeito do seu discurso, graças à sua poderosa voz poética – sempre uma oitava acima, como observa Brodsky – a força de um *eu lírico*. Mas esse *eu lírico* é uma criação mítica. Por mais que se tratem de obras de cunho autobiográfico escritas em primeira pessoa, em literatura, a enunciação será sempre “fingimento”. Em outras palavras, ainda que o enunciado transmita a ideia de efetividade e que se possa fazer conexões entre os relatos de Tsvetáieva e as vicissitudes de sua existência – e isso é perfeitamente possível, a maioria de seus biógrafos investigaram os fatos de sua vida com base em sua obra em prosa –, a verdade é que, uma vez que recebe tratamento literário e, mais do que isso, tratamento lírico, sua experiência

¹⁴⁵ Ibid., p. 116-118.

¹⁴⁶ MIRSKY, op. cit., cit., p. 480 (*apud* ANDRADE, 2005, op. cit., p. 148).

de vida, não obstante a “ilusão de referencial” que enseje, é inexoravelmente ficcionalizada e é sob essa perspectiva que se pode falar em um sujeito lírico de suas obras em prosa.

O objetivo aqui não é (e isso é importante ressaltar dada a própria natureza deste estudo) estabelecer uma oposição entre “verdade” e “ficção” ou mesmo avaliar o grau de ficção contido tanto em *Indícios* quanto nas obras que serão estudadas nos capítulos seguintes. Os próprios biógrafos de Tsvetáieva que se prestaram a traçar paralelos entre a criação da poeta e as memórias de seus contemporâneos, parentes e amigos, fizeram-no com justas cautelas, furtando-se de distinguir a ficção do fato, já que tal empresa seria inútil de antemão. A proposta é, antes, mostrar como Tsvetáieva, ao recriar suas vivências, acaba por criar uma mitologia que só é possível por meio da criação de um sujeito lírico, cuja voz não conta tão somente sua história de vida, caso contrário, suas obras seriam não mais que meras autobiografias sem qualquer valor literário.

Como afirma Combe:

Mais do que inscrever as obras em categorias genéricas “fixas” como “autobiografia”, melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um “jogo”. Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” — e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia.¹⁴⁷

Como foi visto em *Indícios terrestres*, e conforme se procurará demonstrar a seguir, a poética de Marina Tsvetáieva é fruto de uma percepção bastante aguda dos sentimentos humanos na medida em que configuram um acesso direto à experiência interna. É nesse sentido que, para ela, se, por um lado, escrever é viver, uma vez que para tal a poeta se vale inteiramente do seu ser, por outro, viver é escrever, pois apenas através dessa premissa Tsvetáieva consegue dar sentido à sua vivência, ou seja, só assim a artista é capaz de validar o seu conhecimento interior, aquilo que ela chama de a verdade da vida, sem, contudo,

¹⁴⁷ COMBE, 2009-2010, cit., p. 125.

prender-se ao simples autobiografismo, justamente porque foi capaz, graças à elaboração de um sujeito lírico, de imbuir sua obra da voz lírica e do enlevo poético característicos da poesia.

Se me fosse imposta uma escolha: você *nunca* mais verá a Rússia — ou *nunca* mais verá seus cadernos de notas (...) — não hesitaria, nem um pouco. Está *claro* o quê.

A Rússia passa bem sem mim, os cadernos, não.

Eu sem a Rússia passo bem, sem os cadernos, não.

Porque não é nada além de: viver e escrever, e viver-escrever e: escrever é viver. Ou seja, tudo se realiza e até vive (...) apenas nos cadernos. Mas e a vida o que é? A vida é a economia: a limpeza, a lavanderia, o aquecimento, o cuidado. A vida — a atribuição e a carência. O que outros ingenuamente aceitam com a máxima presença de espírito, para os quais dedico desde o *meu* já tão distante discurso, como a minha fala (dizem — brilhante), — até meus escritos. Se eu pudesse ter estado presente na vida... — Não existe essa vida que suportaria a minha presença.¹⁴⁸

Os textos em prosa de Tsvetáieva são produto de uma vivência interior, mas a poeta não se prende a esta, ela a transcende na medida em que faz dos seus relatos, individuais e cotidianos, a expressão de uma experiência que é, sobretudo, coletiva e humana. É nesse sentido que sua obra só obedece à verdade. E num nível mais profundo, é nesse sentido que o criador atinge o Absoluto da criação. E o resultado é uma obra que extrapola seus próprios limites e os limites do momento em que foi produzida, proporciona ao leitor o contato com o Absoluto que tanto almejavam simbolistas e românticos.

¹⁴⁸ “Из записных книжек и тетрадей” (“Dos diários e cadernos”). In: SS, vol. 4, p. 606.

3 INFÂNCIA, ADOLESCÊNCIA, EMIGRAÇÃO: A INVENÇÃO DO PARAÍSO PERDIDO E O EXÍLIO ENTRE OS EXILADOS

De um mundo onde minha poesia era indispensável como o pão cai num mundo onde a poesia não é indispensável a ninguém, minha poesia, como a poesia em geral, é tão indispensável quanto uma sobremesa: como se uma sobremesa fosse indispensável a alguém...

(Marina Tsvetáieva, "Um sarau extraordinário", 1931)

Marina Tsvetáieva e Ariadna Efron deixam a Rússia em 11 de maio de 1922. Três dias depois, chegam a Berlim. A capital alemã acolheu, após a Revolução de Outubro, um grupo de russos bastante heterogêneo. Social-revolucionários, constitucional-democratas, mencheviques, monarquistas e nacionalistas, apesar das diferenças ideológicas e das disputas durante o período revolucionário e da Guerra Civil, encontravam-se agora unidos, se não por outra coisa, na oposição ao regime soviético. Tal proximidade exacerbada pela condição de deslocamento em decorrência da perda da identidade russa alimentava o debate político e literário. Como consequência, clubes, salões e editoras foram criados, e encontros de escritores russos nos cafés berlinenses tornaram-se habituais, de modo que Berlim convertera-se na capital editorial da literatura russa no estrangeiro¹⁴⁹. Por essa razão, visto que trazia consigo da Rússia alguns livros prontos e dada a facilidade de publicação naquele país, bem como o interesse em sua obra, Tsvetáieva decide passar um tempo em Berlim antes de se dirigir a Praga.

¹⁴⁹ Como observa Fábio Abdulmassih em sua dissertação de mestrado a respeito das aulas ministradas por Vladímir Nabókov em universidades americanas: "A Berlim dos emigrados possuía cerca de 360 mil russos dos mais diversos estratos sociais, que devido às circunstâncias viram-se obrigados a dividir uma vida em comum, povoando as inúmeras pensões de viúvas alemãs, com seus quartos apertados, numa cidade que ainda se recuperava no pós-guerra. A maioria dos russos que vivia em Berlim era 'burguesa' e bem educada em comparação à sociedade que os abrigou; um grupo bastante heterogêneo que se assemelhava apenas pelo seu antibolchevismo explícito. Essa comunidade, bem informada e de formação cultural refinada, no começo aproveitou o fato de o marco alemão estar desvalorizado e costumava se reunir em cafés e restaurantes, dividindo-se em grupos de acordo com suas posições políticas. Essa boemia abrigava muitos membros da *intelligentsia* russa do século XIX, que se valeram do fato de antes mesmo da revolução já existirem tipografias em cirílico na cidade para publicar suas obras e jornais." (In: ABDULMASSIH, Fábio B. *Aulas de literatura russa: F. M. Dostoiévski por V. Nabókov: por que tirar Dostoiévski do pedestal?*, 2010, cit., p. 13).

Os últimos anos vividos em Moscou foram de intensas transformações na sua poesia. A coletânea dos versos escritos durante o último ano antes de emigrar e publicada em 1923 em Berlim sob o título *Ofício* expressa esta mudança em sua poética, tanto na forma quanto no conteúdo, e é considerada por muitos de seus estudiosos o trabalho que marca a maturidade artística de Tsvetáieva.¹⁵⁰

Se nos livros anteriores, *Verstas I* (*Версты I*), de 1916, *Verstas II* (*Версты II*), de 1917, e *A hoste dos cisnes* (1917-1921), Tsvetáieva dividiu seus poemas em políticos e pessoais ou escapistas, em *Ofício* ela combina os elementos político, pessoal e filosófico, o que representa, segundo Simon Karlinsky, um novo passo em sua evolução artística¹⁵¹. Essa nova atitude pode ser estendida também à sua prosa, como buscaremos mostrar mais adiante neste capítulo ao abordarmos os textos escritos durante os anos de 1920 e 1930. Todas essas obras são de cunho memorialista, contudo, reúnem elementos típicos dos artigos de crítica literária, bem como da ensaística, das narrativas e da prosa epistolar. Mesmo nos textos em que sobressaem os elementos narrativos, há um foco que é difuso, por vezes impreciso. Podemos dizer que o método empregado pela autora baseia-se numa extrema liberdade compositiva: unindo cenas da vida cotidiana – seja de sua adolescência, juventude e momento presente, como ocorre nos textos dedicados aos contemporâneos, seja de sua infância, como acontece em suas reminiscências ficcionalizadas – à análise de obras literárias, Tsvetáieva aplica em sua prosa os princípios que guiaram sua poesia, de um modo geral, mas mais acentuadamente a partir de *Ofício*.

Nessa coletânea de poemas, surge uma nova voz poética: o eu lírico romântico e as formas poéticas tradicionais dão lugar a uma nova linguagem, reforçada pelos elementos da língua e da cultura popular, o que resultará na liberdade sintática que lhe é tão característica. Percebe-se aí a omissão dos verbos, a criação de neologismos e a intensificação dos procedimentos simbolistas no que se refere à pesquisa sonora e rítmica da língua russa. Tsvetáieva cria a sua própria língua, enigmática, de pura lírica.

¹⁵⁰ Cf. FEILER, Lily. *Marina Tsvetáieva – the double beat of heaven and hell*. 1994, p. 121.

¹⁵¹ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 107.

Dedicados ao Príncipe Serguei Mikháilovitch Volkônski¹⁵², os versos do ciclo “O pupilo” (“Ученик”), que integram *Ofício*, marcam a independência artística de Tsvetáieva. A poeta e o príncipe conservaram a amizade, ou *amitié littéraire*¹⁵³, iniciada no período revolucionário, até 1937, ano da morte de Volkônski. Naquele período, Tsvetáieva via no Príncipe um mestre, com o qual dividia, como observa Feiler, o desejo profundo de transcender a vida cotidiana. Em 1924, Volkônski publica um livro intitulado *O existir e o ser – o passado, o presente, o eterno* (*Быт и Бытие. Из прошлого, настоящего, вечного*)¹⁵⁴, o qual dedicará à Tsvetáieva e no qual recordará as noites de leitura, escritas e conversas, o “ser” (*bytie*) que compartilhavam e que se opunha tão radicalmente ao “existir cotidianamente” (*byt*) no nascente mundo soviético.¹⁵⁵ Este conceito peculiar da língua russa é bastante caro a Tsvetáieva. Ela o investiga e o desenvolve nas conversas com Volkônski, e o expandirá em toda sua atividade literária posterior.

Outro tema que aparece em *Ofício* é o do suicídio, especialmente nos cinco poemas dedicados ao marido Serguei Efron, reunidos sob o título de “Separação” (“Разлука”). Durante aquele período em que esteve apartada de Efron, Tsvetáieva manteve diversos casos amorosos. Contudo, o marido permaneceu o centro de sua vida, e o retrato que a poeta cria dele em “Separação” é o de “*a shining swan and a radiant knight defending honor and decency from brutal usurpers*”¹⁵⁶. Na entonação dos versos desse ciclo sobressaem, de acordo com o estudo empreendido por Feiler, o desespero, a desorientação e o medo, que só poderiam ser aplacados pelo retorno ao seu lar amado e seguro, à Rússia de quando era ainda uma criança¹⁵⁷. A mesma Rússia que aparecerá quase vinte anos depois em suas memórias idealizadas da infância, a casa para a qual ela retornaria em seus últimos momentos de desespero. Se no poema ela é salva por um guerreiro alado, o gênio de sua poesia, em seu retorno à Rússia este gênio não mais poderia salvá-la.

¹⁵² Escritor, crítico literário e teatrólogo russo (1860-1937).

¹⁵³ O termo, em francês, foi cunhado pela própria Tsvetáieva para definir sua relação com Volkônski.

¹⁵⁴ O livro foi publicado em Berlim em 1924.

¹⁵⁵ Cf. FEILER, 1994, op. cit., p. 120.

¹⁵⁶ KARLINSKY, 1996, op. cit., cit. p. 108.

¹⁵⁷ Cf. FEILER, 1994, op. cit., p. 121.

As reminiscências ficcionalizadas são compostas por meio de episódios interligados, em que a memória de um acontecimento leva a outra, que leva a mais uma e assim por diante. Em *Meu Púchkin*, obra que Tzvetan Todorov considera como sendo a de mais difícil definição¹⁵⁸, Tsvetáieva cria uma metáfora poética para falar sobre suas lembranças de Púchkin que servem perfeitamente para definir o método como as memórias são trabalhadas em suas obras:

(...) cada lembrança tem sua pré-lembrança, como se fosse uma escada de bombeiros pela qual se desce de costas, sem saber se há mais um degrau — o que sempre há — ou um repentino céu noturno onde se descortinam todas as estrelas, das mais altas às mais longínquas (...).¹⁵⁹

Os ensaios e as narrativas memorialistas de Marina Tsvetáieva falam de uma Rússia perdida de um modo poético e confessional, mas todo esse individualismo evocado pelo “eu” de uma história tão pessoal assume, pelo tom fluente da prosa, uma forma total que busca englobar um “nós” que é não apenas russo, mas universal. O paraíso perdido de Marina Tsvetáieva é, numa primeira leitura, a Rússia perdida de todos os russos, emigrados ou não; mas é também a infância perdida de todos nós: um mundo único, de descobertas e revelações, ao qual jamais se retorna, jamais se esquece e jamais se diz adeus.

¹⁵⁸ TODOROV, Tzvetan. 2011a, op. cit., p.13.

¹⁵⁹ TSVETÁIEVA, Marina. 2008b, op. cit., cit., p. 37.

3.1 CONEXÕES LÍRICAS: A PROSA ELEGÍACA DOS ANOS 20 E 30

Meus versos são meu diário, minha poesia, uma poesia de nomes próprios.

(Marina Tsvetáieva, “Prefácio à coletânea *De dois livros*”, 1913)

O escritor e jornalista Iliá Ehrenburg (1891-1967) foi um bom amigo de Marina Tsvetáieva não apenas durante o período que compreende a Revolução de Outubro e a Guerra Civil, mas também nos primeiros anos de emigração. Foi ele o responsável por localizar Serguei Efron, ajudar Tsvetáieva a deixar a Rússia e a estabelecer-se em Berlim, onde a poeta morou no apartamento dos Ehrenburg antes de acomodar-se em uma pensão. Ele a introduziu nos meios literários dos russos emigrados que então viviam na capital alemã, e sua esposa, a artista Liubov Koznítsieva, apresentou a cidade a Tsvetáieva e Ariadna Efron. Koznítsieva comprou o único vestido que a menina usaria naquele verão. Meses mais tarde, em 27 de junho, seria Ehrenburg a transmitir a Tsvetáieva uma carta de Boris Pasternak. Iniciar-se-ia aí uma correspondência entre ambos que duraria até 1937 e que se constitui, desde então, no intercâmbio artístico mais importante para o trabalho de Tsvetáieva.

The poets' relationship, then, was conducted almost entirely through texts. As Tsvetaeva said to Pasternak, “We have nothing except words, we're fated to them”. The task of telling this story, therefore, is largely one of textual interpretation – above all of the letters and poems they explicitly addressed to each other, but also of their major writings during the 1920s. Tsvetaeva and Pasternak were each other's most important readers throughout the decade and into the 1930s.¹⁶⁰

Tal correspondência conheceria seu ponto alto quando no verão de 1926 Rainer Maria Rilke se junta aos jovens poetas russos para formar um triângulo epistolar bem peculiar.

¹⁶⁰ CIPIELA, Catherine. *The same solitude: Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva*. 2004, cit., p. 2.

Rilke começou a corresponder-se primeiro com Pasternak, via Leonid Pasternak, pai do poeta, pintor impressionista e grande amigo de Rilke desde os tempos em que este estivera na Rússia.¹⁶¹ Em uma viagem à França, Rilke toma conhecimento de que o destacado poeta, um dos líderes da nova geração da poesia russa, era o pequeno garoto que conhecera tantos anos antes em Moscou. Ao receber de seu pai a mensagem de Rilke, Pasternak escreve ao poeta uma carta bastante entusiasmada, na qual apresenta-lhe alguns poemas de Marina Tsvetáieva. Rilke escreve a Tsvetáieva convidando-a a iniciar uma correspondência e também pedindo-lhe ajuda para enviar alguns de seus livros a Pasternak, uma vez que não havia conexão postal entre a Rússia e a Suíça, onde então vivia Rilke.

As cartas que os três poetas trocaram durante aquele verão de 1926 podem ser vistas como um todo, como era a vontade de Marina Tsvetáieva. No ensaio epistolar de 1929, ao qual deu o título de “Algumas cartas a Rainer Maria Rilke”, escreve:

Daqui cinquenta anos, quando tudo isso tiver acabado, acabado *totalmente*, e o corpo tornado pó e a tinta se apagado, quando há muito o destinatário tiver se unido ao remetente (sendo *eu* — a primeira carta a ter sido entregue!), quando as cartas de Rilke tornarem-se apenas as cartas de Rilke — não para mim — para todos, quando eu tiver me dissolvido no todo, e — oh, o mais importante — quando não precisar mais das cartas de Rilke, será porque terei o Rilke inteiro.

Não se pode publicar sem permissão. Sem permissão, ou seja: antes do tempo. Por enquanto o remetente está aqui, e o destinatário lá, não é possível uma resposta. A resposta dele à minha pergunta será o tempo. Podemos? Por favor. E não vai ser antes do que — Deus quiser. (...)

Estas sete cartas que jazem na minha caixa (estão exatamente como ele está, não ele, mas seu corpo, como as cartas, não o pensamento, mas o corpo do pensamento), estas sete cartas que jazem na minha caixa, com fotografias e a última elegia eu doo ao futuro — não doarei, estou doando agora. Quando nascerem, receberão. E quando nascerem, eu já terei partido.

¹⁶¹ Rilke fez duas viagens significativas à Rússia: a primeira na Primavera de 1899 e a segunda no Verão de 1900. Poeta inexperiente e incerto de sua afiliação poética, Rilke vai à Rússia em busca da “alma russa”, guiado pela ideia nietzchiana de que embora Deus tenha morrido no Ocidente, ainda vivia de modo harmonioso no Cristianismo russo (Cf. TAVIS, Anna. *Rilke’s Russia – a cultural encounter*, 1994, p. XIII).

Este será o dia da ressurreição de seus pensamentos em carne. Deixe-as dormir até o Juízo Final, que não será um dia de Medo, mas de Luz.

Assim, por fidelidade e dever e ciúme, não traio nem escondo.¹⁶²

Tsvetáieva foi a protagonista desta correspondência não apenas pela incumbência de intermediária que assumira, mas também pela sua própria personalidade de, em se tratando de poesia, tomar tudo para si. A troca de cartas ocorreu, principalmente, entre Tsvetáieva e Rilke, e Tsvetáieva e Pasternak: há onze cartas de Pasternak a Tsvetáieva e cinco dela para ele; de Rilke a Tsvetáieva são seis e as dela para ele somam nove; entre Pasternak e Rilke há apenas uma carta daquele para este e uma nota deste àquele. Quando retorna à URSS em 1939, Tsvetáieva carrega consigo as cartas de Rilke e Pasternak.¹⁶³

Segundo Anna Tavis, em seu ensaio “Russia in Rilke: Rainer Maria Rilke’s Correspondance with Marina Tsvetaeva”, o modo como a correspondência entre Rilke, Tsvetáieva e Pasternak tem sido interpretada depende, na maioria dos casos, do interesse do estudioso que se debruça sobre o tema, guiado, em larga medida, pelo poeta ao qual se dedica. E mesmo entre os especialistas de um determinado poeta não há consenso. Contudo, parece haver um ponto de concordância naquilo que diz respeito à forma dessas cartas: tratar-se-iam de um gênero fronteiroço, algo entre o ensaio e a autobiografia. Ainda de acordo com Tavis, os três poetas criaram, ao colocarem-se contra todas as disputas históricas, políticas e ideológicas predominantes no período, uma espécie de união de artistas cuja crença era a de que escrever poesia igualava-se a viver a vida e, apesar das visíveis afinidades entre eles, cada qual seguiu suas próprias “agendas criativas”.¹⁶⁴ Já nessa época, cada um dos artistas possuía seu próprio mundo poético e desenvolveu sua arte independentemente das escolas de seu tempo. Do mesmo modo que Tsvetáieva

¹⁶² “Несколько писем Райнер Мария Рильке” (“Algumas cartas a Rainer Maria Rilke”). In: SS, vol. 5, p. 318-322.

¹⁶³ Em 1941, quando a Alemanha invade Moscou, a poeta entrega as cartas à Editora do Estado, aos cuidados de Aleksandra Rabinina, em um envelope onde se lê “Rilke e Pasternak, 1926”. Em 1975, Rabinina restitui as cartas de Pasternak aos familiares do poeta e as de Rilke depositou nos arquivos de Rilke da Biblioteca do Estado. Trabalharam juntos para a primeira publicação das cartas, que se deu na Alemanha, em 1983, o rilquista soviético Konstantin Azadovski, o filho de Boris Pasternak, Evguiéni Pasternak, e sua nora Elena Pasternak. Já as cartas que Marina Tsvetáieva endereçou aos dois poetas foram reconstruídas a partir das anotações de seus diários.

¹⁶⁴ Cf. TAVIS, Anna. “Russia in Rilke: Rainer Maria Rilke’s Correspondance with Marina Tsvetaeva”. 1993, p. 495.

e Pasternak valeram-se das descobertas de seus contemporâneos – acmeístas, futuristas e, em alguma medida, simbolistas – como inspiração para seu próprio fazer poético, também Rilke preservou essa atitude com relação ao Romantismo alemão, o qual, vale dizer, serviu como uma das fontes espirituais tanto para Tsvetáieva quanto Pasternak. Para ambos, Rilke era ele mesmo a própria poesia.

Na primeira linha da primeira carta a Rilke, Tsvetáieva escreve:

Rainer Maria Rilke! Poderia eu chamá-lo assim? Pois você — a encarnação da poesia — deve saber que seu próprio nome é poesia.¹⁶⁵

E continua:

Você não é o meu poeta favorito (“*meu favorito*” é uma gradação). Você é um fenômeno da natureza, que não pode ser meu e que não se ama, mas experimenta-se em toda sua essência, ou (mais que isso!) você encarna o quinto elemento: a própria poesia, ou (mais que isso) você é aquele do qual a poesia nasce e ainda maior do que ela é você.¹⁶⁶

Rilke responde a Tsvetáieva no mesmo tom, dando a tônica de uma correspondência que teria lugar numa dimensão espiritual. No prefácio à tradução estadunidense das cartas, Susan Sontag define de modo preciso a relação entre Rilke, Tsvetáieva e Pasternak:

Letters: Summer 1926 is a portrait of the sacred delirium of art. There are three participants: a god and two worshipers, who are also worshipers of each other (and who we, the readers of their letters, know to be future gods).

A pair of young Russian poets, who have exchanged years of fervent letters about work and life, enter into correspondence with a great German poet who, for both, is poetry incarnate. These three-way love letters – and they are that – are an incomparable dramatization of ardor about poetry and about the life of the spirit.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Carta a Rainer Maria Rilke de 9-20 de maio de 1926. In: SS, vol. 7, p. 55.

¹⁶⁶ Ibid., loc. cit.

¹⁶⁷ SONTAG, Suzan. “Preface”. 2001, cit., p. X.

Quando Pasternak escreve a primeira carta a Tsvetáieva, em 14 de junho de 1922, sob o efeito da leitura de *Verstas II*¹⁶⁸, o poeta estava planejando viajar a Berlim dentro de algumas semanas¹⁶⁹ e esperava poder se encontrar com Marina Tsvetáieva. O encontro, todavia, não aconteceu. Pasternak chega a Berlim em 15 de agosto. Tsvetáieva tinha deixado a cidade com destino a Praga, onde Serguei Efron contava com uma bolsa de estudos na Universidade Karlova¹⁷⁰, duas semanas antes, em 31 de julho. Esse desencontro tornou-se o *leitmotiv* da relação que se desenvolveria durante os anos seguintes.

Ariadna Efron, em suas memórias da emigração, escreve:

Sua partida de Berlim às vésperas da chegada de Pasternak teve algo em comum com o voo das ninfas de Apolo, algo de mitológico e de transcendental, ainda que a decisão e o ato em si não tivessem esse sentido (...).

Mas talvez tenha sido uma fuga não menos mitológica, com um conhecimento prévio, um tesouro previamente comprovado nas mãos, apropriando-se dele, uma abdução, uma falta de vontade de compartilhar com qualquer outra pessoa o vácuo ao redor das mesinhas do *Pragerdiele*¹⁷¹; seu medo de olhares curiosos, sua necessidade de sair do centro das atenções, tão típico de Marina em sua busca pelo segredo de possuir qualquer tesouro: seja um livro, algo da natureza, uma carta ou a alma humana... No reino dos valores imateriais, Marina era uma grande egoísta, que não tolerava nem sócios nem colaboradores...

De uma maneira ou de outra, o seu “espero por você”¹⁷² revelou-se pura liberdade poética no ano de 1922 e uma verdade humana absoluta ao longo dos anos seguintes.¹⁷³

¹⁶⁸ O livro tinha sido publicado pela primeira vez em Moscou em 1921, mas acabara de receber uma segunda edição.

¹⁶⁹ Pasternak viajou com a finalidade de apresentar a esposa, Evguênia Lurie, a seus pais, que haviam ido a Berlim para obter tratamento médico para problemas de coração da mãe do poeta, mas nunca mais puderam regressar à Rússia. Esta foi a última vez que Pasternak viu seus pais.

¹⁷⁰ O governo tcheco oferecia, à época, bolsas de estudos a estudantes e escritores russos emigrados. Mais tarde, Tsvetáieva viria também a receber uma bolsa como esta, a qual foi, aliás, a única fonte de renda da família durante todo o período em que moraram na Tchecoslováquia e em boa parte da temporada francesa.

¹⁷¹ Nome de um café onde se encontravam os escritores russos emigrados, situado na Rua Pragerplatz'e, em Berlim.

¹⁷² Em sua primeira carta a Pasternak, de 29 de junho de 1922, Tsvetáieva escreve: “Espero seu livro — e você” (In: SS, vol. 6, p. 225).

¹⁷³ EFRON, Ariadna. *O Марине Цветаевой: Воспоминания дочери* (Sobre Marina Tsvetáieva: Memórias de uma filha). 1989, cit., p. 20.

Na realidade, para Tsvetáieva, que concebia suas relações pessoais como matéria de criação poética já em estágio final, que buscava transcender à vida cotidiana, à realidade imediata, o não encontro é mais significativo – tendo em vista o lugar que como poeta ela se coloca no mundo – do que um encontro na vida real. Tsvetáieva está interessada em encontros de almas.

Assim ela escreve a Pasternak, em carta de 19 de novembro de 1922, logo depois do encontro perdido de Berlim:

Meu tipo favorito de comunicação é a transcendental: no sonho: sonhando.

E o segundo: correspondências. Cartas, que são um certo tipo de comunicação transcendental, menos perfeita que os sonhos, mas com as mesmas leis.

(...)

Eu não gosto de encontros na vida real: chocam-se testas. Duas paredes. Assim não se penetra. Um encontro deve ser um arco: então o encontro será *nas alturas*. — Testas que se elevam!¹⁷⁴

Esta carta é uma resposta de Tsvetáieva a uma outra que Pasternak tinha lhe enviado em 12 de novembro daquele mesmo ano, em agradecimento ao ensaio “Borrasca de luz”, o primeiro de muitos trabalhos em prosa que a poeta compôs durante a emigração.

À minha frente o livro de B. Pasternak *Minha irmã — a vida*. Em uma sobrecapa que faz lembrar imediatamente as distribuições gratuitas do Sul e as doações do Norte, áspera, incômoda, cheia daquelas manchas lúgubres —, não aqueles catálogos funerários, não a última aposta em vida de alguma editora moribunda. Esta, ao contrário, vi apenas uma vez: no primeiro segundo em que recebi, antes de ter tempo de abrir o livro. Depois, eu já não o fecharia mais. Meu hóspede por dois dias, apresento-o a todos os lugares famosos de Berlim: o clássico *Linden*, o mágico *Untergrund* (com ele nos braços — não há acidentes!), levei-o ao Zoo (para conhecer), carrego-o comigo no café da manhã da pensão, e — finalmente — com ele aberto sobre o peito — ao primeiro raio de sol — desperto. Assim, em dois dias — dois anos! Ancianidade que me dá o direito de dizer duas palavras sobre ele.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Carta a Boris Pasternak de 19 de novembro de 1922. In: SS, vol. 6, p. 225-226.

¹⁷⁵ “Световой ливень” (“Borrasca de luz”). In: SS, vol. 5, p. 231.

Minha irmã – a vida Tsvetáieva leu em 2 dias; *Borrasca de Luz* compôs em 4, de 3 a 7 de julho de 1922, em Berlim. O ensaio saiu na imprensa naquele mesmo ano, no jornal *Epopéia*, de Andrei Biéli, poeta que Tsvetáieva conheceu durante seu período berlinense¹⁷⁶ e ao qual dedicaria o tocante ensaio “Alma cativa”, de 1934, composto poucos meses após receber a notícia da morte de Biéli¹⁷⁷. Publicado no número 55 da *Sovremiénié Zapíski*, o ensaio sobre Biéli é dividido em duas partes: “I. A lenda pregressa” (“I. Предшествующая Легенда”) e “II. O encontro” (“II. Встреча”). Do ponto de vista da biografia de Biéli, cada parte está separada por um intervalo de 12 anos. A primeira remonta ao período em que o poeta, ao lado de Blok, despontava como herdeiro do Simbolismo Russo.

Andrei Biéli é um tabu. Não se pode vê-lo, apenas ouvi-lo. Por quê? Porque ele é um poeta famoso, e nós, estudantes secundaristas.

O fatalismo — dos russos — e das crianças — e dos poetas.¹⁷⁸

A segunda parte a autora dedica ao período berlinense. Aí falará sobre o encontro e as conversas com o poeta e fará uma análise do livro *Depois da Separação* (*После Разлуки*), que Biéli publicara em Berlim no ano de 1922. Tsvetáieva assim descreve o primeiro encontro com o poeta simbolista:

Berlim. “*Pragerdiele*” na *Pragerplatz*’e. Na mesa de Ehrenburg, cercada de conhecidos e desconhecidos. A animação dos editores, a inspiração dos escritores. Câmbio de honorários e manuscritos. (Suspeito que um e outro logo desvalorizarão). Sento-me em uma parte apartada do círculo.

E de repente entre tudo — entre todos — mãos — cachos — brilhantes estendidos:
— Você? Você? (Ele de fato não sabia o meu nome).¹⁷⁹

¹⁷⁶ KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 116.

¹⁷⁷ O poeta morre em 8 de janeiro de 1934.

¹⁷⁸ “Пленный дух” (“Alma cativa”). In: SS, vol. 4, p. 223.

¹⁷⁹ Ibid., p. 241-242.

Apesar de alguns encontros casuais em Moscou, em torno de 1910, quando Tsvetáieva fazia sua estreia literária, será em Berlim que os poetas ficarão mais próximos. Naquela noite, um editor presente no *Pragerdiele* empresta a Biéli um exemplar da coletânea *Separação*, de Tsvetáieva. Após uma noite de leitura e impressionado pela força poética dos versos que compõem o ciclo, Biéli escreve uma carta à poeta¹⁸⁰ e um artigo para o jornal *Dni*, no qual examina a versificação tsvetaiviana, além de seu livro *Depois da Separação*. Em “Alma cativa”, Tsvetáieva reproduz o que lhe teria dito Biéli sobre o livro:

“— Perdoe-me, estou torturando vocês! Um sol como este, e eu torturando vocês! Acabaram de chegar, e eu já estou torturando vocês! Não há que se falar sobre ela. Enfim, está acabado¹⁸¹. Enfim, estou escrevendo poesia. Enfim eu, depois do seu *Separação*, voltei a escrever poesia. Penso que não sou poeta. Posso passar anos sem escrever poesia. O que significa que não sou poeta. Mas agora, depois do seu *Separação* — inundou-me. Não consigo parar. Eu escrevo a partir de você. E será um livro inteiro: *Depois da Separação*, — depois da separação dela e depois do *Separação* — o seu. Eu o dedico mentalmente a você e se não o dedico explicitamente é apenas porque ele é seu, de sua propriedade, não posso dar-lhe o que já lhe pertence, seria indelicado.”¹⁸²

Esta sutil homenagem de Biéli a Tsvetáieva é, parafraseando Simon Karlinsky, um significativo reconhecimento de que o poeta de uma geração anterior estava mudando o próprio estilo sob influência de uma poeta mais nova.¹⁸³

¹⁸⁰ Tsvetáieva reproduz a carta em “Alma cativa”:

“Zossen, 16 de maio de 1922.

Prezadíssima Marina Tsvetáieva,

Deixe-me expressar a profunda admiração diante [“Diante” foi inserida depois (nota de M. Tsvetáieva).] da perfeita melodia alada do seu livro *Separação*.

Eu li a noite toda, quase em voz alta; e quase cantando. Há muito tempo não experimentava tal deleite.

E com respeito ao ritmo da poesia, tão necessária depois da negligência dos moscovitas e da morbidade dos Acmeístas, seu livro é o primeiro (isso, sem dúvida).

Escrevo e me pergunto se não estaria eu supervalorizando minha impressão? Não teria me vindo em sonho a Melodia?

Mas não, não; eu abro com enorme tédio todos os novos livros de poesia. Foi com tédio que abri hoje *Separação*. E assim passei a noite toda sob o poder de seu encantamento. Perdoe-me pela sinceridade com que manifesto minha admiração e aceite a declaração de completo respeito e devoção.

Boris Bugaev” (Ibid., p. 244).

¹⁸¹ Biéli refere-se ao fim da sua relação com Anna (Ássia) Turguênieva (1890-1966).

¹⁸² “Пленный дух” (“Alma cativa”). In: SS, vol. 4, p. 253-254.

¹⁸³ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 117.

É importante dizer que “Borrasca de luz” é, em sua superfície, mas não em sua essência, um ensaio distinto de “Alma cativa”, bem como dos outros textos abordados neste subcapítulo. Em “Borrasca de luz”, Tsvetáieva escreve sobre os versos de Pasternak, poeta que lera pela primeira vez apenas em 1922 e cuja leitura lhe causara grande impacto.

— *Minha irmã — a vida!* — Meu primeiro movimento, tendo-o devorado todo: do primeiro ao último golpe — esticar os braços: para que todas as juntas estralassem. Fiquei estatelada sob ele como sob uma borrasca.

— Borrasca: todo o céu sobre a cabeça, despencando: pura borrasca, borrasca oblíqua — através, corrente de ar, disputa entre correntes de luz e de chuva —, e não é sobre você: uma vez que desaba — você cresce!

— Borrasca de luz.¹⁸⁴

Ao passo que, nos outros, ela se deterá mais na vida do que na obra dos artistas que toma como tema. Este “deter-se mais na vida” quer dizer que Tsvetáieva privilegiará, sempre, sua experiência pessoal, seus encontros e sua identificação com cada um daqueles que uma vez tornados matéria de sua criação poética passam a pertencer-lhe. Com Pasternak, esta identificação se dá de maneira distinta, pois constrói-se, desde o princípio, com base em um encontro que se dá única e exclusivamente *através da poesia*. Tanto isso é verdade que, ao falar dos momentos em que se cruzam em Moscou antes de sua emigração e antes de os poetas lerem os versos um do outro, ela assim coloca a questão:

O próprio Pasternak eu conhecia quase de vista: três ou quatro breves encontros. — E quase que em silêncio, pois nunca as novidades nunca me atraem. — Eu o ouvi uma vez, entre outros poetas, no Museu Politécnico. Ele falava de modo inexpressivo e tinha esquecido quase todos os versos.¹⁸⁵

¹⁸⁴ “Световой ливень” (“Borrasca de luz”). In: SS, vol. 5, p. 233.

¹⁸⁵ Ibid., p. 232.

Pode-se dizer, contudo, que aquilo que se opera em “Borrasca de luz” é, de certo modo, análogo ao que a autora realiza nos demais ensaios, apenas se efetiva por caminhos diferentes. Tsvetáieva se apropria de Pasternak do mesmo modo que se apropriará dos outros poetas com os quais cria uma identificação por intermédio do texto literário. Mas se com estes ela criará um laço por meio do encontro e a partir deste se efetivará a apropriação, com aquele este primeiro passo foi dispensado. “Borrasca de luz” resulta da leitura de *Minha irmã – a vida*, mas se trata de uma leitura pessoal, subjetiva, ou seja, o que se tem aqui não é uma análise objetiva dos versos de Pasternak, trata-se, antes, do impacto que esta leitura tinha lhe causado, de modo que cada poema será analisado com seu “olho interior”.

Sobre os tesouros demonstráveis da poesia de Pasternak (ritmo, metro etc.) falarão outros a seu tempo — e certamente com menos afetação que eu, que falo sobre os tesouros indemonstráveis.

Essa é uma tarefa para especialistas em poesia. Minha especialidade — a Vida.¹⁸⁶

Além disso, *Borrasca de luz* se aproxima dos demais textos que a poeta dedica aos seus contemporâneos naquilo que consideramos ser a essência compositiva de todos os ensaios que foram selecionados para este subcapítulo na medida em que todos eles representam e traduzem a filosofia desenvolvida por Tsvetáieva ao longo de seu percurso artístico sobre a relação do poeta com o seu próprio trabalho, a saber: o ideal tsvetaieviano de que um *encontro entre poetas* será sempre única e tão somente *um encontro poético via linguagem poética*. Esse conceito, decorrente da busca da autora por achar e definir o lugar do poeta neste e, por que não dizer, num outro mundo — esse último entendido aqui como um grau paroxístico da existência, como propõe Todorov em seu *A beleza salvará o mundo*¹⁸⁷ —, está presente desde seus primeiros poemas até seus últimos textos. No entanto, aparece de modo mais patente nos ensaios escritos na década de 1930, especialmente naqueles cujo objetivo é prestar homenagem aos colegas poetas recém-falecidos.

¹⁸⁶ Ibid., p. 233.

¹⁸⁷ Cf. TODOROV, 2011c, op. cit., p. 253.

Assim, em carta a Vera Búnina de 16 de janeiro de 1934, ela escreve:

Estou agora escrevendo sobre Biéli, *ça me hante*¹⁸⁸. Como sempre antecipo (emocionalmente) tudo, eu já ouço o que dirão, e talvez escreverão, que eu me tornei uma espécie de carpideira.¹⁸⁹

Tsvetáieva se refere aqui, especificamente, a “Um herói do trabalho”, “Tua morte”, “Algo vivo sobre alguém vivo” e “Alma cativa”, os quais compõem por ocasião da morte de Briússov, Rilke, Volóchin e Biéli, respectivamente. Dois anos mais tarde, quando recebe a notícia de que em São Petersburgo falecera Mikhail Kuzmin, ela escreverá “Um sarau extraordinário”. Há, ainda, mais dois ensaios que compõem essa série de textos a escritores contemporâneos, mas que não foram elaborados por ocasião do falecimento das personalidades às quais são dedicados. Trata-se de “A história de uma devoção” e “Uma palavra sobre Balmont”, tributos a Mandelstam e Balmont, nesta ordem. Temos aqui, portanto, de um lado, ensaios dedicados a artistas que no momento da escrita encontravam-se vivos e, de outro, aqueles ensejados justamente pela morte recente dos poetas para os quais os ensaios foram escritos, com a característica comum de possuírem todos eles um *caráter elegíaco*.

Fixar com precisão o gênero das obras em prosa de Marina Tsvetáieva é tarefa difícil. É necessário ter sempre em mente que os principais recursos de que ela lança mão a fim de compor sua prosa lírica encontram-se presentes na totalidade de seus textos, e em cada um sobressairá um elemento específico. A classificação, a escolha e a reunião, seja com o intuito de publicação, seja por questões de análise, dão-se em virtude do recurso que a poeta optou por ressaltar. Talvez por isso mesmo observam-se entre os estudiosos da vida e obra de Marina Tsvetáieva discordâncias no que diz respeito à definição dos textos dedicados aos contemporâneos no tocante ao gênero a que eventualmente pertenceriam. Desse modo, se para Véronique Lossky e Tzvetan Todorov¹⁹⁰ “Borrasca de luz”

¹⁸⁸ Em francês, no original.

¹⁸⁹ Carta a Vera Búnina de 16 de janeiro de 1934. In: SS, vol. 7, p. 264.

¹⁹⁰ Tzvetan Todorov e Verónique Lossky, ao organizar a publicação das obras reunidas de Marina Tsvetáieva traduzidas para o francês, esboçam uma tentativa de definição dos gêneros dos ensaios

é um ensaio, para Angela Livingstone, tanto quanto para J. Maria King, é um artigo; se “Alma cativa”, “Algo vivo sobre alguém vivo”, “Um sarau extraordinário”, “A história de uma devoção”, “Relato sobre Sônietchka” e “O sarau das poetisas” (fragmento de “Um herói do trabalho”) são para Lossky e Todorov retratos literários, para King somente os três primeiros o são. Enfim, não se pretende aqui estabelecer todas as diferenças de classificação encontradas na fortuna crítica sobre Tsvetáieva, mas apenas evidenciar o quão movediço é este terreno.

A exemplo do que se passa com sua poesia, concebida, na maioria dos casos, em ciclos e que, por isso mesmo, é recomendável que sejam lidas como um todo, e também com os ensaios íntimos que derivam dos diários de 1917-1922 e compõem os *Indícios terrestres*, os textos em prosa de Tsvetáieva podem ser agrupados não apenas de acordo com sua temática e com os elementos que, por uma razão ou outra, ganharam destaque, mas, principalmente, a partir daquela característica essencial que – para utilizar uma expressão de Octavio Paz – “só pode ser captada pelo trato nu”¹⁹¹ de cada obra.

Sendo assim, para examinar os textos que a poeta dedica a outros poetas é preciso fixar a característica primordial comum a todos eles: as *conexões líricas* que Tsvetáieva estabelece *através do texto poético* com cada um daqueles que toma como objeto para sua criação artística. Conexão esta que só é possível entre dois poetas e que acontece apenas por meio da palavra escrita. Isso porque o poeta é o único ser capaz de efetivar a tradução da língua superior e universal, ou seja, a língua poética para sua língua nativa. Segundo a concepção de mundo de Tsvetáieva, o poema é uma tradução do caos do mundo. Para ela, que acreditava desde muito jovem que escrever poesia é um dom, que o poeta é um “escolhido”, que a poesia é de natureza primária e não secundária, pois secundário é o produto, ou seja, o poema, e que não há a revelação da unidade da poesia sem a criação artística, o poeta está destinado a ser um canal para as forças elementares da natureza. Por esse motivo, não deve nem pode haver vida fora da poesia.

da poeta. Os estudiosos alertam, entretanto, que tal divisão trata-se apenas de uma escolha para melhor organizar o todo, justamente porque os textos em prosa da poeta são de difícil definição.

¹⁹¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2012, cit., p. 22.

Em “Borrasca de luz”, Tsvetáieva assim se expressa:

Agora, antes de entrar em seu livro (uma série de golpes dados e recebidos), duas palavras sobre o fio condutor de sua voz: o seu dom poético. Penso que o dom é imenso pois a essência imensa é dada por inteiro. — Um dom, aparentemente, à altura da essência, caso raro, milagroso, pois a cada livro de um poeta suspira-se: “Com um potencial desses...” ou (muito mais raramente) — “Há aí, de certa maneira, alguma coisa”... Não, Deus absolveu Pasternak e Pasternak nos absolveu. Único e indivisível. O verso é a fórmula de sua essência. O divino “impossível de outro modo”. Lá, onde pode haver a preponderância da “forma” sobre o “conteúdo” ou do “conteúdo” sobre a “forma”, lá, a essência nunca nem sequer pernoitou. — E copiá-lo é impossível: copiam-se apenas as vestimentas. Seria preciso nascer assim uma segunda vez.¹⁹²

Segundo Octavio Paz, uma obra para ser uma obra de arte deve ser tocada pela poesia. O poema é a forma; o conteúdo é o tema. A poesia é outra coisa: ela se dá como “condensação do acaso” ou “cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta” e acontece quando o poeta é o “fio condutor e transformador da corrente poética”. Por isso, há poesia sem poema: o estado natural da poesia é amorfo e cabe ao poeta dar a ela uma forma final. Paz está correto em afirmar que a ciência da literatura erra ao pretender reduzir a gêneros “a vertiginosa pluralidade do poema”, e ao aceitarmos “todas as exceções e formas intermediárias (...) a classificação se transforma em um catálogo infinito”. Contudo, algumas vezes nos deparamos com formas tão distintas e novas de texto poético que as classificações usuais falham ou reduzem a grandeza da obra, uma vez que, ainda de acordo com o que afirma Paz, “todas as atividades verbais, para não sair do âmbito da linguagem, são suscetíveis de mudar de índole e transformar-se em poema”.¹⁹³

É por essa razão, e consciente do risco de operar uma redução da obra de Tsvetáieva, que se optou por chamar todos esses ensaios que ela dedica a poetas seus contemporâneos de *prosa elegíaca*, em vez de falar em retratos literários, artigos ou ensaios, naquele mesmo sentido proposto no primeiro capítulo deste

¹⁹² “Световой ливень” (“Borrasca de luz”). In: SS, vol. 5, p. 232.

¹⁹³ PAZ, 2012, op. cit., p. 22-23.

trabalho, ou seja, de que a prosa tsvetaieviana caracteriza-se por ser regida pelos mesmos elementos que agem em sua poesia. Além disso, se, por um lado, há aqueles que possuem em comum a temática da morte, por outro, há aqueles que se assemelham por que são marcados pelo signo da distância e da separação. Em ambos, a autora se ocupou de retratar a perda, abordando-a de um modo tal que traz em si a ideia de um canto de luto, um canto de melancolia e tristeza pela ausência de alguém. Ao estabelecer as conexões líricas com os poetas com os quais de algum modo conviveu, Marina Tsvetáieva se vale do discurso evocativo e memorialista tão típico da elegia, pois, para ela, a ausência de um poeta não pode ser trivializada por uma linguagem comum.

Em seus ensaios, marcados pela grande variedade estilística de gênero e subgêneros, encontramos as elaborações rítmicas e sonoras tão características de sua linguagem poética, como séries sonoro-articulatórias incomuns, que levam a associações não apenas entre palavras de raízes lexicais comuns, mas totalmente distintas, como os paralelismos, as elipses e os contrastes, que abundam, além das figuras de cumulação, a antanáclase, o zeugma, as metáforas sonoras e sinestésicas, as aliteraões e a antítese, figura de linguagem tsvetaieviana por excelência.¹⁹⁴

Estendendo o que diz Joseph Brodsky em seu ensaio “Footnote to a poem” sobre a elegia epistolar “Ano-novo – carta a Rilke” (“Новогоднее – письмо Рилке”), aos textos aqui reunidos, também poderíamos dizer o seguinte sobre a prosa elegíaca de Tsvetáieva:

Every “on the death of” poem, as a rule, serves not only as a means for an author to express his sentiments occasioned by a loss but also as a pretext for more or less general speculations on the phenomenon of death *per se*. In mourning his loss (be it the beloved, a national hero, a close friend, or a guiding light), an author by the same token frequently mourns – directly, obliquely, often unwittingly – himself, for the tragic timbre is always autobiographical. In other words, any “on the death of” poem contains an element of self-portrait. This element is all the more inevitable if the object of mourning happens to be a fellow writer with whom the author was linked by bonds – real or imaginary – too strong for the author to avoid the temptation of identifying with the poem's subject. In his struggle to resist such temptation the author is hampered by his sense of professional guild-like association, by the theme of death's

¹⁹⁴ Cf. BERNARDINI, 1976, op. cit.

own somewhat exalted status, and, finally, by the strictly personal, private experience of loss: something has been taken away from him; therefore, he must bear some relation to it. It may be that the only shortcoming of these wholly natural and otherwise respectable sentiments is that we learn more about the author and his attitude toward his own possible demise than about what actually happened to the other person. On the other hand, a poem is not a news report, and often a poem's tragic music alone informs us of what is happening more precisely than a detailed description can. (...)

Such are the costs of the genre, and from Lermontov to Pasternak Russian poetry bears witness to their inevitability.¹⁹⁵

Há que se dizer, ainda, que, em se tratando de Tsvetáieva, não se pode falar na aplicação pura e simples de um gênero. É nesse sentido que, novamente seguindo Brodsky, podemos falar que se:

For Tsvetaeva, who was always operating at the vocal limit, “Novogodnee” served as an opportunity to combine two genres requiring the highest pitch: the love lyric and the funeral lament. It is striking that in the controversy between them the last word rests with the former: “into his hands.”¹⁹⁶

também os textos sobre seus contemporâneos não pertencem *puramente* a um único gênero. O que se tem são textos em prosa autobiográfica que combinam os recursos da elegia e do retrato literário com as características do gênero epistolar e do artigo de crítica literária, sem nunca deixar de lado o elemento lírico.

Publicado em Praga em agosto de 1925, nos números 9 e 10 do *Vólia Rossii*, “Um herói do trabalho” é o primeiro ensaio que Tsvetáieva compõe por ocasião da morte de um colega poeta. Dedicado a Valéri Briússov, que falecera em Moscou em 9 de outubro de 1924, o ensaio divide-se em duas partes, as quais, por sua vez, são separadas em seções curtas. Como é comum a toda a produção em prosa de Tsvetáieva, trata-se de uma obra multifacetada, na qual encontramos tanto elementos de crítica literária quanto autobiográficos, sendo que a predominância de um sobre o outro varia de uma sessão para outra. Por essa razão, Véronique Lossky e Tzvetan Todorov incluíram no primeiro volume de sua tradução francesa

¹⁹⁵ BRODSKY, Joseph. “Footnote to a Poem”. 1986b, cit., p. 195-196.

¹⁹⁶ Ibid., p. 267.

das obras reunidas de Marina Tsvetáieva, ao lado dos demais ensaios classificados como “retratos literários”, apenas a sessão intitulada “O sarau das poetisas” (“Вечер поэтеcc”), traduzido do russo por Luba Jurgenson. Eles explicam a opção em nota à tradução: “*Les autres sections de ce texte, non traduites ici, relèvent de la critique littéraire plutôt que de la prose autobiographique*”¹⁹⁷. Parece-nos, contudo, que uma afirmação como essa é demasiado rigorosa, e talvez até inexata, uma vez que estão presentes nas duas partes e respectivas subpartes de “Um herói do trabalho” os elementos que possibilitam colocar o texto como um todo não apenas ao lado das demais obras aqui abordadas, mas também permitiriam incluir algumas partes junto àquelas de cunho mais destacadamente autobiográficas, das quais se tratará no subcapítulo seguinte. Por exemplo, em uma seção bastante breve intitulada “Primeiro encontro” (“Первая встреча”), a autora pinta um quadro de sua infância bastante característico dos ensaios de reminiscências ficcionalizadas compostos entre 1933 e 1937.

Meu primeiro encontro com Briússov foi na sua ausência. Eu tinha 6 anos. E tinha acabado de ser matriculada na escola de música Zógraf-Pláksina¹⁹⁸ (uma antiga mansão branca na travessa Merzliákov, na Nikítski). Neste dia ao qual me refiro, teve lugar minha primeira apresentação de variedades, uma peça a quatro mãos (a primeira do método Lebert e Stark¹⁹⁹), em parceria com — Evguênia Iákovlievna Briússova*, a pérola da escola e meu amor. A aluna mais velha e a mais nova. Todos os testes musicais passaram em brancas nuvens. Depois do triunfo (de natureza divertida) vou ao encontro de minha mãe. Ela está no meio do público, com uma velha senhora desconhecida. E a conversa de minha mãe com a senhora é sobre música, filhos, conversavam sobre o seu filho Valiéri (e eu tenho uma irmã Valiéria, por isso me lembro), que é “tão talentoso e impetuoso”, escreve poesia e teve um desentendimento com a polícia. (Obviamente, a história do movimento estudantil de 98-99? Briússov era estudante nessa época e que desentendimento foi esse, não sei, conto como lembro). Lembro da minha mãe condoer-se (poesias? pois ameaçava não menos que um desentendimento com a polícia). Algo sobre um jovem inflamado. — “Tão talentoso e impetuoso”. — “Porque impetuoso é tão talentoso”. O colóquio durou. (Foi no entreatos). Ambas as mães reclamavam e elogiavam. Eu ouvia.

¹⁹⁷ JURGENSON, Luba. “Commentaires et notes [à ‘Soirée de poétesses’]”, 2009c, cit., p.570.

¹⁹⁸ Alusão à antiga escola de música Zógraf-Pláksina, atualmente, Conservatório de Moscou.

¹⁹⁹ Documento de técnica de piano oitocentista.

* Irmã de Valiéri Briússov (Nota de Marina Tsvetáieva).

A polícia — por que envolveu-se com política — e porque era impetuoso.
Foi então que eu o conheci por meio do som daquele nome.²⁰⁰

Tsvetáieva tinha uma grande admiração pelo poeta simbolista e por sua poesia. Em seu primeiro texto em prosa, ou, melhor dizendo, em seu mais antigo texto em prosa que sobreviveu até os dias de hoje, intitulado “A magia na poesia de Briússov” (“Волшебство в стихах Брюсова”), datado de 1910, a poeta declara haver entre eles grandes afinidades. Tsvetáieva fará uma análise dos versos de Briússov valendo-se de um procedimento que muito se assemelha àquele da primeira sessão da primeira parte de “Um herói do trabalho”, intitulada “O poeta” (“Поэт”), em que falará sobre o poeta Briússov. Em ambos os textos, fará isso de um modo absolutamente subjetivo, pois o que importa para ela não é quem foi o poeta, mas como ela o percebia, operando exatamente o mesmo tipo de processo que realiza quando se refere aos demais poetas que toma como tema a partir da década de 30. Eis a frase de abertura de “Um herói do trabalho”:

Os versos de Briússov eu, dos 16 aos 17 anos, amava. Foi um amor breve e ardente.²⁰¹

Num período que compreende desde sua infância até o último encontro com Briússov, a autora recordará a relação permeada de incidentes que manteve com o poeta simbolista ao longo de quase uma década. O primeiro, contado na seção intitulada “A carta” (“Письмо”), remonta ao segundo “encontro” entre eles, em uma livraria de Moscou.

O primeiro encontro foi ausente, e aos 6 anos; o primeiro presente, aos 16.

Eu estava comprando um livro na Volf, na Kuzniétsk²⁰² (...).

Levanto os olhos, um golpe no coração: Briússov!

Caminho entre os livros, já com um substituto²⁰³, o coração na garganta, em minutos — e agora — darei a vida. E Briússov, com um insistente e metódico latido, mastigando e cuspiendo as palavras: “Embora eu não seja um admirador de Rostand²⁰⁴”.

²⁰⁰ “Герой труда” (“Herói do trabalho”). In: SS, vol. 4, p. 21.

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Referência a uma livraria e a uma rua de Moscou, respectivamente.

²⁰³ A poeta tinha ido à livraria para comprar um livro que não encontrou.

O coração vai parar na garganta pela segunda vez. O próprio Briússov! O Briússov de *A massa negra*, o Briússov de *Renata*²⁰⁵, o Briússov de *Antônio*!²⁰⁶ — E não é um admirador de Rostand: Rostand — de *L'Aiglon*, Rostand — de Melizandra, Rostand — o Romantismo!

Enquanto eu começava a sentir a última palavra, um sentir que era impossível, pois se trata da alma, Briússov, com um clique seco na porta, saiu. Saí, não fui atrás, mas ao encontro: para a casa, escrever-lhe uma carta.²⁰⁷

O segundo foi em 1911. Marina Tsvetáieva recita os poemas da coletânea *Lanterna mágica* (“Волшебный фонарь”) em um sarau organizado por Briússov. Apesar da boa recepção do público, o poeta simbolista afirma que os versos de Tsvetáieva são muito femininos e não merecem atenção. O terceiro teve lugar naquele mesmo ano. A poeta se inscreve em um concurso de poesia organizado pelo mesmo Briússov, uma vez que os manuscritos seriam anônimos. Tsvetáieva vence. Contudo, o poeta se recusa a entregar-lhe o primeiro prêmio. Alguns dias depois, Tsvetáieva publica um poema satírico ironizando “o grande poeta simbolista”. Briússov declara que a poesia de Tsvetáieva é tão ruim quanto seu caráter. No período de 1918 a 1922, em que comandava publicações do governo soviético, Briússov recusou sistematicamente os manuscritos de Tsvetáieva.

O último encontro entre os poetas se deu no verão de 1920, nos anos da Guerra Civil. Naquele período, o maior desafio que encarava a recém-nascida literatura russo-soviética relacionava-se com os meios de publicação. O primeiro problema enfrentado era de ordem bastante prosaica: a escassez de papel; e o segundo: as editoras privadas haviam sido fechadas ou convertidas em estatais, e estas publicavam, sobretudo, obras de instrução e propaganda. Desse modo, os expedientes de divulgação reduziram-se a manuscritos e leituras em cafés e salões literários ou em entidades públicas oficiais ligadas às artes e à educação.

²⁰⁴ Edmond Rostand (1868-1918): poeta e dramaturgo francês.

²⁰⁵ Referência ao romance *O anjo de fogo* (*Огненный Ангел*), de Briússov, de 1907-1908.

²⁰⁶ Referência ao poema “Antônio” (“Антоний”), composto por Briússov em 1905.

²⁰⁷ “Герой труда” (“Herói do trabalho”). In: SS, vol. 4, p. 21-22. (Tsvetáieva reproduz a carta conforme se lembra nesta mesma seção. Em tom insurreto, questiona Briússov sobre o fato de o poeta não gostar de Rostand, sendo eles quem são).

Sobre o tablado, os escritores transformavam-se em autores-leitores de suas obras enquanto os leitores, afastados das páginas dos livros, tornavam-se espectadores-ouvintes: a literatura escrita, para sobreviver, recorria agora à transmissão oral.²⁰⁸

Valiéri Briússov, que havia sido uma das figuras mais importantes do simbolismo russo e já era a essa altura um homem do Partido²⁰⁹, promove um grande sarau em uma sala do Museu Politécnico em homenagem às poetisas russas. Esta noite será recordada por Tsvetáieva no fragmento “O sarau das poetisas”, a terceira seção da segunda parte de “Um herói do trabalho”.

O sarau das poetisas foi proferido na Grande Sala do Museu Politécnico. Lembro-me da sala de espera, de concreto, com um único banco e o vazio de um vaso sanitário, que tinham acabado de tirar. As poetisas, que de acordo com o anúncio eram nove (só agora percebi: as nove musas! Ah, o pseudoclássico!), não eram nove, mas tantas três vezes. Sob o efeito da emoção, dos perfumes, da alta temperatura (muitas tossiam), da fofoca e da cocaína, o concreto congelado sucumbiu e começou a ceder. A saleta ficou repleta de vapor. Entre as nódoas brancas de vapor, os rostos, manchas vermelhas — os lábios, *circonflex's*²¹⁰ negros — as sobrancelhas. As poetisas, cada uma de uma cor diferente, pareciam umas com as outras.²¹¹

Marina Tsvetáieva, por sua vez, apresenta-se vestida com uma espécie de longa batina verde, a qual lhe dava, parafraseando Henri Troyat, um aspecto de freira orgulhosa e maléfica.²¹² A poeta tinha preparado para sua exibição uma série de peças elegíacas, contudo, as palavras de abertura ditas por Briússov naquela noite fizeram-na mudar de ideia:

²⁰⁸ ANDRADE, Homero Freitas de. “A vida do senhor Bulgákov”. 2002, cit., p. 52.

²⁰⁹ Briússov, na verdade, foi o único poeta simbolista a se juntar aos bolcheviques; segundo atesta em suas memórias Vladislav F. Khodassiévitch (1886-1939) – influente poeta russo, que presidiu em Berlim o Círculo dos Poetas Russos Emigrados –, o simbolista sempre aspirou uma posição de líder nos meios artísticos e viu na ditadura de Lênin uma oportunidade de estabelecer sua própria ditadura na esfera literária (Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 96).

²¹⁰ No original: “circonflex’ы”, em francês acrescido do “ы”, marca de plural na língua russa.

²¹¹ “Герой труда” (“Herói do trabalho”). In: SS, vol. 4, p. 39.

²¹² TROYAT, 2001, cit., p. 93.

— Camaradas, comecemos.

Mulheres. Amor. Paixão. As mulheres, desde o começo dos séculos, são capazes de cantar apenas o amor e a paixão. A única paixão das mulheres é o amor. Todo amor de uma mulher é uma paixão. Não há nada além de amor nas obras das mulheres. Subtraia das mulheres a paixão... Mulher... Amor... Paixão...

(...)

Meus ouvidos, já cansados desta mecânica, sob meus cabelos, espreitam.

— Agora, camaradas, vocês ouvirão nove poetisas russas, talvez em diferentes tons, mas com um único tema, pois, repito, as mulheres não sabem cantar nada mais além do amor e da paixão. A apresentação será em ordem alfabética...²¹³

Ao ouvir o discurso do organizador do evento, Tsvetáieva decide recitar os poemas de *A hoste dos cisnes*. Apesar do entusiasmo da plateia, composta por estudantes e soldados do Exército Vermelho, que, a cada leitura, após um breve silêncio, aplaude-a copiosamente, Briússov, descontente com os rumos que ela havia dado à sua performance, interrompe-a e, de um modo bastante autoritário, decreta o fim de sua apresentação.

Em plena Guerra Civil, vivendo em estado de quase miséria, a única coisa que tinha restado a Marina Tsvetáieva era a liberdade de expressar-se por meio de seus versos. Como reconhece a própria poeta, a atitude de ler *A hoste dos cisnes* para uma audiência composta por bolcheviques durante o sarau das poetisas foi uma completa irresponsabilidade:

Com este ato de clara insanidade, eu perseguia dois, não, três, quatro propósitos: 1) sete poesias femininas sem a palavra amor e o pronome pessoal “eu”; 2) provar o sem-sentido da poesia para o público; 3) um apelo a qualquer um que tenha entendido (tomara que um estudante!); 4) e o principal: pagar aqui, na Moscou de 1921, *uma dívida de honra*. E além dos propósitos, despropósitos — mais que propósitos! — o simples e mais extremo sentimento: — e agora?²¹⁴

²¹³ “Герой труда” (“Herói do trabalho”). In: SS, vol. 4, p. 42-43.

²¹⁴ Ibid., p. 44.

Se houvesse, naquele dia, entre os presentes, alguém disposto a denunciá-la à Tcheká, provavelmente Tsvetáieva teria sido presa naquele mesmo instante. Todavia, como bem observa Simon Karlinsky, *“this was before the days of Stalin, when non-reporting was made a state crime”*.²¹⁵

Em “Um herói do trabalho”, a autora reconstrói cada um dos encontros que teve com Briússov de um modo tal que o tempo histórico é suspenso para dar lugar a uma atemporalidade literária que só é alcançada pela transfiguração da experiência vivida.

Briússov permanecerá no mundo não como um poeta, mas como herói do poema. Assim como Saliéri permanece — pela vontade criativa de Púchkin²¹⁶. Não se pode aprender a escrever poesia com Briússov (...), com ele se vai querer aprender — o quê? — sem definir o objeto: tudo. E, quem sabe, menos — escrever poesia.

Nas Antologias, Briússov não sairá na seção “Lírica” — mas estará na seção, tal qual nas antologias soviéticas: “Liberdade”. Nessa seção (...), seu nome, entre os nomes russos, quero crer, será um dos primeiros.

E não descansará meu coração injusto, porém sedento por justiça, enquanto em Moscou, na mais eminente de suas praças, não se erguer — em granito — de estatura inumana — um monumento onde se leia:

HERÓI DO TRABALHO
URSS.²¹⁷

E ainda que a relação entre eles não tenha sido tão boa quanto com Volóchin e Mandelstam ou tão transcendental como com Rilke e Pasternak, a verdade é que este ensaio em homenagem a Briússov é um tocante e sincero tributo de uma poeta a outro poeta. Vale dizer, ainda, que “Herói do trabalho”, ou, ainda, “Herói Socialista do Trabalho”, era um título honorário da União Soviética concedido como o mais alto grau de distinção por feitos excepcionais.

Em “Tua morte”, escrito durante os dois meses que sucederam o falecimento de Rainer Maria Rilke, em 29 de dezembro de 1926, e publicado pela primeira vez no número 5-6 da revista *Vólia Rossíi*, Tsvetáieva não fará um retrato de Rilke,

²¹⁵ KARLINSKY, 1996, op. cit., cit., p. 98.

²¹⁶ Referência ao drama em versos “Mozart e Saliéri”, de Púchkin, datado de 1830.

²¹⁷ “Герой труда” (“Herói do trabalho”). In: SS, vol. 4, p. 62-63.

não contará uma história sobre ele nem tampouco fará uma análise de suas poesias, mas, sim, empreenderá, a partir da morte do poeta, uma profunda reflexão sobre a essência da morte.

A cada morte (...) é sobre a tua que eu falo, Rainer, invariavelmente ao lado das outras mortes, entre a última antes e a primeira depois. (...)

A tua morte, Rainer, ramificou-se, repartiu-se em três. Uma preparava-me para a tua, outra a concluía. Uma, pré-sonante — outra, pós-sonante. Algo que remetia a um tempo — trissonante. A tua morte, Rainer, — falo já do futuro — deu-me algo como uma trindade.²¹⁸

Datado de 27 de fevereiro de 1927²¹⁹, “Tua morte” seria – segundo a própria Tsvetáieva em carta a Anna Teskova do “Terceiro dia de Páscoa de 1927” – uma homenagem da Rússia a Rilke, uma vez que o poeta amava o país natal de Tsvetáieva assim como a poeta amava a Alemanha²²⁰ e também porque, como comenta com Teskova, sobre a morte de Rilke ninguém na Rússia havia se pronunciado²²¹. Contudo, “Tua morte”, composto imediatamente depois de concluído “Ano-novo”, representa muito mais que uma resposta russa à morte de Rilke, uma vez que significa “*a personal exploration through art of the relationship of life and death through an artistic philosophy in which poetry is at the center of the universe, healing the rift between this world and the other*”²²². E é justamente este um dos traços, a despeito das distintas características formais, que aproxima a prosa elegíaca dos anos 20 àquelas dos anos 30.

²¹⁸ “Твоя смерть” (“Tua morte”). In: SS, vol. 5, p. 186-187.

²¹⁹ Para Olga Peters Hasty, a escolha da data não é algo aleatório e vem da predileção de Marina Tsvetáieva pelo número 7. Em várias passagens de “Tua morte” coincidências em torno do número são trabalhadas pela poeta (Cf. HASTY. Olga Peters. “*Your death. The living water of Cvetaeva’s art*”, 1983, p. 41).

²²⁰ A nacionalidade de Rilke foi tema da correspondência entre os poetas. Em carta de 2 de agosto de 1926, Tsvetáieva escreve a Rilke: “O que é você, afinal, Rainer? Não é alemão, apesar de – ser a Alemanha inteira! Não é tcheco, apesar de ter nascido na Tchecoslováquia (NB! Em um país que já não existe – que adequado!), não é austríaco, porque a Áustria foi, e você – será! Não é maravilhoso isso? Você não tem pátria! *Le grand poète tcheco-slovaque* – como escrevem as revistas parisienses. Sabe, Rilke, no fim das contas, você é – eslovaco? Eu rio!” (In: SS, vol. 7, p. 70).

²²¹ Carta a Anna Teskova do Terceiro Dia da Páscoa de 1927. In: SS, vol. 6, p. 356-358.

²²² HASTY, 1983, op. cit., cit., p. 42.

Ao classificar “Tua morte” como narrativa, Lossky e Todorov agrupam-no ao lado de textos como “Meu Púchkin”, um dos objetos do estudo que se fará na segunda parte deste capítulo. Isso porque o ensaio a Rilke é composto por dois “contos”, como explica Tsvetáieva a Teskova:

... Durante o inverno escrevi mais da metade de *Fedra*, carta a Rilke (um poema), prosa sobre Rilke: *TUA MORTE* (cerca de duas folhas), e convido você a traduzi-la. O conteúdo: a vizinhança de túmulos, um conto sobre a morte de Mlle. Jeanne Robert, um conto sobre a morte de um menino russo, o Vânia, uma tentativa de interpretar a morte de Rilke. Prosa lírica.²²³

Esses dois contos, como os define Tsvetáieva, “Mademoiselle Jeanne Robert”²²⁴ e “Vânia” (“Ваня”)²²⁵, também poderiam ser individualmente denominados como prosa elegíaca, uma vez que tanto em um quanto em outro há uma abertura na qual se anuncia a morte das personagens. Em seguida, é feita uma descrição detalhada da vida de cada uma delas, intercalada por relatos da experiência pessoal da poeta tanto com Mlle. Robert, professora de francês de sua filha, quanto com Vânia, neto da babá de sua irmã²²⁶. Antes e depois dos contos, aparecem uma introdução e uma conclusão endereçadas a Rilke. Estas partes somadas concorrem para formar a prosa elegíaca “Tua morte”, uma vez que, a despeito de não estar no centro físico do texto, Rilke – um mestre da elegia, não custa lembrar – encontra-se no centro temático deste. É por ele e para ele que a obra se fez. E se dizemos “endereçadas” não é à toa, pois as seções que iniciam e encerram o ensaio

²²³ Carta a Anna Teskova do Terceiro Dia da Páscoa de 1927. In: SS, vol. 6, p. 357.

²²⁴ Em francês, no original.

²²⁵ Em seu artigo “*Your death. The living water of Cvetaeva’s art*”, Olga Peters Hasty chama a atenção para o caráter antitético da estrutura e da temática de “Tua morte”: “The subjects of these sections present a group of significant oppositions: female – male, old – Young, teacher – slow learner, Frenchwoman who had been to Russia – Russia boy in France, one dying just before Rilke – the other immediately after”. (HASTY, 1983, op. cit., cit., p. 42).

²²⁶ Em *Meu Púchkin*, Tsvetáieva relembra das visitas de Vânia à casa de sua família: “Aos netos eu não demorei a contar. Não aos meus, mas ao único neto que eu conhecia – o da babá: o Vânia, operário da fábrica de estanho, que me presenteou com uma pomba de prata feita por suas próprias mãos. Esse Vânia, que vinha aos domingos por ser asseado e quietinho, e, por respeito à babá, que ocupava entre nós uma posição privilegiada, tinha o direito de entrar no quarto de brinquedos, onde passava o tempo todo tomando chá com rosquinhas, enquanto eu, por amor a ele e ao passarinho dele, não desgrudava dali, sem dizer nada, engolindo quando ele engolia.” (TSVETÁIEVA, 2008b, op. cit., p. 47).

remetem diretamente ao gênero epistolar. Em “Algumas cartas a Rainer Maria Rilke”, Tsvetáieva afirma:

Não quero escrever um artigo sobre Rilke. Não quero falar sobre ele, com isso, eu o excluiria e o alienaria, convertendo-o em um terceiro, em uma coisa sobre a qual se fala, alheio a mim. (Enquanto uma coisa está em mim, ela — sou eu, e uma vez que essa coisa estiver fora de mim, ela — é ela, você não, você — sou eu, de novo).

Quero falar — a ele (precisamente — nele), como eu já falei em “Ano-novo” e “Tua morte”, como ainda vou falar, nunca paro de falar, seja em voz alta, seja para mim mesma. O que é para mim, o que os outros escutam, não é dele que falo, é a ele que falo. Não dele ou sobre ele, a ele — o próprio. Pois ele é exatamente aquele tipo de coisa sobre a qual eu quero contar a ele, o ele presente, o meu ele, o ele meu amor, não há lugar onde ele não esteja.²²⁷

Este procedimento de retrabalhar suas cartas para a composição de uma obra de um gênero distinto está presente na criação literária de Marina Tsvetáieva desde seu livro de estreia, *Álbum da tarde*. Nele, já se percebem elementos que farão parte de todos os seus trabalhos posteriores e que constituem temas constantes não apenas em seus poemas como também em seus textos em prosa: o apelo às memórias da infância, a tentativa de transcender à vida cotidiana (*byt*) e o tom por vezes excessivamente íntimo, como se seus escritos derivassem de seu diário ou das cartas que escreve a amigos e amantes. Sobre os poemas que compõem a coletânea de versos, a poeta escreve em “Um herói do trabalho”:

Meu primeiro livro, *Álbum da tarde*, saiu quando eu tinha 17 anos — com versos de 15, 16 e 17 anos. Eu o publiquei por motivos alheios à literatura, relacionados à poesia — no lugar de uma carta a um homem com o qual eu estava privada de me comunicar de outro modo. Escritora eu nunca tinha sido e o início foi memorável.²²⁸

De fato, os poemas que compõem o ciclo são muito parecidos com suas cartas: extremamente pessoais, autênticas e confessionais. O homem ao qual se refere Tsvetáieva é Liev Lvóvich Kobilínski, que a poeta conheceu quando tinha

²²⁷ “Несколько писем Райнер Мария Рильке” (“Algumas cartas a Rainer Maria Rilke”). In: SS, vol. 5, p. 317.

²²⁸ “Герой труда” (“Herói do trabalho”). In: SS, vol. 4, p. 23.

15 anos. Conhecido pelo pseudônimo Ellis, o poeta, crítico literário e tradutor de Baudelaire, foi o primeiro amigo do sexo oposto de Tsvetáieva, talvez seu primeiro amor, e por meio do qual ela teve o primeiro contato com o grupo simbolista russo, o qual marca profundamente seu modo de composição, embora já naquela época a poeta demonstrasse a atitude que marcaria seu exílio: o total isolamento no seu trabalho criativo. Foi também por meio de Ellis que Tsvetáieva conheceu Vladímir Nillender, seu segundo amor e a quem a poeta dedica alguns dos versos de *Álbum da tarde*. Nillender e Ellis tornaram-se bastante próximos não apenas de Marina Tsvetáieva, mas também de sua irmã, Anastassia. Os quatro viveram uma espécie de “quadrado amoroso” no ano de 1909, rompido quando, em março de 1910, Ellis envolveu-se no roubo de algumas páginas de um livro raro do Museu Rumiántsev, do qual o Professor Tsvetáiev, pai das moças, era curador. Por conta do ocorrido, Tsvetáieva foi proibida de levar adiante a amizade com Ellis. Daí ela dizer que o livro *Álbum da tarde* foi publicado no lugar de cartas que não poderiam ser entregues. Tsvetáieva recusou-se a julgar Ellis, não porque se tratava do homem amado, mas porque ela jamais poderia juntar-se ao coro daqueles que atacavam um poeta. Passados 24 anos, Tsvetáieva escreverá em “Alma cativa” que Ellis foi “um dos mais apaixonados entre os primeiros simbolistas, um poeta confuso, um homem genial”²²⁹.

Tal característica está presente direta ou indiretamente em todos os ensaios em prosa elegíaca tomados como objeto de estudo neste subcapítulo – visto que quando Tsvetáieva não reelabora uma carta para dar a esta a forma final de um ensaio lírico ela retoma temas sobre os quais havia escrito anteriormente em suas cartas. Contudo, aparece de modo mais óbvio em “Tua morte”, conforme já identificado, e, sobretudo, em “Um sarau extraordinário”.

Eu chamei esta obra de “Um sarau extraordinário”.

Começo de janeiro de 1916, começo do último ano do mundo antigo. Ápice da guerra. Forças obscuras.

Sentamos e lemos poemas. Os últimos poemas sob as últimas peles e as últimas chaminés. Ninguém naquela noite pronunciou a palavra *front*, nem tampouco pronunciou — apesar da proximidade física — o nome Raspútín²³⁰.

²²⁹ “Пленный дух” (“Alma cativa”). In: SS, vol. 4, p. 223.

²³⁰ Grigórii Efimovitch Raspútín (1869-1916): místico russo, foi uma figura bastante influente na família imperial no final do período tsarista.

Amanhã Seriója e Liônia²³¹ perderiam a vida, depois de amanhã Sofia Issakovna Tchaikina²³² vagaria por Moscou, como uma alma penada à procura de abrigo, e entorpecida — ela, para quem todas as lareiras não bastavam — pelas estufas espectrais de Moscou.

Amanhã Akhmátova²³³ perderia *todos*, Gumilióv²³⁴ — a vida.

Mas hoje a noite foi nossa!

*Festim em tempos da Peste*²³⁵? *Sim*. Mas enquanto eles festejavam — com vinhos e rosas, nós — incorporeamente, maravilhosamente, como puros espíritos — já fantasmas do Hades — com palavras: com o *som* das palavras e o vivo sangue dos sentimentos.

Arrependo-me? Não. O único dever de uma pessoa na terra é para com a verdade de todo o seu ser. Eu naquela noite, honestamente, juro com a mão no peito, daria toda Petersburgo e toda Moscou pelo kuzminiano: “assim se parece... com felicidade”, a própria felicidade eu daria pelo “*assim se parece...*” Uns vendem a alma por bochechas rosadas, outros dão a alma pelos sons dos céus.

E — todos pagaram. Seriója e Liônia — com a vida, Gumilióv — com a vida, lessiênin — com a vida²³⁶, Kuzmin, Akhmátova, eu — com a vida trancada em nós mesmos, nesta fortaleza — mais segura que a de Pedro e Paulo²³⁷.

E não importa o quão extraordinárias foram as manhãs e as noites de *antes*, e não importa de que diferentes maneiras — se histórica ou se silenciosamente — nós, os participantes daquela noite extraordinária, morramos — o último som dos nossos lábios foi e será:

*E jamais seriam os celestes sonidos
Pelas canções terrenas substituídos.*²³⁸

A passagem acima é o trecho final do ensaio dedicado a Mikhail Kuzmin, morto em São Petersburgo – Leningrado à época – em 1º de março de 1936. Publicado pela primeira vez no número 61 do *Sovremiénié Zapíski*, em julho do

²³¹ Seriója e Liônia são Serguei e Leoníd Kanneguisser, filhos de um conhecido engenheiro petersburguês, cuja casa servia de ponto de encontro para artistas e intelectuais.

²³² Editora do jornal petersburguês *Seviernyi Zapíski*.

²³³ Anna Akhmátova (1889-1966): poeta russa, um dos principais nomes do Acmeísmo russo.

²³⁴ Nikolai Gumlióv (1886-1921): poeta russo, um dos fundadores do Acmeísmo. Foi o primeiro marido de Akhmátova.

²³⁵ Referência ao drama em versos de Aleksandr Púchkin composto entre 1830 e 1832 (em russo, *Пир во время чумы*).

²³⁶ Serguei Kanneguisser, membro do Partido Social-Revolucionário, foi responsável pelo assassinato de Uritski, chefe da Tcheká petersburguesa e, por isso, foi fuzilado pelos bolcheviques; Gumilióv foi fuzilado em 1918 sob acusação de complô contra o Estado; lessiênin suicidou-se por enforcamento em 1925.

²³⁷ Marco original de São Petersburgo, cidadela a partir da qual Pedro, o Grande, fundou, em 1703, aquela que seria a capital russa. Projetada pelo italiano Domenico Trezzini, funcionou como presídio político a partir de 1720. Estiveram presos nela Fiódor Dostoiévski, Mikhail Bakunin e Liev Trótski, entre outros.

²³⁸ “Нездешний вечер” (“Um sarau extraordinário”). In: SS, vol. 4, p. 291-292. Os versos finais são do poema “O anjo” (“Ангел”), de Liérmontov.

mesmo ano, “Um sarau extraordinário” foi composto a partir de uma carta a Kuzmin que Tsvetáieva escrevera em 1921, cujo assunto era o livro de poemas *Saraus extraordinários* (*Нездешние вечера*), que o poeta – “*Ce dandy homosexuel qui a commencé par frayer avec les vieux-croyants et qui rejette toutes les écoles littéraires tout en se réclamant du « clarisme »*”²³⁹ – tinha publicado naquele ano. O encontro teve lugar em janeiro de 1916, quando Tsvetáieva, acompanhada de Sofia Parnok, poeta com a qual a autora estava amorosamente envolvida naquela época²⁴⁰, e de Ariadna Efron, com três anos de idade, foi a São Petersburgo convidada pelos editores da revista literária *Sevniernyi Zapiski*. A ocasião representou a estreia literária de Marina Tsvetáieva na então capital russa.

Os parágrafos que ora citamos são, na verdade, o único fragmento da obra que a autora realmente compôs no ano de 1936, embora o ensaio tenha recebido um tratamento literário final. A carta foi retrabalhada a partir das anotações de seus diários, em um processo bastante parecido com aquele de *Indícios terrestres*. Em “Um sarau extraordinário”, a poeta retrabalha uma carta concebida em 1921 a partir das anotações de seu diário de 1916 para transformá-la, em 1936, em um texto em prosa elegíaca a respeito do amigo poeta cuja notícia da morte acabara de receber. O que diferencia o primeiro do segundo não é apenas esta característica formal, tão evidente, mas algo que se relaciona diretamente ao conteúdo: o período que as memórias evocadas por Tsvetáieva abrangem. *Indícios* trata exclusivamente do período revolucionário e não estabelece nenhuma conexão com o momento da reelaboração, já o texto sobre Kuzmin ao mesmo tempo em que utiliza as notas do período pré-revolucionário está indissociavelmente ligado aos momentos em que foi (re)composto. Assim, enquanto os *Indícios* são o relato presente do momento presente, “Um sarau extraordinário”, do mesmo modo que todos os outros ensaios escritos durante os anos de 1930, constrói-se apoiado temporalmente em dois momentos, uma vez que o tempo da narração é o presente, mas o tempo narrado é o passado.

²³⁹ JURGENSON, Luba. “Commentaires et notes [à ‘Soirée d'ailleurs’]”. 2009b, cit., p. 554.

²⁴⁰ Sofia Parnok (1885-1933), poeta russa da Idade de Prata abertamente lésbica, possui uma extensa produção, sobretudo, em versos. O período mais conhecido de sua vida refere-se justamente aos oito meses em que esteve romanticamente envolvida com Marina Tsvetáieva (Cf. BURGIN, Diana Lewis. *Sophia Parnok. The life and Work of Russia's Sappho*. 1994).

J. Mary King, em nota de sua tradução para o inglês de “Um sarau extraordinário”, reunida ao lado de outros textos em prosa de Tsvetáieva sob o título de *A Captive Spirit – collected prose*, assim explica:

The news of another poet's death set Tsvetaeva to work as had also been the case with the news of the death of Voloshin in August 1932, and of Bely in January 1934. Tsvetaeva left the old letter as it stood, including the poem dedicated to Kuzmin, which had accompanied it. She wrote only a few new pages in 1936, seeing that evening and meeting through the lens, as it were, of twenty years. Her final vision from that distance was darkened by many deaths and endings. But poetry had survived, for, now as then, Tsvetaeva saw poets as beings belonging to another world and therefore ultimately immune to history. Among them, Kuzmin was doubly associated with the vital spirit of song because he was both a poet and a musician.²⁴¹

Como sugere o próprio título do ensaio, “Um sarau extraordinário” é o encontro de poetas que se passa em um local situado em outro reino, um lugar “*across all boundaries – of time, place, class, race, gender, sexuality – and in the face of all historical obstacles*”²⁴². A autora sempre dará uma grande importância aos encontros com os poetas. Não é à toa que toda uma parte de sua produção tanto em verso quanto em prosa se dedica a lembrar, reviver e reelaborar os momentos divididos com esses seres viventes de um reino especial, segundo sua visão, o reino da poesia. Entretanto, não podemos nos esquecer de que a poeta sempre vê cada fato, vivencia cada experiência, pelo prisma de sua própria lente. Assim, a despeito de muitos estudiosos de Tsvetáieva utilizarem suas obras, não apenas a prosa memorialística e epistolar, mas também a produção em versos, como fonte para recriar a vida da poeta, é preciso ter em mente que, ainda que atribua datas e lugares reais a seus escritos²⁴³, Tsvetáieva não está especialmente preocupada com a fidedignidade dos fatos narrados. Ela confia em sua memória e, mais que isso, se ela se lembra daquele modo ou, ainda, se foi daquele modo que ela recriou no papel, então é porque foi assim que realmente aconteceu.

²⁴¹ KING, Marin J. “Notes”. 2004, cit., p. 442.

²⁴² ROSS, 2010, op. cit., cit., p. 295.

²⁴³ Ao final de seus textos em prosa e em verso, encontra-se junto à assinatura o local e o dia em que os trabalhos foram finalizados.

Campainha. Abro. Na soleira, de cartola. Sob a cartola um rosto infinito emoldurado por uma barba curta e encaracolada.

Uma voz insinuante: “Por favor, a Marina Tsvetáieva?” — “Sou eu”. — “Eu sou Max Volóchin. Posso entrar?” — “Claro!”.

Subimos para o quarto das crianças. “Você leu o artigo que escrevi sobre você?” — “Não”. — “Eu logo imaginei, por isso lhe trouxe. Já faz um mês que saiu”.

Lembro-me dos nomes: Marcelina Desbordes-Valmore, Larue-Mardrus, Noailles ²⁴⁴ — na introdução. Depois apenas sobre mim — o primeiro artigo da minha vida (e, parece, o último grande) sobre meu primeiro livro *Álbum da tarde*. Lembro-me de algo sobre a essência romântica fora da tradição romântica — (...), da citação:

Se há que pensar — onde então está o jogo? — ²⁴⁵

e da assertiva: “Tsvetáieva não pensa, ela nos versos vive (...).” ²⁴⁶

O tão significativo primeiro encontro com Volóchin, em realidade, não havia sido de fato o primeiro, conforme alerta Lossky em nota à tradução francesa de “Algo vivo sobre alguém vivo” ²⁴⁷. Não são poucos os exemplos em que o fato narrado por Tsvetáieva não corresponde ao fato vivido. A poeta transformará cada experiência em fato literário. Tal qual seus diários, sua prosa elegíaca não pode ser encarada do ponto de vista puramente histórico, apesar de existir esta pretensão, visto que, como observa Lossky, “*elle conserve les noms des personnes évoquées et que les faits rapportés sont souvent attestés dans d'autres documents*” ²⁴⁸. Não se pode, todavia, assegurar a fidelidade do ocorrido a partir de suas memórias, ainda que Tsvetáieva reproduza a maioria de suas conversas com seus interlocutores em forma de discurso direto, buscando atestar a correspondência com aquilo que teria de fato acontecido.

²⁴⁴ Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), poeta romântica, considerada precursora dos mestres modernistas Rimbaud e Verlaine; Lucie Delarue-Mardrus (1875-1945) havia publicado à época do artigo de Volóchin dois livros de poemas; Elizabeth de Noailles (1876-1933) foi considerada a maior poeta francesa de sua época. Tsvetáieva traduziu o romance *A nova esperança* (*Le nouvelle esperance*) de Noailles em 1916.

²⁴⁵ Verso do poema “Cansaço” (“Утомление”), de 1910, publicado na coletânea *Álbum da tarde*.

²⁴⁶ “Живое о живом” (“Algo vivo sobre alguém vivo”). In: SS, vol. 4, p. 161.

²⁴⁷ LOSSKY, Véronique; “Commentaires e notes [à ‘Vif sur vif’]”. 2009i, cit., p. 547.

²⁴⁸ Ibid., loc. cit.

Na prosa elegíaca de Tsvetáieva, o objeto do discurso é sempre representado de modo idealizado, e mesmo os acontecimentos são, por assim dizer, rearranjados, manipulados, para servir às suas necessidades artísticas. Em “Um herói do trabalho”, Tsvetáieva assim descreve o processo de publicação de seu *Álbum da tarde*:

Publicar um livro naquela época era simples: recolhia-se as poesias, levava-se a uma gráfica, escolhia-se a aparência, pagava-se a conta — e pronto. Foi assim que fiz, sem dizer a ninguém, aluna da sétima classe²⁴⁹. Depois de impressos, levei os 500 livrinhos no depósito das lojas Spiridónova e Mikháilova (por quê?) e relaxei. Nem um só exemplar para apreciação enviei, eu ainda não sabia o que fazer, e se soubesse não faria: pedir uma resenha! Meus livros, exceto em Spiridónova e Mikháilova, em lugar algum se encontravam, comentários, contudo, apareceram — e benevolentes: um artigo extenso de Max Volóchin, que considero o início de nossa amizade, um artigo de Marietta Chaguinian²⁵⁰ (digo, sobre, para mim, valores) e, finalmente, uma nota de Briússov.²⁵¹

O livro saiu em 1910 e, de fato, a autora cuidou pessoalmente da publicação, impressão e distribuição. Contudo, não é verdade o fato de não tê-lo enviado a críticos, poetas e editores. Em suas pesquisas, Liev Minukhin descobriu exemplares com dedicatórias a Briússov, a Volóchin e à editora Mussaguet. Além disso, há uma resenha de Gumilióv, que ela suprimiu de suas memórias.²⁵² Essa atitude de Tsvetáieva faz parte do projeto de criar em torno de si o mito da “poeta predestinada” e de provar seu pertencimento a uma categoria distinta de ser humano que ela acreditava ser a do poeta.

Embora idealizado, o retrato que Tsvetáieva faz de Max Volóchin é, como observa King, um tributo sincero e comovente ao amor, à amizade e à juventude²⁵³. Publicado em duas partes, nos números 52 e 53 de *Sovremiénié Zapíski*, “Algo vivo sobre alguém vivo” é dedicado ao seu melhor amigo, ao poeta que considera

²⁴⁹ Na Rússia imperial, a educação formal das meninas era compostas por sete classes.

²⁵⁰ Escritora russo-soviética, viveu de 1988 a 1982, recebeu o título de “Herói Socialista do Trabalho” e foi premiada com a ordem de Stálin em 1951 e com a de Lênin em 1972.

²⁵¹ “Герой труда” (“Herói do trabalho”). In: SS, vol. 4, p. 23-24.

²⁵² KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 33.

²⁵³ Cf. KING, 2004, op. cit., p. 410.

o responsável por fazer com que ela se percebesse como poeta. Em carta a Anna Teskova, de 16 de outubro de 1932, ela escreve:

Devo a M. Volóchin a primeira vez que tomei consciência de mim mesma como poeta e todos aqueles verões (através dos verões) abençoados ao lado dele em sua maravilhosa e austera Koktebel (perto de Feodóssia). — Entre tantas outras coisas!²⁵⁴

Max Volóchin e sua mãe, Elena Ottobáldovna, mantinham na vila de Koktebel, na Crimeia, uma espécie de pousada, um retiro para escritores e artistas, onde Marina Tsvetáieva esteve pela primeira vez no final de abril de 1911. Durante esta estada em Koktebel, a poeta conheceu seu futuro marido, Serguei Efron, com o qual se casaria nove meses depois em uma cerimônia íntima em Moscou, em janeiro de 1912. Tsvetáieva e Volóchin tornaram-se amigos íntimos rapidamente. Ele logo se tornou seu mentor, uma espécie de guia literário. Foi ele quem a levou pela primeira vez à Mussaguet, editora e café literário que servia de ponto de encontro e escritório do grupo Argonauta²⁵⁵. Na Mussaguet, Tsvetáieva conheceu os principais expoentes da poesia russa simbolista, como Viatchesláv Ivánov, Andréi Biéli, Aleksandr Blok, Nikolai Gumilióv, Mikhail Kuzmin, ao lado dos quais, graças à influência de Volóchin, publicou dois poemas em uma antologia de poesia russa contemporânea, organizada pela editora no ano de 1911.

Em “Algo vivo sobre alguém vivo”, Tsvetáieva recorda a generosidade de Volóchin para com ela:

Na vida de mulheres e poetas Max foi *providentiel*²⁵⁶, e quando se dá, como no caso de Tcherúbina²⁵⁷, de Adelaida Guertsyk²⁵⁸ e no meu, de combinarem-se, quando uma mulher prova ser poeta ou, ainda mais importante, é poeta-mulher, a amizade, o cuidado, a paciência,

²⁵⁴ Carta a Anna Teskova de 16 de outubro de 1932. In: SS, vol. 6, p. 402.

²⁵⁵ Círculo literário de Moscou, funcionou de 1903 a 1910 e reuniu os principais representantes da escola simbolista, entre poetas, filósofos e teóricos.

²⁵⁶ Em francês, no original.

²⁵⁷ Referência a Tcherúbina de Gabriák (Черунбина де Габриак), pseudônimo da poeta russa Elizavieta Ivánovna Dmítrieva (1887-1928).

²⁵⁸ Poeta russa, viveu de 1874 a 1925.

a atenção, a admiração e a cooperação dele são infinitos. Ele foi, acima de tudo, um homem sincrético. Como toda sua alma — acima de tudo — foi coexistente, como alguns, sem olhar profundamente, chamariam mosaico, e os amantes dos termos eruditos — ecletismo.²⁵⁹

Não só o tema do encontro como também o do não encontro (ou encontro perdido) é recorrente em toda a obra de Marina Tsvetáieva, assumindo verdadeiro status de *leitmotiv*. Em “Tua morte”, Tsvetáieva o desenvolve a partir do momento em que Mlle. Robert não mais aparece para dar aulas à sua filha, o que se dá logo após uma festa de Natal russa, numa noite de muito frio, o provável motivo da morte da professora, que, naquele fatídico dia apanhara uma gripe. Essa falta da professora funciona como pretexto para Tsvetáieva falar de seu *não encontro* com Rilke. O que sobressai, todavia, tanto em “Tua morte” quanto em “Alma cativa” e “Algo vivo sobre alguém vivo” é um elemento que já estava presente em “Um herói do trabalho”, que seria retrabalhado em “Um sarau extraordinário” e que dá a tônica a todos os ensaios, inclusive aqueles que foram escritos em homenagem a poetas vivos, como “Borrasca de luz”, “Uma palavra sobre Balmont” e “A história de uma devoção”: o poder intrínseco à poesia de dar a vida.

Em carta a Vera Búnina de 26 de fevereiro de 1934, ao falar sobre sua relação com Biéli e como esta foi transportada para seu texto, Tsvetáieva faz uma comparação entre “Alma cativa” e “Algo vivo sobre alguém vivo”:

Biéli é um sucesso. Ainda *mais vivo* que Max, pois não há valoração. Simplesmente, *ele* é vivo, no movimento e na fala. Sem monólogo, quase que inteiramente. (...) Ele é tão *ele*, que eu não me surpreenderia (e não me assustaria!), se eu fechasse os olhos e o visse bem no meio da sala. Acredito em gratidão após a morte e sei que mal ele jamais me faria. Só agora me arrependo amargamente que, então, em 1922, em Berlim, *eu mesma* não tenha feito nada por ele, não dei um passo, apenas correspondi. Isso você apreenderá do manuscrito. Tenho agora o sentimento de que aquele homem (??) eu poderia ter — salvo. Isso você também verá no manuscrito.²⁶⁰

²⁵⁹ “Живое о живом” (“Algo vivo sobre alguém vivo”). In: SS, vol. 4, p. 173.

²⁶⁰ Carta a Vera Búnina de 26 de fevereiro de 1934. In: SS, vol. 7, p. 266.

Publicado pela primeira vez apenas em 1964, no número 10 da revista *Oxford Slavonic Papers*, “A história de uma devoção” foi composto por Tsvetáieva em 1903 com o propósito de desmentir declarações do poeta e prosador Gueorgui Ivánov (1894-1958). Em seu artigo, Ivánov, um dos mais importantes membros da comunidade literária russa da emigração, fala sobre Mandelstam e a vida em Koktebel, um lugar que faz parte da história da literatura russa. Por considerar as palavras de Ivánov tendenciosas e caluniosas, Tsvetáieva evoca suas memórias a fim de trazer à tona a verdade daqueles dias, dando vida a um passado tão querido.

— E por que, então, se não reconhece a tradução palavra por palavra do cotidiano, pegou-o e o está recontando? Por que deveríamos saber que o grande poeta Mandelstam em verdes colinas galopa montado num inocente bezerro?

A isso respondo:

À verdadeira história sobre o Mandelstam do verão de 1916 eu fui chamada pela *invenção* sobre o Mandelstam do verão de 1916. Meu comentário sobre a poesia é em razão *daquele* comentário. Afinal, eu nunca (1916-1931) afirmei essa propriedade enquanto ela não foi atacada — Legítima defesa! — Quando na Revolução, tomaram meu dinheiro no banco, eu não o reclamei, pois não o sentia meu. — Roubaram de vovô! — Esses versos — pelo menos no que me toca como poeta — são conquistas minhas.

E mais uma coisa: limitando-me a refutar a invenção, ou seja, apenas expondo-a, eu me veria no papel que mais detesto — o de acusador. Confrontando a invenção — à vida viva — e não se trata do meu encantador Mandelstam, apesar da pavor à morte e da paixão pelo chocolate, e talvez, graças a eles? — afirmando a vida que é em si mesma uma afirmação, eu não saio do estado nato de poeta — o de defensor.²⁶¹

O dar a vida deve ser entendido num sentido amplo e – por que não dizer – transcendental: sejam os poetas mortos que estarão sempre vivos tanto em suas próprias obras como na prosa elegíaca tsvetaieviana, do mesmo modo que as personagens vivem eternamente no reino da linguagem, sejam aqueles poetas, como Mandelstam, que, embora vivos, estão encarcerados em sua terra natal. Deles, Tsvetáieva se aproxima por meio de sua criação literária. Se, com isso, ela, por um lado, revela a eternidade dos poetas que retrata, por outro, eterniza-os. E, mais que isso, ainda num sentido mais amplo, ela os traz de volta à vida ou com eles se reúne ao propor um encontro cósmico.

²⁶¹ “История одного посвящения” (“A história de uma devoção”). In: SS, vol. 4, p. 158.

É sob esta perspectiva que “Alma cativa” se inicia com uma oração da pequena Ariadna:

— Senhor, tende piedade do papai, da mamãe, da babá, da Ássia, do Andriúcha, da Natacha, da Macha²⁶² e do Andrei Biéli.

(...)

Por que Ália, aos três anos de idade, pedia piedade por ele? Biéli nunca tinha estado em nossa casa. Mas seu livro *A pomba prateada* era sempre citado. A pomba prateada de Andréi Biéli. Que Andréi é esse que tem uma pomba prateada e este Andrei ainda é *branco*²⁶³. E quem pode ter uma pomba prateada se não um anjo, e quem, além de um anjo, pode se chamar Biéli? Todos são Ivánovitch, Aleksándrovitch, Petróvitch, e este é — simplesmente — Biéli. Um anjo branco com uma pomba prateada nas mãos. Foi por ele que a menina de três anos rezava, colocando-o como o favorito — ou o mais importante —, em último lugar na oração. (É preciso rezar também pelos anjos, sobretudo quando estão na terra. Lembremos o pobre anjo de Wells, que em seu círculo terrestre cotidiano era simplesmente *indecente*!²⁶⁴).²⁶⁵

“Algo vivo sobre alguém vivo” com a reflexão desencadeada por uma frase fria de obituário:

Em 11 de agosto — em Koktebel — às 12 horas — faleceu o poeta Maximiliano Volóchin.

A primeira coisa que senti lendo essas linhas foi, depois do golpe natural da morte, satisfação: ao meio-dia: na sua hora.²⁶⁶

E em “Uma palavra sobre Balmont” encontramos aquela que seja, talvez, a mais sincera das várias definições de poeta formuladas por Tsvetáieva:

Difícil falar desta incomensurabilidade que é um poeta. Por onde começar? E como terminar? E como começar e terminar quando se fala de: alma — *tudo* — em toda parte — todo o sempre.²⁶⁷

²⁶² Hipocorístico de Anastássia, Andréi, Natália e Maria, respectivamente.

²⁶³ “Biéli”, em russo “белый”, significa “branco”.

²⁶⁴ Referência ao romance *A visita maravilhosa*, de Herbert Wells, em que um anjo caído é acolhido por um camponês.

²⁶⁵ “Пленный дух” (“Alma cativa”). In: SS, vol. 4, p. 221.

²⁶⁶ “Живое о живом” (“Algo vivo sobre alguém vivo”). In: SS, vol. 4, p. 159.

²⁶⁷ “Слово о Бальмонте” (“Uma palavra sobre Balmont”). In: SS, vol. 4, p. 271.

Em “Um sarau extraordinário”, Tsvetáieva relembra a experiência que a motivou retrabalhar a carta escrita a Kuzmin “no calor do momento e que por alguma razão sobreviveu”:

Nunca mais vi Kuzmin. Mas tive ainda mais um encontro com ele.

Eis a carta que lhe escrevi em junho de 1921 (...):

... Entro na livraria dos escritores Lavka²⁶⁸, minha única e frágil fonte de renda. Timidamente, à caixa: “Você sabe como estão indo meus livros?” (Escrevo os poemas, encaderno-os e vendo. Nós chamamos de o triunfo de Gutenberg^{*269}). Enquanto ela se informava, eu, *pour me donner une contenance*²⁷⁰, folheio livros no balcão. Kuzmin. *Saraus extraordinários*. Abro: com uma lança no coração — Jorge! O branco Jorge! O *meu* Jorge, sobre o qual venho escrevendo já há dois meses, sobre sua vida. Inveja e êxtase, dois extremos, leio e a alegria cresce, termino e as cobras da inveja me perfuram, picam. Das profundidades da memória emerge meu encontro.

Abro em seguida: Púchkin — *meu* Púchkin, pois sempre que falo sobre ele, falo sobre mim. E, o terceiro — Goethe, *meu* Goethe, meu, dos seis anos de idade, o Goethe — antigo! secreto! — sobre quem falo para julgar a modernidade: “Depois de Goethe...”

Li apenas estas três poesias. Saí carregando a dor, a alegria, o êxtase, tudo, menos os livros, os quais não posso comprar, já que ninguém me havia comprado. E o sentimento: ainda bem que existem essas poesias...²⁷¹

Ao seu segundo encontro com Kuzmin, compareceram também Púchkin e Goethe, as duas maiores influências em se tratando de gerações precedentes. Assim, Tsvetáieva, ao sair da livraria de mãos e bolsos vazios, carrega consigo, em seu íntimo, o sentimento de que se há poesia há esperança. E de um modo ainda mais profundo e significativo, o misto de sentimentos decorrente do único intercâmbio possível, aquele que ocorre no mundo extraordinário no qual os poetas se reúnem e ao qual apenas eles têm acesso. Por isso se pode dizer que o primeiro

²⁶⁸ A Lavka é uma das mais antigas livrarias da Rússia e foi também um clube literário de São Petersburgo.

* A expressão foi cunhada por B. K. Zaitsiev (nota de M. Tsvetáieva).

²⁶⁹ Referência a Johannes Gutenberg, gráfico alemão.

²⁷⁰ Em francês, no original.

²⁷¹ “Нездешний вечер” (“Um sarau extraordinário”). In: SS, vol. 4, p. 290.

e verdadeiro encontro de Tsvetáieva com Pasternak acontece apenas quando da leitura de *Minha irmã – a vida*.

Pasternak é o maior poeta. Ele é agora o maior de todos: a maior parte dos atuais *foram*, alguns *são*, ele é o único que *será*.²⁷²

A eternidade de Pasternak, assim como a dela própria, já que Tsvetáieva descobriu nele um igual, está assegurada. Mas, para além disso, “Borrasca de luz” – “o primeiro artigo de minha vida”²⁷³ – é a celebração do dom sagrado da poesia, de um tipo de comunicação que só é possível e só acontece num encontro tão poderoso como foi o seu com a poesia de Pasternak. Em sua relação com o poeta, Tsvetáieva não precisava cruzar de um mundo para outro, pois esta desenvolvera-se exclusivamente naquele nível superior da existência que ela tanto almejava e que sabia só ser atingível através da linguagem poética. Em seu diário, pode-se ler em uma nota de 24 de junho de 1924 as seguintes palavras sobre Pasternak:

Meu irmão da quinta estação, do sexto sentido e da quarta dimensão – BP.²⁷⁴

Passados nove anos, escreve:

(E do sétimo céu — acrescento eu em 1933).²⁷⁵

Como bem observa Ekaterina Genieva em seu artigo “She transformed life into poetry”,

²⁷² “Световой ливень” (“Borrasca de luz”). In: SS, vol. 5, p. 233.

²⁷³ Carta a Aleksandr Leonidovich Láchenko de 6 de julho de 1922. In: SS, vol. 6, p. 221.

²⁷⁴ “Сводные Тетрадь” (“Cadernos resumidos”), p. 319.

²⁷⁵ Ibid., loc. cit.

Tsvetaeva was not capable of forgetting the ideal world for the sake of the real world. She was a poet “by the grace of God”, she continually confused the “here” and the “there”, she judged reality by the ideal and was thus continually kicked and rejected by the world.²⁷⁶

Talvez por essa razão que, quando finalmente se encontra com Boris Pasternak, em Paris, no ano de 1935, depois de 13 anos de intensa correspondência, o encontro resulte, para ela, em uma completa decepção. Mais de uma vez ela expressou seus temores de estar frente a frente com o poeta. Em carta de 1º de janeiro de 1927, em que dá a Pasternak a notícia da morte de Rilke, Tsvetáieva expressa seu medo de conhecê-los neste mundo. Naquele verão de 1926, enquanto se correspondiam, os três poetas faziam planos de reunirem-se na Suíça. Com a morte de Rilke, Tsvetáieva sente-se livre para dizer a Pasternak que aquela relação devia permanecer no mundo “dos sonhos, do ar dos sonhos, da urgência dos sonhos”²⁷⁷ que tinham construído juntos. Tsvetáieva vai ter com Pasternak no Congresso de Escritores em Defesa da Cultura, de cuja delegação o poeta foi forçado a tomar parte por ordem direta de Stálin. Em carta a Nikolai Tíkhonov (1896-1976), poeta e prosador, amigo de Pasternak, Tsvetáieva resume o encontro:

De Boris tive uma vaga impressão. Ele me pareceu difícil porque tudo o que para mim é correto, para ele, dele, de Boris, é um defeito, uma doença.

Quando, então, de meus olhos lágrimas brotaram (você, no entanto, não estava lá, se estivesse, não teria lágrimas): — Por que você está chorando? — Eu não estou chorando, meus olhos choram. — Se eu já não choro mais, é porque decidi a muito custo resistir à histeria e à neurastenia. (Eu fiquei tão atônita que no mesmo instante parei de chorar.) — Você vai amar os colcozes!

... Em resposta às minhas lágrimas, “Colcozes”.

Em resposta ao meu sentimento — “Tcheliunskin”²⁷⁸!

Em uma palavra, Boris no papel viril de Bazárov²⁷⁹, e eu — no daquelas velharias no cemitério.

E eu chorei porque Boris, o melhor poeta lírico do nosso tempo, diante dos meus olhos traía a Lírica, chamando de doença a si mesmo e tudo o que há em si. (Ainda que seja “sublime”.

²⁷⁶ GENIEVA, Ekaterina. “She transformed life into poetry”. 2010, cit., p. 130.

²⁷⁷ Carta a Boris Pasternak de 1º de janeiro de 1927. In: SS, vol. 6, p. 267.

²⁷⁸ Referência ao navio a vapor polar soviético que ficou preso no Ártico em 1934.

²⁷⁹ Referência à personagem principal do romance *Pais e Filhos*, de Ivan Turguêniev.

Mas isso ele não disse. Não disse também que essa doença é para ele mais valiosa que a saúde, e de um modo geral — mais valioso — mais raro e mais valioso que o *radium*. Esta é, pois, minha única confiança: convicção.)

É tudo.²⁸⁰

Naquela época, Pasternak, tendo assistido às prisões, aos assassinios e aos suicídios de muitos de seus companheiros, como Maiakóvski e Mandelstam, sofria de intensas insônias e crises nervosas. Tsvetáieva, contudo, alheia ao mundo ao seu redor, isolada em seu exílio e – para usar a acertada descrição de Tavis – “*narcissistically enveloped in her emotions*” e com sua surdez característica, que a permitia ouvir “*exclusively to the echo of her own voice*”²⁸¹, interpretou como recusa ao lirismo a maneira encontrada por Pasternak para lidar com a pressão de enfrentar a repressão e o terror que vigoravam na Rússia stalinista, a recusa de Pasternak ao lirismo era, na verdade, o seu salvo-conduto para continuar existindo.

Para Tsvetáieva, estar fisicamente na companhia de Pasternak significou não apenas o fim de uma correspondência que havia durado mais de uma década, mas, sobretudo, o fim da ilusão, mantida por tanto tempo nas cartas que trocaram, de que em Pasternak ela tinha encontrado tanto um homem que poderia amar e o poeta que poderia admirar, quanto alguém que poderia dar a ela as respostas de que necessitava como mulher e, mais importante, como poeta.

²⁸⁰ Carta a Nikolai Tíkhonov de 6 de julho de 1935. In: SS, vol. 7, p. 552.

²⁸¹ TAVIS, Anna. “Marina Tsvetaeva through Rainer Maria Rilke's Eyes”, p. 219-229 (*apud* FEILER, Lily. 1994, op. cit., p. 176).

3.2 REMINISCÊNCIAS FICCIONALIZADAS: A RÚSSIA REVISITADA

(...) as lacunas eu preencho com o amor, para mim são importantes os fatos, eu quero ressuscitar aquele mundo inteirinho — para que eles não tenham vivido em vão — e para que eu não tenha vivido em vão!

(Marina Tsvetáieva, carta a Vera Búnina, 1933)

Para Marina Tsvetáieva, todo poeta vivo ou morto é, em sua essência, um mito. Conforme notamos no subcapítulo anterior, ao apontar as diferenças e as semelhanças compositivas e temáticas entre os primeiros ensaios dos anos 20 e aqueles dos anos 30, no que diz respeito ao que se poderia chamar de uma evolução da prosa tsvetaieviana, observa-se um desenvolvimento tanto da forma quanto no conteúdo. Pensando no aspecto formal, há nos ensaios dos anos 30 um maior equilíbrio entre os procedimentos transportados da poesia à prosa. Do ponto de vista do tema, houve um aprofundamento de sua visão de mundo segundo a qual mito e poeta são uma coisa só. Dessa maneira, se, ao compor seus textos em prosa elegíaca para celebrar o encontro com poetas no reino superior da linguagem poética, ela os transforma em mitos, ao voltar os olhos para o mundo de sua infância, está interessada em escrever sua própria mitologia, apagando em seus escritos as fronteiras entre o que é alegórico e o que é autobiográfico.

Em “A casa junto à Igreja do Velho Pímen”, Tsvetáieva escreve:

E como tudo é mito, assim como o não mito não existe, o extra-mito não existe, o supra-mito não existe, assim como o mito antecipa e de uma vez por todas molda — tudo, Ilováiski se apresenta a mim na figura de Caronte, conduzindo num barco através do Letes — um após o outro — cada um de seus filhos mortais.²⁸²

Composto em 1933 e publicado no ano seguinte, no nº 54 da *Sovremiennie Zapísiki*, este é o primeiro ensaio de reminiscências ficcionalizadas de Tsvetáieva. Podem ter sido três os fatores que fizeram com que a autora voltasse os olhos para sua infância: a notícia da morte de seu meio-irmão Andrei Tsvetáiev, transmitida por Anastassia Tsvetáieva em carta de 1933, o aniversário da morte de seu pai

²⁸² “Дом у старого Пимена” (“A casa junto à Igreja do Velho Pímen”). In: SS, vol. 5, p. 111.

e as comemorações dos 20 anos de abertura do Museu Alexandre III²⁸³, projeto de vida de seu pai Ivan Tsvetáiev.²⁸⁴ Como observa King, Tsvetáieva parece ter seguido uma ordem lógica em sua série autobiográfica: o avô, o pai, a mãe, as irmãs e o seu próprio nascimento.²⁸⁵ Desse modo, todos os ensaios sobre seu tempo de criança escritos na sequência de “A casa junto à Igreja do Velho Pímen” podem ser vistos como partes constitutivas de um projeto único, concebido como uma espécie de “crônicas da família”.

In “The house at Old Pimen”, the first chapter of her autobiographical masterpiece, Tsvetaeva compares the relationship between her mother and Old Ilovaisky to the relationship between Sofia Nikolaevna and her father-in-law, Grandfather Bagrov, in Sergei Aksakov's *Family Chronicle* (1856). For all the differences in style and notwithstanding the contrast between Aksakov's realistic approach and Tsvetaeva's mythical vision, there are important parallels in the way both authors deal with the older generations, so important that the *Family Chronicle* might well be considered a semi-conscious model for Tsvetaeva. Both Aksakov and Tsvetaeva depart from a strictly factual autobiographical account. Both devote much attention to a strong male figure of the grandfather generation. And for both of them the father remains a somewhat shadowy figure, whereas the mother's temperament and sensibility is shown to have had an important influence on the fate of the next generation.²⁸⁶

Em outras palavras, a autora se vale de alguns traços característicos do gênero, mas retrabalha-os à luz de sua própria metodologia. Assim, organiza suas memórias como uma “crônica da família” e revisa sua gênese poética com a força do movimento narrativo em duas direções, ou seja, do passado para o presente e do presente para o passado, que retrata a criança diante de um porvir que é não apenas revisitado, mas, o mais importante, transfigurado poeticamente pela adulta. Com isso, Tsvetáieva transcende ao simples retratar a infância como o tempo da inocência perdida e torna-se capaz de realizar a criação de uma mitopoética.

Desse modo, “A casa junto à Igreja do Velho Pímen” seria a parte dedicada aos avós:

²⁸³ Hoje o museu, situado em Moscou, leva o nome de Museu Estatal Púchkin de Belas Artes.

²⁸⁴ Cf. FEILER, 1994, op. cit., p. 211.

²⁸⁵ Cf. KING, 2004, op. cit., p. 448.

²⁸⁶ Ibid., cit., p. 449.

“Mamãe, por que o Andriúcha tem dois vovôs e nós só temos um?”. Lembro-me da pergunta, da resposta não me lembro, até porque, certamente, não havia uma, pois mamãe não poderia responder a verdade, que seria, precisamente: “Porque meu pai, o avô de vocês, Aleksandr Danílovich Mein²⁸⁷, como o homem generoso e justo que é, não pode não amar ou, pelo menos, deixar de presentear e ser carinhoso com os netos dos outros tanto quanto o é com suas próprias netas, enquanto o vovô do Andriúcha, um homem insensível e já muito velho, a duras penas pode amar apenas seu próprio neto”. Desse modo, Andriúcha tinha “dois vovôs”, e Ássia e eu — um.²⁸⁸

“Meu pai e seu museu”, ao pai:

Le rêve d'un musée de sculpture en Russie naquit, je puis dire avec certitude, en même temps que mon père. Mon père naquit en 1846 — vingt-cinq ans après la mort du dernier dieu de la terre — Napoléon.²⁸⁹

À mãe, escreveu “Mamãe e a música”:

Quando em vez do desejado, quase ordenado filho Aleksandr nasci apenas eu, mamãe, depois de engolir o suspiro de orgulho, disse: “Pelo menos, há de ser música”.²⁹⁰

E o “A historinha de mamãe”:

— Mamãe, de quem você gosta mais: de mim ou da Mússia?²⁹¹ Não, não vale dizer que você gosta do mesmo modo, do mesmo modo não existe, de alguém sempre se gosta um pouquinho mais, não é menos do outro, mas um pouquinho mais de um! Dou a minha palavra de honra que não vou me ofender (com um olhar triunfal para mim) — se for da Mússia.

Tudo, menos o olhar, era pura hipocrisia, pois tanto ela quanto mamãe e, sobretudo, eu sabíamos perfeitamente de quem era, e ela apenas esperava a *palavra*, para mim mortal, que eu, corando, com não menos tensão esperava, apesar de saber que não devia esperar.²⁹²

²⁸⁷ Avô materno de Tsvetáieva. Foi jornalista e colaborador de diversos jornais moscovitas.

²⁸⁸ “Дом у старого Пимена” (“A casa junto à Igreja do Velho Pímen”). In: SS, vol. 5, p. 104.

²⁸⁹ TSVETAIEVA, Marina. “Mon père et son musée” (“Meu pai e seu museu”). 2009a, cit., p. 166.

²⁹⁰ “Мать и музыка” (“Mamãe e a música”). In: SS, vol. 5, p. 10.

²⁹¹ Hipocorístico de Marina.

²⁹² “Сказка матери” (“A historinha de mamãe”). In: SS, vol. 5, p. 149.

Às irmãs, “A torre coberta de hera”, onde, ao lado da pequena Marina, figura a caçula da família, Anastassia:

*Russenkinder, ihr habt Besuch*²⁹³! (“Russinhas, vocês têm visita!”). Era Maria, encarregada das estufas, que irrompeu na sala de aula vazia, onde nós, minha irmã Ássia e eu, as únicas internas que tinham ficado no internato, virávamos indiferentes as folhas de nossas antologias à espera de um dia de Páscoa que não prometia nada.²⁹⁴

E “O diabo”, cujo cenário é o quarto de sua meia-irmã mais velha, Valéria:

E não teria o Diabo visitado a própria Valéria? Assim como ela não sabia que ele me visitava, eu também não tinha como saber se ele — a visitava. (...) E apesar disso — não. Não, pois ela depois do Instituto Ekaterina ingressou nos cursos femininos da Guérié, na travessa Merzliákov, e depois no Partido Socialdemocrata, e depois tornou-se professora da escola Kozlovskoi, e depois no estúdio de dança — não fez outra coisa na vida que não *ingressar*. A primeira característica de predileções *dele* — o total alheamento de tudo e todos — a exclusão.²⁹⁵

Por fim, *Meu Púchkin*, que descreve seu processo de formação, o qual poderia ser entendido como o seu nascimento como poeta, ou seja, um segundo nascimento, dessa vez, mítico.

Púchkin foi meu primeiro poeta e o meu primeiro poeta foi morto.

Desde esse momento, sim, desde o momento em que Púchkin diante dos meus olhos no quadro de Naúmov foi morto — mataram, a cada dia, a cada instante, continuaram a matar toda a minha infância, meninice, juventude — dividi o mundo entre o poeta — e o resto, e escolhi — o poeta, para proteger escolhi o poeta: defender — o poeta — do resto, pouco importando como se vistam ou se chamem.²⁹⁶

Além disso, há o ensaio “As flagelantes” que, caso único neste conjunto, oferece um quadro completo da família.

²⁹³ Em alemão, no original.

²⁹⁴ “Башня в плюще” (“A torre coberta de hera”). In: SS, vol. 5, p. 141.

²⁹⁵ “Черт” (“O diabo”). In: SS, vol. 5, p. 37.

²⁹⁶ TSVETÁIEVA. 2008b, op. cit., cit., p. 36.

Há uma dentre todas as minhas visões do jardim paradisíaco de Tarussa que é a mais paradisíaca, porque é única. As flagelantes convidaram toda a nossa família para o campo de feno, e, oh, que surpresa, que espanto (mamãe não suportava passeios em família, de um modo geral — em grupo, sobretudo, com seus próprios filhos e outras pessoas), oh, que choque, nos levaram. Iniciativa, claro, de papai.

(...)

Dos meus — papai, mamãe, a babá, Liôra²⁹⁷, Andriúcha, Ássia —, eu, naquele paraíso, não me lembro. Eu era — delas.²⁹⁸

Além daqueles três fatores que impeliram Tsvetáieva a mergulhar em sua infância, há ainda mais um. “A casa junto à Igreja do Velho Pímen”, primeiro ensaio que inspiraria todos os demais foi escrito sob a influência da leitura de um artigo de reminiscências de Viera Búnina (a quem, aliás, Tsvetáieva dedica o ensaio) publicado em Paris no ano de 1932 e intitulado “Junto à Igreja do Velho Pímen” (“У старого Пимна”). Os títulos de ambos os ensaios referem-se à igreja do Velho Pímen²⁹⁹, que ficava próxima à casa de Dimítri Ivánovitch Ilováiski ou, para usar o título que Tsvetáieva atribui à primeira das duas partes em que se divide o ensaio, “O avô Ilováiski” (“Дедушка Иловайский”).

Nosso avô é melhor. Nosso avô traz bananas — e para todos. O avô Ilováiski dá apenas moedas de ouro — e para o Andriúcha, diretamente na mão, e quase ao lado da mão, e não diz nada e quase nem o olha, e apenas no aniversário ou no Natal. Mamãe toma essa moeda do Andriúcha imediatamente. “Avgusta Ivánovna, lave as mãos do Andriúcha!” — “Não existe dinheiro limpo”. (E foi assim que para nós, crianças, permaneceu: o dinheiro é uma sujeira). Desse modo, o presente do avô ao Andriúcha não era uma alegria, mas era, isso sim, uma porcaria: já que se lavaria uma vez mais as mãos já tão desnecessariamente lavadas pelas alemãs. O ouro então é depositado em um cofre particular, o “de Ilováiski”, e ninguém dele se lembra até a chegada de uma nova moeda. (Num belo dia, depois de dez anos, o cofre inteiro com todo o ouro de Ilováiski sumiu, e se alguém deu falta dele, não foi Andriúcha. O ouro para nós, desde pequenos, era não apenas sujeira, mas um som vazio).³⁰⁰

²⁹⁷ Hipocorístico de Valéria.

²⁹⁸ “Хлыстовки” (“As flagelantes”). In: SS, vol. 5, p. 96-97.

²⁹⁹ Igreja erigida em devoção a Pímen, monge do mosteiro das Grutas de Kiev e um dos primeiros autores lendários das crônicas russas do século XIII.

³⁰⁰ “Дом у старого Пимена” (“A casa junto à Igreja do Velho Pímen”). In: SS, vol. 5, p. 104.

Ilováiski, renomado historiador, autor de livros didáticos e colaborar do *Kremlin*, jornal político de caráter conservador, casou-se duas vezes, primeiro com a mãe de Varvara Dimítrievna, primeira esposa de Ivan Tsvetáiev, e depois com Alexandra Aleksándrovna Kovráskaia, com quem teve três filhos: Nadiéjda (Nádía), Serguei (Seriója) e Olga (Ólia).

Mas os filhos de A. A. são maravilhosos. Os três: Nádía, com seus olhos castanhos, Seriója, com seus olhos negros, e a roliça Ólia, extremamente graciosa e com olhos que nós em casa chamávamos de “não-me-esqueças”.³⁰¹

Todos os filhos de Ilováiski morreram jovens, bem antes do pai.

Com Varvara Ilováiskaia, Ivan Tsvetáiev teve, além de Andrei, ainda mais uma filha, Valiéria. Viera Búnina, Valiéria Tsvetáieva e Nádía Islováiskaia, cerca de dez anos mais velhas do que Marina Tsvetáieva, foram amigas inseparáveis durante a infância e a adolescência. Será sobre as memórias deste período que Búnina e Tsvetáieva escreverão.

Como nota Lossky nos comentários à tradução para o francês do ensaio, a comparação entre as memórias de Tsvetáieva e Búnina³⁰² é bastante instrutiva no que diz respeito ao modo como Tsvetáieva concebe suas reminiscências. A poeta não apenas atribuirá cores mais vivas àquilo que Búnina apenas descreve como promoverá, sempre que necessário, pequenas alterações em nome da verdade maior da poesia.³⁰³ Se em sua prosa elegíaca a escrita confere à Tsvetáieva o poder de apagar a ausência, ela consegue em suas reminiscências, por meio da criação literária, recriar o momento vivido.

Seguindo seu projeto de compor as crônicas de sua família, Tsvetáieva primeiro havia chamado “A casa junto à Igreja do Velho Pímen” de “O avô Ilováiski”, cuja publicação foi duas vezes negada pelos editores. Com isso, a poeta começa a retrabalhar a obra e o resultado é uma nova visão, na qual o processo de

³⁰¹ Ibid., p. 108.

³⁰² As duas mulheres mantiveram extensa correspondência não apenas durante o período de composição de “A casa junto à Igreja do Velho Pímen”, quando se inicia a amizade epistolar, mas também dos demais ensaios, embora a relação de Tsvetáieva com Ivan Búnin, marido de Viera Búnina, não fosse das melhores.

³⁰³ Cf. LOSSKY, Véronique. “Commentaires et notes [à ‘La tour au lierre’]”. 2009f, p. 537-538.

mitologização de sua infância aí iniciado vai gradativamente se intensificando até alcançar seu ponto alto em *Meu Púchkin*, de 1937. E é justamente por meio deste procedimento que Púchkin pode ser poeta, mestre, negro, monumento, perseguido, assassinado, amaldiçoado e, sobretudo, o primeiro professor:

Primeira lição de números, primeira lição de proporções, primeira lição de matérias, primeira lição de hierarquia, primeira lição de ideia e, o principal, a confirmação prática de toda a minha experiência posterior: de mil bonequinhas, ainda que empilhadas uma sobre a outra, não se faz um Púchkin.³⁰⁴

Esta vida que a autora recria é aquela de seus primeiros anos de existência, povoada pelas personagens que fizeram parte de seu mundo, sejam elas pessoas que o habitaram realmente, como a babá, sua ama de leite cigana, Avgusta Ivánovna, os avôs, os meios-irmãos, a irmã, seu pai e sua mãe, sejam elas seres fantásticos, folclóricos ou lendários, como o Óssip do asilo de Tarussa, o diabo e o próprio Púchkin, esses dois últimos seres onipresentes em sua infância e que moravam no mítico quarto vermelho de Valéria.

Em *Meu Púchkin*, publicado pela primeira vez no número 64 do *Sovremiénié Zapíski*, em 1937, como parte das homenagens a Púchkin no centenário da morte do poeta³⁰⁵, Tsvetáieva escreve:

³⁰⁴ TSVETÁIEVA. 2008b, op. cit., p. 40.

³⁰⁵ Além de *Meu Púchkin*, Tsvetáieva dedicou ao poeta outro texto em prosa, também de 1937: “Púchkin e Pugatchov” (“Пушкин и Пугачев”). No primeiro, ela aborda a poesia de Púchkin, e, no segundo, a prosa (sobretudo *A filha do capitão* e *História de Pugatchov*). A presença de Púchkin, que ela considera seu primeiro mestre, é constante em sua obra. No período em que Tsvetáieva viveu na Rússia, escreveu três poemas: “Encontro com Púchkin” (“Встреча с Пушкина”), em 1913, “Felicidade ou tristeza...” (“Счастье или грусть...”), em 1916, e “Psiquê” (“Психея”), em 1920. Já no período francês, compôs “Poemas a Púchkin” (“Стихи к Пушкину”), um ciclo de seis poemas, dentre os quais dois receberam o subtítulo de “O poeta e o Tsar” (“Поэта и Царь”). O ciclo, escrito em 1931 e revisado em 1937, e as duas obras em prosa faziam parte do projeto de Tsvetáieva, relativo às comemorações em memória dos 100 anos da morte de Púchkin. Não serão abordadas neste trabalho as obras dedicadas a Púchkin de modo específico, não apenas por já ter sido tema da dissertação de mestrado defendida em 2008, mas também por constituir-se em um projeto especial de Tsvetáieva em torno do grande poeta russo, o qual pediria um capítulo à parte, o que fugiria do escopo deste trabalho. Neste subcapítulo abordaremos apenas o *Meu Púchkin*, pois ele se relaciona com as demais obras tratadas do ponto de vista das reminiscências ficcionalizadas que a poeta escreve sobre sua infância.

Mas qual era mesmo o segredo do quarto vermelho? Ah, a casa toda era misteriosa, a casa todinha era um mistério!

O armário proibido. O fruto proibido. Este fruto — um volume, um enorme volume azul-violeta com letras douradas na diagonal — Obras Completas de A. S. Púchkin.³⁰⁶

E em *O diabo* – o mais enigmático ensaio deste período – recorda:

O diabo vivia no quarto de minha irmã Valéria — no andar de cima, exatamente no fim da escada — vermelho, damasco-acetinado-sedoso, com uma eterna e forte coluna oblíqua de sol, onde ininterrupta e quase imperceptivelmente girava o pó.³⁰⁷

Exemplos como estes, em que a poeta relembra os mesmos fatos de sua infância em diferentes textos, abundam em sua obra em prosa do período abordado aqui, como, por exemplo, nestes dois episódios de *Meu Púchkin* e “A historinha de mamãe”, reproduzidos quase que com as mesmas palavras.

Ao falar do Óssip:

Velhos, eu conhecia apenas um — o Óssip do braço fino do asilo de Tarussa — que tinha ficado com o braço fino, porque matou o irmão com um pepino.³⁰⁸

E:

— E a mais velha logo envelheceu, e a mais nova ficou sempre jovem, rica e depois casou-se com um general, Sua Excelência, ou com o fotógrafo da revista *Fisher* — continuava euforicamente Ássia —, e a mais velha com o velho Óssip, que tinha o braço fino porque matou o irmão com um pepino. Não é, mamãe?³⁰⁹

³⁰⁶ TSVETÁIEVA, 2008b, op. cit., p. 49.

³⁰⁷ “Черт” (“O diabo”). In: SS, vol. 5, p. 32.

³⁰⁸ TSVETÁIEVA, 2008b, op. cit., p. 49.

³⁰⁹ “Сказка матери” (“A historinha de mamãe”). In: SS, vol. 5, p. 149.

Ou ao falar sobre sua ama de leite:

Ciganos de carne e osso eu nunca tinha visto, mas desde que nasci ouvi falar de uma cigana, minha ama de leite, que gostava tanto de ouro que quando lhe deram uns brincos de presente e ela percebeu que não eram de ouro, mas só dourados, ela os arrancou da orelha com carne e tudo, sapateando no chão.³¹⁰

E:

— Não a tua, — afirmou mamãe. — Porque a Ássia foi amamentada por mim, e você — pela ama de leite. Sua irmã de leite é a filha da sua ama de leite. Só que sua ama de leite tinha um filho. Ela era cigana e muito má e terrivelmente avarenta, tão avarenta que quando o vovô lhe deu brincos que não eram de ouro, mas só dourados, ela os arrancou das orelhas e os pisoteou de tal modo que não sobrou nada.³¹¹

Não é o caso aqui de fazer uma espécie de inventário listando todos os trechos que, pode-se dizer, repetem-se nas obras de reminiscências ficcionalizadas de Tsvetáieva. Antes, o que se busca evidenciar é que este mundo, por mais que a poeta intente o contrário pela força da repetição e pela força de sua linguagem poética, é pura recriação artística.

Visto que o enunciado lírico é monocêntrico, ou seja, está concentrado no “sujeito da pessoa que fala”, há que se encarar a voz narrativa dos presentes ensaios tanto como o sujeito da criação literária quanto como o indivíduo concreto que experimenta as situações que recorda como uma totalidade indissolúvel, bem entendido que o sujeito lírico, tanto quanto o narrador de um dado texto, são elementos internos da obra. Além disso, suas decisões e manobras como emissor de um monólogo lírico são também tomadas no sentido de contemplar o receptor. Desse modo, *“la obra literaria constituye el centro cristalizado de ese espacio social bipolar a través del cual ella se inserta en el proceso históricoliterario.”*³¹². Ora, Marina Tsvetáieva pretende inserir-se na história da literatura russa, consciente

³¹⁰ TSVETÁIEVA. 2008b, op. cit., p. 49-50.

³¹¹ “Сказка матери” (“A historinha de mamãe”). In: SS, vol 5, p. 151.

³¹² SLAWINSKI, Janusz. “Sobre la categoria de sujeto lírico”, 1989, cit., p. 336.

como poeta do lugar que nesta ocupa, por meio da mitologização de sua própria vida, mais especificamente de sua infância, atestando sua vocação. É nesse sentido que se sua ama de leite havia sido uma cigana avara e má, a sua babá seria o próprio diabo:

E se você alguma vez na forma de um cão cinza como uma babá descendeu até mim, menina pequena, foi apenas para que ela depois por toda sua vida pudesse aguentar-se sozinha: sem babá e sem Ama.³¹³

O mundo dos sonhos, do encantamento, das evocações, dos milagres e da mágica, dos demônios e anjos caídos constituem-se em um importante elemento da poética de Marina Tsvetáieva, distinguindo-se como um *leitmotiv* em toda sua obra.³¹⁴ Tais elementos são encontrados desde seus primeiros versos, em seus poemas de temática ambígua, em que a poeta atribui a transcendência da poesia como decorrente tanto de forças divinas quanto demoníacas³¹⁵, até seus textos em prosa dos anos de 1930, em que não só o interesse pelo oculto persiste e se intensifica, como também ele se traduz na criação de sua mitopoética.

Deus era alheio. O diabo — próprio. Deus — o frio. O diabo — o calor. E nenhum deles era bom. E nenhum — mau. Apenas que um eu amava, e outro não: um eu conhecia, e outro não. Um amava-me e conhecia-me, e outro não. Em nome de um arrastavam-me para a igreja, plantavam-me na igreja, candelabros, que pelo sono duplicavam-se diante dos olhos: divergiam e novamente convergiam — Araão e faraós — e toda ininteligibilidade do eslavo — que me impunham, um me era *obrigatório*, o outro — voluntário, e ninguém sabia.³¹⁶

Publicado no nº 59 da *Sovremiénié Zapíski*, em 1935, “O diabo” é o ensaio no qual Tsvetáieva reconstruirá a gênese da presença desta ideia que de modo tão constante figura em sua obra. Do mesmo modo que se passa nos demais ensaios de reminiscências ficcionalizadas, Tsvetáieva é autora e personagem da obra.

³¹³ “Черт” (“O diabo”). In: SS, vol. 5, p. 56.

³¹⁴ Cf. FEILER, 1994, op. cit., p. 26.

³¹⁵ Cf. STOCK. *The Ethics of the Poet: Marina Tsvetaeva Art's in the Light of Conscience*, 2005, p. 4.

³¹⁶ “Черт” (“O diabo”). In: SS, vol. 5, p. 48.

Aqui, a criança, transformada em heroína, por meio dessa personagem tão singular – o diabo, com o qual desenvolve uma complexa relação de protegida e protetora –, defende sua igualmente singular interioridade do ambiente familiar circundante. Com isso, Tsvetáieva pretende mostrar que, ainda uma menina, tinha sido capaz de definir seus próprios critérios morais em detrimento das pressões sociais.

Querido dogue de minha infância — Mychatyi! Você não me fez mal algum. Se você, de acordo com as Escrituras, é o “pai da mentira”, o que me ensinou foi a verdade da essência e a retidão das costas. Essa linha reta da inflexibilidade, que vive em minhas vértebras, é a linha viva da sua postura de dogue-mulher-do-povo-faraó.³¹⁷

O diabo, uma figura masculina ambígua, não é a representação do mal, tampouco obedece à caracterização negativa estabelecida pelas convenções sociais e religiosas. Assim, se Púchkin é o primeiro professor, com o qual a autora aprende as primeiras e mais importantes lições de sua infância, o diabo lhe ensinará, como observa Lossky, “*une leçon d'exclusivité et de solitude bénéfique pour la création artistique*.”³¹⁸

Terrível dogue de minha infância — Mychatyi! Você é só, não tem igreja, não lhe servem em grupos. Em teu nome não abençoam nem a união carnal nem a por interesse. Sua imagem não figura nos tribunais, onde a indiferença julga a paixão, a saciedade — a fome, a saúde — a doença: a mesma indiferença — todos os tipos de paixão, a mesma saciedade — todos os tipos de fome, a mesma saúde — todos os tipo de doença, a mesma prosperidade — todos os tipos de desgraças.³¹⁹

Apesar de a própria Tsvetáieva buscar atestar seu exílio e sua independência tanto política quanto artística, um olhar mais detido sobre sua obra é capaz de revelar que a atitude de Tsvetáieva relaciona-se não apenas com as vicissitudes de sua vida ou com seu posicionamento como artista diante das correntes poéticas de seu tempo, mas está, em grande parte, intimamente ligada às ideias de sua época

³¹⁷ Ibid, p. 54.

³¹⁸ LOSSKY, 2009a, op. cit., p. 530.

³¹⁹ “Черт” (“O diabo”). In: SS, vol. 5, p. 56.

e às tradições literárias russa e universal, das quais ela se apropria. Sua obra não nasce e se desenvolve no vácuo, ela se insere em um momento histórico, cultural e intelectual bastante específico: o da Rússia de fins do séc. XIX e inícios do séc. XX. O período de formação de Tsvetáieva como poeta, como, aliás, pleiteia ela própria nas obras das quais tratamos neste subcapítulo, acontece durante sua infância e coincide com um momento de virada no pensamento russo, quando o Realismo de meados do séc. XIX dá lugar ao Simbolismo. O interesse por temas místicos, espiritualismo, fantasmas, tabus populares, etnografia de cultos religiosos, que se desenvolveram de modo subterrâneo durante o período do Realismo, atinge a superfície no final do século, quando a curiosidade pelo mundo metafísico e por experiências premonitórias adquire legitimidade.³²⁰

Você também não está nas famigeradas “missas negras”, essas congregações de eleitos onde as pessoas realizam disparates — adorá-lhe em grupo, a você, cuja primeira e última honra é a solidão.

Quem por você busca, só encontrará nas solitárias da Revolta e nos sótãos da Poesia Lírica.³²¹

Mesmo o autoexílio de Tsvetáieva pode ser explicado do ponto de vista das ideias de seu tempo. À medida que ela se afasta da comunidade dos russos em Paris, passa a se ver muito mais como uma exilada, ou seja, a visão de alguém que foi forçado a sair de sua terra natal, do que como uma emigrada, cuja partida é voluntária. Essa atitude, em consonância com sua crença de que o poeta é *a priori* um exilado e um intermediário entre este e o outro mundo, serve de modo mais efetivo à criação de sua mitopoética.

Devo a você o círculo encantado de minha própria solidão, que me acompanha por toda parte, que debaixo dos meus pés nasce, que me envolve como braços, mas como a respiração dilata-se, que *tudo* inclui e a *todos* exclui.³²²

³²⁰ Cf. EMERSON, Caryl. “Symbolist and Modernist world-building: three cities, three novels, and the Devil”. 2008.

³²¹ “Черт” (“O diabo”). In: SS, vol. 5, loc. cit.

³²² Ibid., loc. cit.

Contudo, também esta atitude pode ser colocada em termos literários: o tropo do escritor como um exilado e o ideário romântico de exílio e desterro, que concorrem para que Tsvetáieva possa reforçar seu isolamento criativo.

Intimamente ligado do ponto de vista cronológico aos ensaios “Mamãe e a música”, composto em 1934 e publicado no ano seguinte no número 57 do *Sovremiénié Zapíski*, e “A historinha de mamãe”, que saiu em 17 de fevereiro de 1935 no *Posliédnie Nóvosti*, e compondo o que seria a quarta parte das crônicas de família³²³, “O diabo” representa uma transição. Nos ensaios dedicados à mãe, o leitor conhece as histórias da criança na fase pré-alfabetizada, desde o momento em que pronuncia sua primeira palavra até a idade de quatro ou cinco anos:

E quando minha primeira palavra, obviamente sem sentido mas absolutamente inteligível, dita antes de completar um ano, foi: “gama”, mamãe apenas comprovou: “Eu já sabia” — e desde então pôs-se a ensinar-me música, cantando para mim a mesma e interminável escala: “Dó, Múcia, dó, e agora — ré, dó — ré...”³²⁴

Já em “O diabo”, o leitor conhece a menina em um outro momento, quando, uma vez tendo aprendido a ler, desvenda os mistérios da literatura e transforma o ato não apenas em subversão — para além da proibição pela mãe do acesso ao quarto da irmã havia uma série de livros naquele armário considerados perigosos para a criança —, mas também em tentação e pecado:

Por que o Diabo vivia no quarto de Valiéria? Então eu sobre isso nem pensava (e Valiéria nem sequer sabia). (...)

Mas agora — sei: o Diabo vivia no quarto de Valiéria, porque no quarto de Valiéria, transformada em estante de livros, encontrava-se a árvore do conhecimento do bem e do mal (...). O Diabo no quarto de Valiéria chegou a um lugar já pronto: do meu crime — da proibição materna.³²⁵

³²³ Em carta de 24 de outubro de 1934, escreve a Anna Teskova: “Estou escrevendo o próximo capítulo de minha infância, “O diabo”. Acho que depois dele a emigração se fechará de vez para mim, ainda que seja por causa da sua profunda *hipocrisia* e da sua mais superficial *banalidade*”. (In: SS, vol. 6, p. 415).

³²⁴ “Мать и музыка” (“Mamãe e a música”). In: SS, vol. 5, p. 10.

³²⁵ “Черт” (“O diabo”). In: SS, vol. 5, p. 36.

Essa transição representa, na verdade, um resgate do mundo da mãe, inundado pela música, para o mergulho no mundo dos livros, da poesia, de Púchkin. E o encontro com o diabo é um rito de passagem. Não é à toa, por exemplo, que nesse ponto a linguagem que a autora utiliza é retrabalhada e o tom, antes trágico, torna-se mais leve e até com passagens cômicas.

Não obstante, no centro do universo criado pela autora, que vê as ações da criança à espera de um porvir através das lentes da mulher já adulta, Tsvetáieva colocará sempre sua mãe. Se, em “Algo vivo sobre alguém vivo”, a autora afirma que Max Volóchin foi o responsável pela sua tomada de consciência de que era poeta, nos textos dedicados à mãe, ela declara que a grande responsável pelo seu destino de poeta foi, sem dúvida, Maria Aleksándrovna Tsvetáieva.

Em “Mamãe e a música”, a poeta estabelece:

Mamãe não educava, ela nos testava: pela força da resistência sucumbiria a caixa torácica? Não, não sucumbiu, mas expandiu-se de tal modo que depois — agora — não há nada que chegue, nada que a encha. Mamãe nos deu de beber a veia aberta da Lírica, e assim nós, depois de abrir de modo impiedoso as nossas próprias, tratamos de dar de beber aos nossos próprios filhos o sangue de nossa própria melancolia. Para a felicidade *deles* não tivemos êxito, para a *nossa*, ela teve!

Depois de uma mãe como essa, restou-me apenas: ser poeta. Para que eu expurgasse seu dom de mim, o qual teria me sufocado ou me transformado em uma transgressora de todas as leis humanas.³²⁶

Em suas memórias, Anastassia Tsvetáieva apresenta uma visão de seus pais bastante distinta daquela encontrada nos textos de Marina Tsvetáieva. Embora os fatos coincidam, as percepções são bastantes discordantes: enquanto a mais velha apresenta um pai ausente, comprometido apenas com seu grande projeto pessoal da criação de um museu de belas artes em Moscou, e uma mãe autoritária, que, tendo sido proibida de prosseguir em sua carreira de pianista, passa a buscar a realização pessoal nunca alcançada por meio das filhas, a mais

³²⁶ “Мать и музыка” (“Mamãe e a música”). In: SS, vol. 5, p. 14.

nova pintará um quadro de uma felicidade quase perfeita, em que os pais aparecem como figuras impecáveis.³²⁷

A questão da biografia de Marina Tsvetáieva se constitui, ao longo do desenvolvimento dos estudos tsvetaísticos, em um problema bastante frequente para aqueles que se debruçam sobre sua vida e obra, uma vez que tanto sua poesia lírica quanto sua prosa autobiográfica têm sido utilizadas como fonte primária para a reconstrução de sua história de vida. Simon Karlinsky, um dos primeiros estudiosos do Ocidente da obra de Tsvetáieva, em conferência intitulada “Alguns problemas da biografia de Tsvetáieva” (“Некоторые проблемы биографии Цветаевой”), proferida durante evento organizado na Universidade de Berkeley por ocasião dos 100 anos do nascimento da poeta, relembra como foi difícil para ele, em 1961, quando escrevia sua tese de doutorado, que consistia justamente em uma biografia de Marina Tsvetáieva, determinar até mesmo o ano em que a poeta havia nascido, informação sem a qual um biógrafo não pode começar a escrever seu trabalho. A pesquisa, então, acabou por converter-se, para ele, em um verdadeiro trabalho de detetive: enquanto a *Grande Enciclopédia Soviética* (*Большая Советская Энциклопедия*) dava o ano de 1984, outras publicações anteriores citavam o ano de 1892. De posse de dois poemas de Tsvetáieva, Karlinsky encontra versos em que a autora afirmara ter nascido no dia de João Evangelista, que, no ano de seu nascimento, caíra num domingo. Examinando os calendários daquele período, o estudioso chega à data de 26 de setembro (9 de outubro no novo calendário) de 1982.³²⁸

É por razões análogas a esta exposta por Karlinsky que Bernardini afirma em sua tese de livre-docência que Tsvetáieva é “uma poetisa sempre ‘inspirada’, quase sempre ‘possessa’”³²⁹. A assertiva de Bernardini resume de modo bastante

³²⁷ Cf. FEILER, 1994, op. cit., p. 15-16.

³²⁸ Cf. KARLINSKY. “Некоторые проблемы биографии Цветаевой”, 1994, p. 15-16.

³²⁹ Bernardini faz tal afirmação primeiro em sua tese de livre-docência, argumentando que refazer o caminho de formação de Marina Tsvetáieva é tarefa particularmente difícil por se tratar de uma poeta “possessa” e devido ao período em que viveu (Cf. BERNARDINI, 1976, op. cit., p. 7-8). Hoje se sabe que as barreiras decorriam também do momento em que a própria pesquisadora vivia, uma vez que havia que se enfrentar as dificuldades de acesso a fontes bibliográficas que o contexto da Guerra Fria, no cenário internacional, e do regime militar, em âmbito nacional, impunha aos estudiosos da literatura russo-soviética no Ocidente, de um modo geral, e no Brasil, em particular. Passados trinta anos, Bernardini reformula a questão no “Prefácio” do livro *Indícios flutuantes*, uma coletânea de poemas de Tsvetáieva selecionados e traduzidos pela estudiosa (Cf. BERNARDINI, Aurora F. “Prefácio” 2006, p. XIX).

preciso o problema de se tomar *ad litteram* as palavras de Marina Tsvetáieva. A despeito de a própria poeta ter afirmado mais de uma vez que sua obra é essencialmente autobiográfica, é tarefa do pesquisador, tendo em vista os avanços que os estudos tsvetaísticos apresentam nos dias de hoje, especialmente no que diz respeito ao acesso a fontes biobibliográficas, colocar-se sempre a pergunta: por que deveríamos ingenuamente acreditar nas palavras que lemos? O “estar sempre possessa” a que se refere Bernardini poderia ser entendido como esta característica primordial da obra tsvetaieviana apontada nas seções anteriores e que se coloca de modo especialmente importante no presente subcapítulo: para Marina Tsvetáieva, a verdade não é aquela do fato real, do fato material da realidade imediata, mas uma verdade que é ao mesmo tempo superior e interior e que está inexoravelmente ligada não só à verdade da poesia, mas às necessidades artísticas internas de criação do texto literário. E visto que, para a poeta, qualquer texto é *a priori* um texto literário seu compromisso será resoluto e irrevogavelmente com a criação artística.

Um exemplo, à primeira vista banal, mas que revela de modo bem emblemático essa característica da prosa tsvetaieviana, é o “Resposta ao questionário” (“Ответ на анкету”). Em 1926, Boris Pasternak envia-lhe um questionário contendo dezesseis perguntas cujas respostas utilizaria para a edição de um dicionário biobibliográfico de escritores do século XX. A poeta não só não responde sistematicamente às perguntas que lhe fizera Pasternak, como também compõe a partir destas um texto e, ainda, atribui-lhe um título. Além disso, ela nem sempre será exata em suas respostas.

Sobre si e sua ascendência, escreve:

Marina Ivánovna TSVETÁIEVA³³⁰.

Nascida em 26 de setembro³³¹ de 1892, em Moscou.

Nobre.

O pai — filho de um sacerdote da província de Vladímir, especialista em língua e literatura europeias (foram dele as pesquisas sobre “As inscrições do Monte Ossa”, entre outras),

³³⁰ É interessante notar que no primeiro texto em prosa de Tsvetáieva que se tem notícia, a autora assinou como “Marina Efron”.

³³¹ De acordo com o calendário juliano, que Tsvetáieva seguiu usando ao longo de sua vida mesmo após a alteração para o calendário gregoriano, segundo o qual sua data de nascimento seria 9 de outubro. A poeta preferia o primeiro em detrimento do segundo, pois aquele era o calendário vigente quando ela veio ao mundo.

doutor *honoris causa* pela Universidade de Bolonha, professor de história da arte, primeiro da Universidade de Kiev depois da de Moscou, diretor do Museu Rumiantsev, fundador, animador cultural e único colecionador do primeiro museu de belas artes da Rússia (Moscou, Rua Znamenska). Herói do trabalho. Morreu em Moscou em 1913, logo depois da inauguração do Museu. (...)

A mãe — polaca de sangue azul, aluna de Rubinstein, um raro talento para a música. Morreu cedo. A poesia vem dela.³³²

Acontece que, entre outras coisas, seu pai não era um nobre, portanto, ela não o podia ser, e sua mãe jamais havia sido aluna de Rubinstein. Não se pretende dizer com isso, como o fazem alguns estudiosos que se dedicam a encontrar as pequenas mentiras de Marina Tsvetáieva³³³, que a autora afirma fatos como verdadeiros consciente de que não estão conforme a realidade e com a intenção deliberada de enganar o leitor, mas apontar que o procedimento de promover pequenas alterações em sua biografia é um recurso artístico e também oferecer uma demonstração de como este pode agir em sua obra. Por isso, optou-se por partir de um exemplo tão banal como a resposta a uma série de questões colocadas por Pasternak, amigo, irmão de poesia, eventual amante, que então se ocupava de um trabalho que pretendia ser algo oficial, uma fonte de consulta oficial.

É preciso alertar, ainda, que o conceito de “verdade” do modo como é abordado aqui não se coloca em oposição àquele de “mentira”, mas se trata da construção de uma mitopoética própria, do fato de conceber suas experiências como matéria poética já em estado acabado. Daí não ser possível falar de material mais ou menos confiável no que se refere a fontes biográficas. Seus diários, suas cartas, sua prosa e poesia são sempre fruto de criação artística, e os fatos autobiográficos que os compõem aparecem ali não apenas mais ou menos encriptados, dependendo do tipo de produção literária de que se trata, mas, sobretudo, são sempre transfigurados em arte.

É como observa Simon Karlinsky a propósito de suas fontes bibliográficas básicas em seu intento de reescrever a vida de Tsvetáieva vinte anos depois de ter escrito a primeira, dessa vez já de posse de novos materiais. Segundo ele, é preciso tomar com precaução as três fontes primárias de que dispõem os

³³² “Ответ на анкету” (“Resposta ao questionário”). In: SS, vol. 4, p. 621.

³³³ Cf. ROSS, 2010, op. cit., p. 257 et seq.

estudiosos ao avaliar a infância de Tsvetáieva, a saber: suas primeiras poesias, as memórias de sua irmã e seus ensaios autobiográficos.

Extreme idealization of the past is (...) the *Memoirs (Vospominaniia)* by her sister, Anastasia Tsvetaeva. Serialized in the 1960s in the journal *Novyi Mir* and published in book form in three different editions (1971, 1974 and 1983), these memoirs have become a great favourite with Soviet readers and a standard reference for Tsvetaeva scholars. Anastasia Tsvetaeva wrote her recollections during the seventh and eighth decades of her life, a life filled with hardship and privations, including an arrest on trumped-up charges and seventeen years spent in GULag camps and internal exile in remote regions of Siberia.

The rehabilitation and the eventual popularity of Marina Tsvetaeva's writings in the Soviet Union in recent decades propelled her surviving sister into a position of considerable literary eminence (...). In her gratitude, Anastasia Tsvetaeva has sought to minimize all conflict that was a part of her own and her sister's lives, either within the family or with the Soviet regime (Marina's conflicts with the émigré community in Paris are, of course, given extensive play). Therefore, while these memoirs are an inexhaustible storehouse of factual information on Tsvetaeva's life. (...), they need to be approached with wariness. (...)

(...) Tsvetaeva's personal and literary memoirs are not always models of objectivity and reliability. We now know that she rearranged things, omitted some events she did not care to remember and was on occasion guilty of plain forgetfulness. But her memoirs are almost recklessly candid and, unlike her sister, she was incapable of falsifying her past experiences and attitudes in order to make them more acceptable within the notions of propriety or political correctness held by a later age.³³⁴

Sempre que operar alterações de um dado acontecimento, Tsvetáieva o fará com vistas a contemplar o sucesso da poesia. Em outras palavras, se um determinado fato adquirir um significado especial e, em particular, se esse significado especial estiver de algum modo relacionado a um fato literário, então a poeta irá arranjar, rearranjar e desarranjar o ocorrido a fim de salvaguardar a verdade que ela considera superior, ou seja, a da poesia. Estão em jogo aqui os papéis particulares do sujeito lírico em um paradigma que o transforma em personalidade do texto literário, para usar a fórmula de Slawinski. Assim, há que se considerar a atitude do 'eu' diante das circunstâncias psicológicas e objetivas do enunciado, sua intenção perante a audiência (o leitor ou a uma eventual segunda pessoa a quem o texto

³³⁴ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 7-8.

se direciona), sua atitude em relação à situação sócio-literária em que se encontra e, finalmente, o tratamento a certos elementos de sua biografia.³³⁵

Em *Meu Púchkin*, Tsvetáieva escreve:

Entre a plenitude do desejo e a realização dos desejos, entre a plenitude do sofrimento e o vazio da felicidade, minha escolha jamais foi feita — já estava feita antes de eu nascer.

Pois Tatiana, antes de mim, tinha influenciado também minha mãe. Quando meu avô, A. D. Mein, fez com que ela escolhesse entre ele e o bem-amado, ela escolheu o pai e não o bem-amado, e casada acabou se saindo melhor do que Tatiana, pois “para a pobre Tânia todos os destinos eram iguais”³³⁶ — ao passo que minha mãe escolheu um destino mais difícil — com um viúvo duas vezes mais velho, com dois filhos, apaixonado pela falecida —, casou-se pelos filhos e pela desgraça alheia, amando e continuando a amar — *aquela*, com o qual depois nunca procurou encontrar-se e para o qual, ao encontrar pela primeira vez, e sem querer, numa palestra do marido, à pergunta sobre vida, felicidade etc., respondeu: “Minha filha tem um ano, ela é muito crescida e inteligente, eu sou plenamente feliz...” (Meu Deus, como nesse momento ela devia ter odiado a mim, inteligente e crescida, por não ser eu — filha dele!).

Desse modo, Tatiana não influi somente sobre toda a minha vida, como essa é a minha própria vida: se não existisse a Tatiana de Púchkin — não existiria eu.³³⁷

De posse do diário de Maria Tsvetáieva encerrado juntamente com o arquivo da poeta na RGALI³³⁸, Feiler reconstrói a história do primeiro amor da mãe da poeta com um amigo da família identificado apenas como Serguei E. Feiler demonstra que a decisão de afastar-se do homem casado por quem se apaixonara tinha sido da mãe e não do avô de Tsvetáieva (a jovem Maria só contou ao pai sobre o caso amoroso depois de tê-lo terminado). Além disso, não havia clima à época para que uma escolha como esta fosse feita. A. D. Mein, apesar de um pai carinhoso e generoso, era bastante conservador. É verdade que ele proibiu a filha de seguir a carreira de pianista, mas especificamente neste acontecimento ele não teve

³³⁵ Cf. SLAWINSKI, 1989, op. cit., p. 9.

³³⁶ Verso de *Evguéni Oniéguin* (cap. VIII, XLVII, v.v. 6 e 7). Tânia é hipocorístico de Tatiana.

³³⁷ TSVETÁIEVA, 2008, op. cit., cit., p. 62.

³³⁸ Havia, na verdade, nove diários, mas apenas um, este que se encontra na RGALI, sobreviveu.

participação.³³⁹ Tsvetáieva recriou o primeiro amor de sua mãe de acordo com seus próprios termos, criando, na realidade, um mito. Ao associar a desilusão amorosa de sua mãe à decepção sofrida por Tatiana em sua paixão por Oniéguin, e a encarar este fato literário como uma implacável consequência para sua vida, ela torna mítico seu primeiro encontro com o mais mítico dos casais da literatura russa.

Eu não estava apaixonada por Oniéguin, mas por Oniéguin e Tatiana (e, talvez, um pouquinho mais por Tatiana), por ambos, pelo amor. E mais tarde não escrevi nenhuma de minhas coisas sem estar apaixonada simultaneamente por ambos (por ela — um pouquinho mais), não por eles dois, mas pelo amor deles. Pelo amor.

Este banco, no qual eles não se sentaram, revelou-se determinante. Nem naquela época nem mais tarde, eu jamais gostei de quando se beijavam, sempre — de quando se separavam. (...).

Minha primeira cena de amor foi de não-amor (...).

Essa minha primeira cena de amor determinou todas as outras, toda essa paixão pelo amor infeliz, impossível, não correspondido. Desde aquele instante eu não quis mais ser feliz e me condenei ao — *não-amor*.³⁴⁰

“A torre coberta de hera”, publicado em 16 de julho de 1933, no *Posliédnie Nóvosti* difere dos demais ensaios aqui reunidos pois remonta a um tempo-espço distinto na vida da autora. O cenário de “A casa junto à Igreja do Velho Pímen”, “A historinha de mamãe”, “Mamãe e a música”, “O diabo” e “Meu Púchkin” é a casa número 8 da Rua Triokhprud, enquanto o de “As flageladas”, a datcha da família em Tarussa, mas todos eles se passam na Rússia e se concentram nos primeiros dez anos de vida da autora, mais especificamente até 1902. A outra exceção à regra fica a cargo de “Meu pai e seu museu”. Embora a história se passe na casa da Triokhprud, do ponto de vista temporal tem-se não apenas a infância, mas sobretudo a adolescência e a juventude da poeta, quando com o falecimento da mãe o protagonismo passa a ser do pai. Desse modo, “A torre coberta de hera” pode ser visto como um marco, pois o tema é a viagem ao exterior que os Tsvetáievs realizaram com o intuito de tratar a tuberculose de Maria Tsvetáieva.

³³⁹ Cf. FEILER, 1994, op. cit., p. 5-10.

³⁴⁰ TSVETÁIEVA, Marina. 2008b, op. cit., cit., p. 59-60

Desesperançada, a família retorna à Rússia, onde a mãe da poeta falecerá em 5 de julho de 1906.

Antes disso, porém, a família passara dois anos entre Suíça e Alemanha, e enquanto a mãe obtinha cuidados médicos, as meninas ficaram alojadas primeiro em um internato em Lausanne, depois em outro em Friburgo. A história narrada em “A torre coberta de hera” tem lugar em Friburgo, onde Marina e Anastassia Tsvetáieva residiram no ano escolar de 1904-1905. Neste breve ensaio, Tsvetáieva irá relembrar um evento bastante específico ocorrido na Páscoa de 1905:

Torre não tinha nenhuma. Tinha uma casa branca com terraço e com obscuras, como sempre são durante o dia, noturnas e profundas janelas, olhos, tão parecidos com aqueles daquela que nos olha — toda castanha, toda cor de castanha, tão marrom como o cachorro que a acompanha, e com as mesmas mexas castanhas — e que surge no terraço como uma nuvem acastanhada, e desce até nós uma jovem mulher que não se parecia com nenhuma outra.³⁴¹

A autora se refere aqui a uma visita que fizeram em companhia das proprietárias do internato, Fräulein Paula e Fräulein Annie, à princesa Marie de Thurn und Taxis.

E de repente atinge meus ouvidos um consonante: Tour-und-Taxis. E uma visão lampejante de uma torre coberta de heras. Agora, pensando nisso pela primeira vez, entendo: *Thurn*, que me chegava como *Turm*³⁴² — saía em francês *tour* (torre), e *Taxis*, por consonância com a planta *Taxus*, cujo significado preciso eu então desconhecia (árvore do teixo, teixo), saía hera. Tur-und-Taxis. A torre coberta de hera.³⁴³

Associações como a encontrada aqui, confusões que decorrem de palavras desconhecidas, são bastante recorrentes nos ensaios em que a autora reconstrói a vida durante sua infância e os primeiros anos da adolescência. Com esse recurso, Tsvetáieva não busca simplesmente retransmitir ao leitor os mal-entendidos da criança que então entrava em contato com distintos idiomas — quando esteve no

³⁴¹ “Башня в плюще” (“A torre coberta de hera”). In: SS, vol. 5, p. 145.

³⁴² Em alemão, no original.

³⁴³ Башня в плюще (“A torre coberta de hera”). In: SS, vol. 5, p. 144-145.

pensionato em Lausanne, no ano anterior, a poeta tinha aprendido francês –, mas atestar a partir dessa percepção tão singular seu “ouvido de poeta”, que se expressa por meio da compreensão das palavras como índices poéticos, construídos de tal modo que o plano externo do conteúdo aponta para um texto mais amplo, “com o qual se encontra em relação metonímica”³⁴⁴. Assim, no parágrafo que faz às vezes de nota introdutória ao “A torre coberta de hera”, Tsvetáieva explica o fato literário que a levou a compor o ensaio:

Recentemente, ao abrir uma das “Elegias” de Rilke, leio: “Dedicada à princesa Thurn-und-Taxis”. Thurn-und-Taxis? Algo familiar! Só se fosse: Torre. Ah, já sei: A torre coberta de hera!³⁴⁵

O ensejo de escrever “A torre coberta de hera” vem da sua conexão lírica com Rainer Maria Rilke: sua anfitriã naquele longínquo dia do início do século, um dia que graças à sua exceção representou a fuga para um momento idílico em contraste à severidade do internato alemão, havia sido amiga, correspondente e mecenas do poeta.

Talvez nenhum dos escritos em prosa de Marina Tsvetáieva conte tão bem a história de sua luta para ser aceita e publicada durante a emigração, bem como represente de modo quase alegórico sua opção pela prosa, do que o ensaio “Meu pai e seu museu”, mais especificamente os acontecimentos que envolvem os meandros de composição da obra.

Tzvetan Todorov sustenta a hipótese de que duas grandes razões, uma negativa e outra positiva, mas ambas de ordem circunstancial, ou seja, por conta dos rumos tomados por sua vida durante a emigração, determinaram em sua obra uma passagem progressiva da poesia à prosa. A primeira seria que, ao sair da Rússia, Tsvetáieva perdera seus leitores. Assim, como não havia público para sua poesia, a poeta passa a escrever prosa. Além disso, havia o contexto tão marcado politicamente, que tornava sua situação ainda mais difícil. Se, num primeiro momento, ela foi bem recebida pela comunidade dos russos emigrados por conta da adesão de seu marido ao Exército Branco, num segundo momento, viu-se rechaçada pelo mesmo grupo não apenas pela sua manifesta admiração aos poetas

³⁴⁴ LOTMAN. “O simbolismo no sistema da cultura”. 2005, cit., p. 48.

³⁴⁵ “Башня в плуще” (“A torre coberta de hera”). In: SS, vol. 5, p. 141.

“soviéticos” Boris Pasternak e Vladímir Maiakóvski, mas também pelo envolvimento de Serguei Efron com grupos de emigrados engajados em retornar à URSS. Pode-se dizer que Marina Tsvetáieva jamais possuiu uma posição ideológica definida. Seu pai, Ivan Tsvetáiev, era conservador. Tsvetáieva, entretanto, pertencia à *intelligentsia* progressista, era contra o sistema que subjugava os pobres, colocando-se a favor da vida, o que de certo modo explica suas críticas aos bolcheviques. Na verdade, a poeta não chegou a endossar nenhum dos lados, embora tenha flertado e se indisposto com os dois, o que acabou por lhe render inimizades em ambos. A segunda razão apontada por Todorov, ou seja, a razão positiva, é uma consequência da primeira. À medida que se dedica à prosa, Tsvetáieva, que antes julgava ser este um gênero menor, encontra nele potencialidades ausentes na poesia: para ela, o poeta lida com a palavra e o prosador com as ideias. Sendo assim, compor uma representação (de seu pai, de Púchkin, de sua infância, de seus contemporâneos, de si mesma) a fim de explicar a formação da artista que ela se tornou só seria possível por meio da prosa.

Ainda segundo Todorov, escrever literatura era, para Tsvetáieva, não apenas uma necessidade artística, mas um modo de sobrevivência. Sua família vivia uma dramática situação de privações materiais e, como dizia a própria poeta, ela não sabia fazer outra coisa da vida que não fosse escrever literatura. Desse modo, quando se vê isolada da comunidade dos russos emigrados, a poeta passa a tentar publicar suas obras na imprensa literária francesa. Num primeiro momento, ela trata de traduzir para o francês suas produções tanto em verso quanto em prosa. Num segundo momento, passa a compor prosa em francês. Em ambas as empreitadas, devido, em grande medida, como observa Todorov, ao caráter soviético da sociedade francesa, a poeta não obteve sucesso.³⁴⁶

Escrito em francês e constituído de um ciclo de nove ensaios curtos, que podem ser lidos tanto em conjunto como separadamente, “Meu pai e seu museu” permaneceu inédito até 2009, quando Véronique Lossky e Tzvetan Todorov o reuniram ao lado dos demais ensaios de reminiscências infantis no primeiro volume

³⁴⁶ TODOROV, Tzvetan. “Preface. Les écrits autobiographiques de Marina Tsvetaeva”. 2009, p. 17-19.

de *Œvres*.³⁴⁷ O plano inicial de Marina Tsvetáieva era, como se pode depreender a partir da correspondência com Viera Búnina no período, compor uma obra em três capítulos: uma dedicada ao período que antecede a abertura do museu, outra centrada na figura do pai e a última sobre a abertura do museu e a morte de Tsvetáiev. Em carta de 26 de agosto de 1933, escreve:

Um grande pedido: com quem e onde se pode descobrir a *data exata* de abertura do Museu Alexandre III — terça-feira, segundo o que me foi dito pelos editores, sairá o meu “Museu Alexandre III”, uma crônica *de família* desde o nascimento *até a abertura* — e agora eu preciso escrever um fim.³⁴⁸

Tsvetáieva começa a escrever sobre o museu no mesmo ano em que compõe “A casa junto à Igreja do Velho Pímen”, o primeiro ensaio da série, e continua trabalhando no projeto até 1936, quando dá início a *Meu Púchkin*, o último. O período compreende, portanto, o espaço de tempo em que Tsvetáieva esteve concentrada nas memórias de sua infância e coincide com o momento em que a poeta se volta com mais ênfase, mais detida e sistematicamente, para a elaboração de sua prosa lírica.

Dos nove capítulos de “Meu pai e seu museu”, uma parte foi composta originalmente em russo e outra em francês. Os textos em russo, que no projeto inicial deveriam formar a trilogia sobre o Museu Alexandre III, saíram separadamente sob distintos títulos em diferentes jornais da emigração entre os anos de 1933 e 1934. Posteriormente, dois deles foram integralmente vertidos para o francês pela própria Tsvetáieva e um foi retrabalhado para a elaboração de três novos capítulos escritos diretamente em francês. Os capítulos compostos em francês foram escritos no formato de *feuilleton*. Tsvetáieva tinha a esperança de conseguir algum dinheiro vendendo-os a jornais franceses. Os textos, contudo, nunca foram publicados.

³⁴⁷ Os pesquisadores trabalharam nos manuscritos da poeta encerrados na RGALI. São dois cadernos escolares de cinquenta páginas cada um, sendo que o primeiro está completo e o segundo apenas começado.

³⁴⁸ Carta à Vera Bunina de 26 de agosto de 1933. In: SS, vol. 7, p. 205.

Foram, isso sim, somados aos textos em russo, os quais serviram de trama para a redação da versão final, datada de 15 de maio de 1936.³⁴⁹

O capítulo de abertura de “Meu pai e seu museu”, intitulado “I. La création du Musée Alexandre III”, é uma versão do ensaio “Museu Alexandre III” (“Музей Александр III”) publicado no *Posliédnie Nóvost* em 1º de setembro de 1933. Nele, Tsvetáieva relata o que seria a gênese da criação do Museu.

“Les cloches sonnaient pour feu l'empereur Alexandre III et en ce même temps se mourait à Moscou une petite vieille³⁵⁰. Et en écoutant sonner les cloches la vieille dit: “Je désire que la fortune que je laisse soit employée à une œuvre de bienfaisance à la mémoire du tsar défunt”.

“Cette fortune n'était pas grosse: rien que 20 000 roubles. C'est avec ces 20 000 roubles que commença le premier musée de sculpture en Russie.”

Voie, mot pour mot, l'histoire des origines du musée Alexandre III à Moscou, telle que je l'entendis constamment conter par mon père, Iwan Wladimirovitch Zvetaïeff³⁵¹, professeur des beaux-arts à l'université de Moscou.³⁵²

As duas partes seguintes, compostas diretamente em francês, têm como tema duas viagens feitas por Tsvetáiev com a intenção de garimpar objetos históricos e artísticos para a criação do museu. Na primeira delas, à Charlottenburg, Tsvetáieva e sua irmã, já adolescentes, acompanharam o pai.

Maintenant nous allons faire une petite interruption.

Une excursion dans notre adolescence muséenne.

Je vais sur mes seize ans, Assia sur ses quatorze, il y a trois ans que notre mère est morte³⁵³.

³⁴⁹ Ao longo da década de 1960, Ariadna Efron traduziu para o russo os textos escritos originalmente em francês.

³⁵⁰ Trata-se de Varvara Andreiévna Alenéieva, uma nobre moscovita falecida em 1894 que deixou sua herança ao tsar Alexandre III (1845-1894).

³⁵¹ Esta foi uma das transliterações que Tsvetáieva adotou de seu nome em francês.

³⁵² TSVETAIEVA, 2009a, op. cit., cit., p. 165. Apresentamos aqui a tradução a partir do trecho original em russo: “‘Os sinos soaram pela morte do Imperador Alexandre III, e ao mesmo tempo partia uma velhinha moscovita.’ E, ao ouvir o sino, disse: ‘Quero que o que restar de minha fortuna destine-se a uma instituição de caridade em memória do soberano falecido’. Esta fortuna não era grande: apenas vinte mil. Com esses vinte mil da velhinha começou o museu. Eis, palavra por palavra, a história que desde a infância eu constantemente ouvia de meu pai, Ivan Vladimírovitch Tsvetáiev, sobre as origens do Museu de belas artes Imperador Alexandre III.” (“Музей Александр III”/“Museu Alexandre III”. In: SS, vol. 5, p. 155).

³⁵³ Na verdade, a viagem foi feita em 1910, quatro e não seis anos após a morte de Maria Tsvetáieva. Marina Tsvetáieva contava, então, com dezoito anos e Anastassia Tsvetáieva tinha dezesseis.

Charlottenbourg (près de Berlin). Saison et heure torrides. Lumière torrentielle. Terrible mode des jeunes filles d'alors: longues jupes, longues manches aux emmanchures et poignets-étaux, au col-piège. Oh! Ce n'est pas une robe qu'on avait, c'est en prison qu'on était. Bas noirs, souliers noirs, — pieds noirs.³⁵⁴

Na segunda, contada em “III. La Tondeuse”, as meninas não foram.

C'est d'un tel voyage économique qu'il rapporta un cadeau pour son musée — une tondeuse pour le gazon semé de sa main devant le portail.

« Ceci est pour toi, ceci — pour Assia, ceci — pour André, et ceci pour le Musée. » Ceci était la tondeuse en question: massif, étincelant et solide jouet de jardinage, délicatement sorti par lui d'une humble caisse, triplement ficelée.³⁵⁵

Os dois fragmentos que se seguem foram reelaborados em francês a partir do ensaio “Coroa de louros” (“Лавровный венок”), publicado em 17 de setembro de 1933 no *Posliédnie Nóvost*. Em ambos, a autora destaca a dedicação ao trabalho, a frugalidade e a simplicidade de seu pai, qualidades pessoais que ela acreditava serem formadoras de seu próprio caráter. No capítulo IV, “L’inauguration du Musée”, ao relembrar um episódio ocorrido dois anos antes da inauguração da instituição, quando Ivan Tsvetáiev recusa a proposta de morar na ala do prédio destinada ao diretor, com habitações modernas e energia elétrica, cedendo-a a alguns funcionários e suas respectivas famílias, a autora conclui:

Si je suis fière de quelque chose, c'est d'être née de parents qui n'ont jamais profité de rien — matériellement.³⁵⁶

E em “V. L’uniforme”, capítulo em que descreve a recusa de seu pai de comprar um novo uniforme para os eventos de inauguração do Museu, discorre:

³⁵⁴ TSVETAIEVA, 2009a, op. cit., cit., p. 173.

³⁵⁵ Ibid., p. 176.

³⁵⁶ Ibid., p. 178.

Entendons-nous. Ce n'était pas de l'avarice. — Si, cela en était, et même triple, quadruple, quintuple. Avarice de fils de pauvres gens qui aurait du remords à dépenser, puisque ses parents ont peiné et pâti jusqu'à leur dernière heure. Donc, avarice — piété filiale. Avarice d'ancien étudiant pauvre qui, en dépensant, croirait voler les étudiants pauvres d'à présent. Donc, fidélité à sa jeunesse.

Avarice de terrien qui sait combien durement la terre se fait argent. Donc fidélité à la terre.

Avarice d'ascète qui trouve tout trop bon pour soi, corps, et rien trop bon pour soi, esprit. Qui entre la matière et l'esprit a choisi. Avarice de toute tête fortement préoccupée et qui sait que toute dépense est, avant tout, une perte de temps (toute acquisition matérielle se paie avec du temps). Avarice — économie de temps.

Avarice de tout être vivant une vie spirituelle et qui simplement n'a besoin de rien. (...) Donc avarice — spiritualité.

(...)

Je connais si bien toutes ces avarices, parce que je les ai toutes: mon père, avec beaucoup d'autres choses, me les a léguées intégralement.³⁵⁷

O pai acaba cedendo aos apelos da filha, que argumenta que a nova vestimenta não é para ele, mas para o museu. No capítulo seguinte, escrito diretamente em francês, “VI. *Heim*. L’Hospice”, a autora oferece ao leitor ainda mais uma demonstração do ascetismo de Tsvetáiev.

Mon père allait souvent en Allemagne pour les affaires du Musée et s'arrêtait toujours dans tel hôtel *Heim*: refuge pour personnes honorable mais peu aisées.³⁵⁸

Em um diálogo recheado de humor, que contrasta com a figura de pai ausente e oferece a imagem de um ambiente menos frio e mais pessoal, fica-se sabendo que o tal hotel era, na verdade, uma unidade do Exército de Salvação. No sétimo capítulo, “La tsarine”, também composto em francês, a autora narra a visita da tsarina Alexandra Feodorovna Romanov ao Museu Alexandre III, ciceroneada por Tsvetáiev, um dia antes de sua inauguração. O que se sobressai na narrativa é o sentimento de compaixão que a imagem da triste mulher provoca em Tsvetáieva.

³⁵⁷ Ibid., p. 178-179.

³⁵⁸ Ibid., p. 180.

Et déjà alors, mon cœur se serre à la vision de cette grande femme aux joues malicieusement rouges, raide dans son fauteuil roulant, avec le laquais raide derrière et, à ses côtés, ce vieillard presque courant, seule parmi le stuc neuf, dans la lumière blanche matinale et muséenne, emportée par le fauteuil roulant comme par le sort...

Ce fut une pauvre, pauvre femme.³⁵⁹

O penúltimo capítulo “VIII. Lauriers”, também adaptado de “Coroa de louros”, narra um fato que se passou na manhã da abertura do Museu, quando uma amiga da família, Lídia Aleksándrovna, presenteia Ivan Tsvetàiev com uma coroa de louros para ser usada na hora da solenidade de inauguração.

Cette couronne, nous la mîmes dans le cercueil de mon père, mort le 30 août 1913, un an et trois mois après l'ouverture du Musée.³⁶⁰

Finalmente, o último capítulo “IX. L'ouverture du Musée”, tradução do russo para o francês do ensaio “A Abertura do museu” (“Открытие Музея”)³⁶¹, publicado no número 2 da revista *Vstrietchi* em fevereiro de 1934.

Penchant un peu de côté sa grosse ronde tête grise — comme toujours lorsqu'il écoutait ou lisait (en ce moment il lisait le passé, écoutait l'avenir), visiblement sans voir personne de tous ceux qui le regardaient, il se tenait seul à l'entrée principale, seul au milieu des colonnes blanches, sous le fronton même du Musée, au zénith de sa vie, à la cime de son œuvre. C'était la vision d'une quiétude absolue.³⁶²

³⁵⁹ Ibid., p. 182.

³⁶⁰ Ibid., p. 183.

³⁶¹ Na nota de número 8 referente à seção “L'inauguration du Musée” de “Mon père et son musée”, Lossky afirma: “Tsvetaeva a traduit elle-même son récit composé en russe sur l'ouverture du Musée qu'elle avait publié dans la revue parisienne *Rencontres* (II, 1934) sous le titre: « Otkrytie Muzeja ». Le manuscrit de ce récit étant perdu, seule existe la publication dans la revue, ainsi que la version publiée ici.” (LOSSKY, Véronique. “Commentaires et notes [à ‘Mon père et son musée’]”, 2009h, cit., p. 545-546). Contudo, o ensaio publicado no número 2 da revista *Vstrietchi* é referente ao fragmento de número IX “L'ouverture du Musée”, como se pode comprovar no “Anexo B” deste trabalho.

³⁶² TSVETAeva, 2009a, op. cit., cit., p. 188. Trecho traduzido para o português a partir do original em russo: “Inclinando um pouco para o lado sua pequena cabeça redonda e grisalha — como sempre quando escuta uma leitura (nesse minuto ele lia o passado e ouvia o futuro), obviamente sem ver todos que o olham, de pé na entrada principal, sozinho entre as colunas brancas, bem

A luta do pai para a construção de um museu de belas artes na Rússia pode ser compreendida como os esforços da própria Tsvetáieva para se fazer aceita e publicada. O modo como a autora aborda a dedicação quase cega de Tsvetáiev ao seu objetivo permite estabelecer um paralelo com suas batalhas diárias para encontrar tempo para isolar-se no seu trabalho criativo. Nesse sentido, é possível encarar a vitória final representada na imagem de paz absoluta, o pai no “zênite de sua vida”, como um alento na esperança de um porvir mais pleno. Não necessariamente neste mundo.

Vale notar, ainda, que tanto ao verter para o francês quanto ao compor nessa língua, Tsvetáieva cria um estilo próprio, diferente daquele do qual lança mão ao escrever em russo. Se, por um lado, em suas versões e adaptações, a autora recria em francês as confusões e mal-entendidos da criança, destacando o aspecto lúdico da linguagem tal qual o faz em russo, por outro, ela suaviza certas expressões e suprime passagens muito subjetivas relativas à sua infância. Além disso, seja compondo, seja traduzindo, a autora privilegia a sintaxe francesa, explorando a redundância, a precisão, o equilíbrio e os paralelismos típicos dessa língua. Mas talvez o que mais chame a atenção neste processo é que, ao escrever em francês o “Meu pai e seu museu”, Tsvetáieva suaviza o uso do *tiré*, característica tão marcante de sua escrita.³⁶³

Finalmente, a parte que encerra a genealogia familiar e poética de Tsvetáieva: “Meu Púchkin”, simultaneamente o último e o primeiro capítulo da história da poeta. O último, porque depois de falar de toda a família, a autora conta sua própria história; e o primeiro, que representa o princípio de tudo, isto é, seu próprio nascimento como poeta. Por meio de um diálogo com Púchkin, o poeta arquetípico, Tsvetáieva constrói uma narrativa que se opera em diversos planos.

O primeiro é o plano cronológico, que se divide em três movimentos e se desdobra por meio de um processo que se inicia com um desconhecimento, o Púchkin do Monumento de Púchkin, de quando a autora “ainda não sabia que Púchkin era Púchkin”; passa para o momento em que, agora sim, toma conhecimento da existência de um poeta chamado Púchkin com a descoberta do

na frente da fachada do museu, no zênite de sua vida, no auge de seu ofício. Era uma visão de paz plena.” (“Музей Александр III”/“Museu Alexandre III”. In: SS, vol. 5, p. 169).

³⁶³ Cf. BÉRENGER, 2012, op. cit.

poeta negro russo que foi morto com um tiro na barriga no quadro de Naúmov; e, por fim, a descoberta da poesia de Púchkin, guardada no armário secreto do não menos misterioso quarto vermelho.

O segundo é o plano das imagens. Como o itinerário da pequena Marina não é linear, a primeira imagem apresentada ao leitor é a do quarto vermelho:

Começa como um capítulo do romance de cabeceira de todas as nossas mães e vovós — *Jane Eyre* — o segredo do quarto vermelho.³⁶⁴

Então, a poeta inicia uma digressão para apresentar a segunda, o Púchkin do quadro de Naúmov:

Neve, galhos negros de arbustos, dois homens negros arrastam um terceiro pelas axilas para o trenó — e um ainda, outro, que se afasta de costas. O arrastado é Púchkin, o que se afasta — d'Anthès. D'Anthès desafiou Púchkin para um duelo, ou seja, atraiu-o para a neve e, lá, entre os arbustos negros e desfolhados, matou-o.³⁶⁵

E como a memória terá sempre uma pré-memória, como sugerem as metáforas da escada de incêndio e do céu noturno, a terceira etapa é dada na imagem da mais antiga lembrança que Tsvetáieva tem de seu primeiro poeta.

Púchkin, não lembrança, mas estado, Púchkin — de sempre para todo o sempre —, antes de “O duelo” de Naúmov havia o amanhecer e de onde surgia, de onde saía, cortando-o com os ombros como o nadador — o rio — havia um homem negro mais alto do que todos e mais negro do que todos — de cabeça inclinada e chapéu na mão.³⁶⁶

É o monumento a Púchkin. Tsvetáieva, então, retorna à imagem do quarto vermelho e tem-se o início de um novo plano, o temático, que correspondente à descoberta da poesia.

³⁶⁴ TSVETÁIEVA, 2008b, op. cit., cit., p. 34.

³⁶⁵ Ibid., loc. cit.

³⁶⁶ Ibid., p. 37.

“Meu Púchkin” pode ser considerado um dos mais bem acabados trabalhos em prosa de Marina Tsvetáieva, já que nele se encontram os três componentes fundadores do pensamento tsvetaieviano de modo condensado e harmônico: o amor, o ofício do poeta e a poesia.

O primeiro tema é o amor, cuja abordagem se dá do ponto de vista do lugar que Tsvetáieva ocupa no mundo: o de mulher e poeta. Não é à toa – e vale lembrar que na prosa da poeta nada é acessório, ou seja, não há nada que se escreva sem propósito – que o quarto vermelho de *Jane Eyre* seja a primeira imagem apresentada ao leitor. Só depois de uma longa digressão, a cena é retomada. Aí se fica sabendo que o quarto vermelho do ensaio é o de Valéria, ou seja, o de Tsvetáieva e não o de Brontë. Contudo, já está estabelecida esta ligação primordial.

Jane Eyre, de Charlotte Brontë, publicado em 1847 (dez anos depois da morte de Púchkin), pode ser considerado, segundo Cíntia Schwantes, como um romance de formação.³⁶⁷ Contudo, uma vez que se tem como protagonista da narrativa uma personagem feminina, observam-se características distintas daquelas encontradas no modelo tradicional. Isso porque quando se tem uma personagem central masculina, a história, em linhas gerais, é composta de três etapas: o conflito de gerações, a educação formal ou uma viagem e a experiência amorosa do protagonista. O paradigma, contudo, não pode ser aplicado quando no centro da ação está uma personagem feminina. Isso porque não há, nesses casos, uma linearidade na narrativa, uma vez que, para representar a vida de uma mulher, deve-se levar em conta, necessariamente, as limitações sociais impostas por sua condição de gênero. Na história contada em *Jane Eyre*, o segredo do quarto vermelho é um episódio da infância da narradora-protagonista e aparece logo no início do romance. Nele, a pequena Jane é trancada no quarto vermelho, um lugar mal-assombrado, pois era o local da morte de seu tio e único protetor. A educação formal, próxima fase, dá-se em um internato que mais parece uma prisão. Por fim, a viagem é para assumir o posto de preceptora na casa de Lorde Rochester, homem rico e solitário, cuja mulher louca vive no sótão. Quando Jane Eyre, finalmente, tem a oportunidade de conhecer o amor, este não pode se realizar, e ela se afasta. Enquanto isso, a mulher de Rochester ateia fogo à mansão e morre. Um *deus ex machina* faz com que a heroína ouça os apelos do amado. Eyre retorna e o casal

³⁶⁷ Cf. SCHWANTES, Cíntia. “Espelho de Vênus: questões da representação do feminino”. 2002.

vive feliz para sempre, embora a protagonista, não obstante a mudança de seu status social, viva em quase completo isolamento.

Como se sabe, no século XIX, tempo histórico em que se situa o romance, o acesso da mulher à educação formal era bastante restrito. Além disso, uma moça proveniente de uma “boa família” era impedida de viajar sozinha, e viver livremente um amor era algo com que apenas podia sonhar, ainda mais em se tratando de um homem casado. Desse modo, ainda segundo Schwantes, a construção de um romance de formação centrado numa personagem feminina só é possível por meio de sua estilização. Nesse sentido, *Jane Eyre* é exemplar, pois ao trazer elementos góticos para dentro do romance, Brontë consegue tornar verossímil o destino de sua protagonista. Para contar a história da órfã Jane Eyre, a autora necessitou abrir fissuras no modelo tradicional a fim de representar um processo de formação em que a experiência de aprisionamento e fuga da heroína consegue ter um desfecho feliz.³⁶⁸

O que Tsvetáieva quer dizer ao leitor quando o coloca, logo de saída, cara a cara com o romance de Brontë, e, mais que isso, quando afirma que se trata da história de todas as nossas mães e avós, ou seja, a história de todas nós, mulheres, é que se está diante da história da formação poética de uma mulher. Em um tempo um tanto menos limitador, é verdade, e com uma protagonista que contava com um tanto mais de agência. Não custa lembrar, entretanto, que Tsvetáieva teve que lidar com preconceitos de gênero quando se estabelecia como poeta. Sua relação com Briússov, como foi visto, é um exemplo desse enfrentamento, e mesmo Maiakóvski e Mandelstam chegaram a juntar-se ao coro misógino dos que nos anos 20 atacavam a poeta³⁶⁹. No meio da narrativa de “Meu Púchkin”, esse aspecto relaciona-se, sobretudo, com a concepção de amor da autora. É interessante notar que, contrariamente ao que se possa imaginar, *Jane Eyre* não será o paradigma da heroína feminina tsvetaieviana, apesar dos evidentes paralelos com a história de sua mãe e com sua própria história. Melhor dizendo, poder-se-ia afirmar que este é um modelo naquilo que se refere à sua superação, à sua subversão. Tsvetáieva não é órfã, mas gostaria de ter sido, como declara mais de uma vez em suas reminiscências. Sua ida ao quarto vermelho onde se dão as experiências

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 130.

sobrenaturais, isto é, quando se manifesta o elemento gótico, é voluntária e não obrigatória. E, finalmente, sua relação com o amor não é aquela do amor realizado, do amor pleno e feliz, seu modelo não é Jane e Rochester, mas Tatiana e Oniéguin.

O caso é que ele não a amava, e só por isso ela o amava — assim, e apenas ele escolheu para amar e não outro, porque intimamente ela sabia que ele não podia amá-la. (Isso eu digo agora, mas estava sabendo já naquela época, estava sabendo, e agora aprendi a dizer.) Aqueles que possuem este dom fatal do amor infeliz — unilateral, não correspondido — do amor tomado por si mesmo — parece que têm gênio para coisas inconvenientes.³⁷⁰

Se o Monumento de Púchkin lhe ensinara as primeiras lições de ordem prática, seria a Tatiana quem apresentaria à poeta a concepção de amor que a guiaria por toda a sua vida.

Se mais tarde, durante toda a minha vida, mesmo hoje, eu fui a primeira a escrever, a primeira a estender a mão — sem temer julgamento — é porque na aurora dos meus dias, Tatiana lá dentro do livro, à luz de uma vela, com a trança desfeita sobre o peito, tinha diante dos meus próprios olhos — feito. E se mais tarde quando partiam (e sempre partiam), eu jamais estendia a mão e nem virava a cabeça, é porque, então, no jardim, Tatiana tinha se transformado numa estátua.

Lição de coragem. Lição de orgulho. Lição de fidelidade. Lição de destino. Lição de solidão.³⁷¹

O segundo tema refere-se à natureza do poeta e ao destino a que está condenado. A primeira informação que teve de Púchkin foi que ele tinha sido morto. Antes ainda de ficar sabendo que ele era poeta, Tsvetáieva tomou conhecimento de que tinha sido assassinado pelo barão George Charles D'Anthès com um tiro na barriga. Com isso, ela define o momento exato de seu próprio nascimento como poeta:

³⁷⁰ TSVETÁIEVA, 2008b, op. cit., cit., p. 59.

³⁷¹ Ibid., p. 60.

Eu tinha três anos quando fiquei sabendo que poeta tem barriga e — penso em todos os poetas com os quais algum dia encontrei — com essa *barriga* de poeta, quase sempre vazia e pela qual Púchkin foi morto, preocupava-me não menos do que com sua alma. O duelo de Púchkin fez nascer em mim a *irmã*. Eu diria mais — há para mim na palavra barriga algo de sagrado — até mesmo ante o simples “dor de barriga”, invade-me uma onda trepidante de compaixão, excluindo qualquer senso de ridículo. Nós todos fomos feridos com este tiro na barriga.

E também a noção de poeta que a definiria como tal:

Preto e branco, sem traço de cor, o quarto de mamãe, janela preta e branca: a neve e os galhos daqueles arbustos, o quadro preto e branco — “O duelo” — onde na brancura da neve aconteceu uma situação preta: a eterna situação preta da morte do poeta pela — plebe.³⁷²

Tsvetáieva cria aqui um jogo entre o adjetivo “*tchiórny*” (“черный”), que significa “preto” ou “negro”, e o substantivo “*tchiérn*” (“чернь”), que quer dizer “plebe”. Além de as duas palavras possuírem o mesmo radical, “*tchiórny*” pode ser usado como sinônimo de “*tchiérn*”, não no sentido estrito de “plebe”, mas para referir-se, de um modo pejorativo, às pessoas da classe mais baixa de qualquer sociedade, a “ralé”, ou pode ser usado, ainda, no sentido de “a canalha”. A poeta, entretanto, promove uma resignificação dessas palavras. Para ela, o poeta é não apenas um excluído dos meios sociais, mas, principalmente, um exilado do mundo. O poeta é o antípoda da sociedade, seja aquele cujo poder estabelecido persegue e censura ou aquele que dela se isola por iniciativa própria. O poeta é o preto, o negro (“*tchiórny*”/“черный”). Já o antagonista de Púchkin é um aristocrata, membro da classe dominante, mas é também o assassino do poeta, ou seja, a plebe, a ralé, a canalha (“*tchiérn*”/“чернь”). Não esqueçamos que Púchkin é negro, como o é também o Monumento de Púchkin do bulevar Tvier.

Ideia maravilhosa — colocar um gigante no meio das crianças. Um gigante negro — no meio de crianças brancas. Ideia maravilhosa — consagrar crianças brancas ao parentesco negro.

(...)

³⁷² Ibid., p. 34-35.

Ideia sombria — colocar um gigante cercado de correntes³⁷³. Pois Púchkin ergue-se em meio a correntes, seu pedestal circundado (“cercado”) de pedras e correntes: pedra — e corrente, pedra — e corrente, pedra — e corrente, um todo que o cerco — cerca. O cerco dos braços de Nicolau que nunca abraçaram o poeta e que sempre o cercearam. Um cerco começado pelas palavras: “Tu já não és o mesmo Púchkin, és o meu Púchkin”³⁷⁴, e que se rompeu apenas com o tiro de D’Anthès.³⁷⁵

As duas imagens mais longínquas que a autora tem do seu Púchkin concorrem para revelar a essência da natureza de todos os poetas: negro, pois marginalizado pelo poder, e assassinado pelo mesmo poder que o controla e marginaliza.

(Deus, dito e feito! Que poeta, vivo ou morto, não é negro, e que poeta — não foi morto?).³⁷⁶

Tsvetáieva chega, assim, ao terceiro plano temático de “Meu Púchkin”: a essência da poesia. Depois de afundar-se no armário secreto para ler *As obras completas de A. S. Púchkin*, do Púchkin lírico e heróico, depois de todas as antologias e cartilhas escolares e depois do Púchkin enigmático e incompreensível da mãe, a pequena Marina, finalmente, ouve pela primeira vez o chamado incontestável da poesia. Tsvetáieva define com precisão quando, onde e como acontece: no verão de 1902, em Gênova, e por meio do poema de Púchkin “Ao mar” (“К морю”). A poeta contava, então, 10 anos de idade quando a família foi para “o mar” a fim de tratar a tuberculose da mãe. A brincadeira da criança naqueles dias consistia-se em copiar infinitamente o poema de Púchkin em um caderno por ela mesma forjado, até que um dia as irmãs vão até o mar — “azul e salgado” — e a autora ouve o apelo dos elementos.

³⁷³ Até ser transferido do bulevar Tvier para a praça Púchkin, o monumento era circundado por correntes de ferro.

³⁷⁴ Referência ao episódio que se deu em 8 de setembro de 1826. Com a morte de Alexandre I e a subsequente ascensão de Nicolau I, Púchkin, que se encontrava exilado em Mikháilovskoie desde 1920, decide escrever ao tsar uma carta solicitando seu retorno a S. Petersburgo. O tsar Nicolau I, então, convoca-o para uma audiência, na qual declara-se o único censor das obras do poeta.

³⁷⁵ TSVETÁIEVA, Marina. 2008b, op. cit., cit., p. 37.

³⁷⁶ Ibid., p. 42; 43.

E, de repente, dando-lhe as costas [ao mar], escrevo com uma lasca de rocha no rochedo.

Adeus, elemento livre!

Os versos são longos, e eu comecei do alto, o quanto a mão alcançava, mas os versos, por experiência própria eu sei, são tão longos que nenhum rochedo basta, e ali perto não há outro que seja tão liso, mas apesar disso, as letras apertado e apertado, espremo e espremo, e as últimas não passam de conchinhas, e sei que agora virá a onda e não deixará que eu termine, então o desejo não se realizará — qual desejo? ah, *Ao Mar!* — mas, quer dizer que já não há nenhum desejo? Mas, mesmo assim, até sem desejo! eu preciso acabar de escrever *antes* da onda, acabar *tudo* antes da onda, mas a onda já vem vindo, e eu bem que ainda tenho tempo de assinar:

Aleksandr Serguéievitch Púchkin —

E daí tudo é lavado, como que lambido por uma língua, e de novo estou toda molhada, e de novo a ardósia lisa, já preta agora, como aquele granito...³⁷⁷

Pela primeira vez, Tsvetáieva coloca-se à escuta do universo como uma estenógrafa da vida, apropriando-se dos versos puchkinianos. Ao escrever aquelas palavras, a criança estava apenas obedecendo aos comandos dos elementos livres do mar verdadeiro e do mar de Púchkin. Ao final, ao assinar o nome do Sol da literatura russa, funde-se com um todo maior, que compreende todos os poetas. E o banho involuntário no mar é o seu batismo. Se para Púchkin, o mar representava a força primordial da natureza, para Tsvetáieva essa força é representada pela poesia.

Os elementos livres são, de certo — os versos, e em nenhuma outra poesia isso é dito com tanta clareza.³⁷⁸

E essa descoberta é feita por meio do poema *Ao mar*, ou seja, Púchkin a conduziu desde o primeiro despertar até o momento em que se completa o processo de formação da poeta. O jogo de palavras engendrado por Púchkin e assimilado por Tsvetáieva constitui-se em uma formidável assonância na língua original. Em russo, *stikhia* (“стихия”) são os elementos, ou seja, essa força cósmica e caótica que se

³⁷⁷ Ibid., p. 95-96.

³⁷⁸ Ibid., p. 85.

revela por meio da natureza e dos sentimentos humanos ao poeta, o qual, por sua vez, deve desmitificá-la por meio de fórmulas poéticas. Já a palavra russa para poesia é *stikhi* (“стихи”). Isso quer dizer que será por meio da poesia que os elementos se revelarão a Tsvetáieva.

E digo mais: a ignorância dos meus tempos de criança que confundia elemento livre com versos era uma — intuição: o “elemento livre” eram os versos, mas não o mar, os versos, ou seja, o único elemento ao qual jamais se diz adeus.³⁷⁹

Onde se lê “elementos livres”, a criança, pequena poeta, lia “versos livres”.

É interessante notar, ainda, que do mesmo modo que o gênero das crônicas de família pode ter servido de modelo semiconsciente, também o romance de formação influencia de um modo geral todo o conjunto aqui abordado. O conflito de gerações seria com a preferência da mãe pela música e da criança pela poesia. A viagem coincide com a educação formal, nos internatos suíço e alemão. A experiência amorosa com Púchkin, primeiro com “Os ciganos” e depois com “Eviguênie Oniéguin”. Por fim, a fissura é dada pelo elemento gótico nos encontros com o diabo.

Os ensaios de reminiscências ficcionalizadas de Tsvetáieva poderiam ser encarados como a necessidade de construir e preservar não só sua figura de poeta, mas a tentativa de conservar sua própria época. E tal necessidade é histórica, visto que a sociedade soviética fazia tábula rasa de seu tempo para garantir sua própria sobrevivência, para a criação do novo homem. A reação da poeta é despojar-se cada vez mais da pessoa em favor da *persona*. Assim, o autobiográfico vai gradualmente perdendo a característica de “auto”. É como se a autobiografia deixasse de ser da pessoa humana para se tornar a biografia do mito.

Para tanto, Tsvetáieva vai mais uma vez buscar no Simbolismo as referências e os conceitos necessários. Desse modo, a poeta empresta de Blok a concepção segundo a qual o símbolo deve transformar-se em mito. E o mito, por sua vez,

³⁷⁹ Ibid., p. 98.

é o julgamento em que o sujeito é um símbolo e o predicado é um verbo.³⁸⁰ Nessa lógica, a criança, em sua complexa relação com a mãe, a pequena Marina do quarto secreto, onde vai ter com o diabo, aquela que aprende com Púchkin para depois incorporá-lo, a que atendendo aos comandos dos elementos livres apenas os obedece e escreve *Ao mar*, enfim, todas essas personagens são, na verdade, símbolos. Ao olhar sua infância através de um calidoscópio mágico que a transforma em múltiplas personagens e ao retratá-las na narrativa não de modo estático, mas em constante movimento, a autora logra, pela força do verbo, transfigurar-se por meio dessa multiplicidade de símbolos em um mito. E se os simbolistas buscavam o paraíso original, Tsvetáieva o alcança, guiada pelas mãos de Púchkin, por meio da invenção de seu paraíso perdido, ou seja, a Rússia de sua infância, meandros pelos quais conduz pelas mãos o leitor, propiciando-lhe o contato com seu próprio paraíso perdido.

3.3 O CASO DE SÔNIETCHKA E OUTROS CASOS

Há muito tempo coloquei a vida e a morte entre aspas.

(Marina Tsvetáieva, “Ano-Novo”, 1927)

As obras reunidas no presente capítulo pertencem a momentos distintos no que diz respeito à produção em prosa de Marina Tsvetáieva durante a emigração. “Borrasca de luz” foi escrito logo depois de Tsvetáieva ter deixado a Rússia, em Berlim, primeira parada de seu exílio; “Um herói do trabalho” em Všenory, uma aldeia nos arredores de Praga, pouco antes de a autora mudar-se para a França, onde serão compostos todos os demais ensaios, de “Tua morte” a “Relato sobre Sônietchka”, seu último e maior texto em prosa.

Nos três anos em que viveu na Tchecoslováquia (1922-1925), Tsvetáieva foi mãe pela terceira vez³⁸¹. Foi também nesta época, segundo estudiosos de sua vida

³⁸⁰ NIVAT, Georges. “O simbolismo russo em busca do paraíso original”. 2005, cit., p. 44.

³⁸¹ Ao seu terceiro filho, nascido em 1º de fevereiro de 1925 e batizado Gueorgui, Tsvetáieva apelidou Mur, inspirada na personagem Kater Murr de E. T. A. Hoffmann. Em Praga, circulavam boatos de que o menino seria filho do jovem poeta Konstantin Rodzevitch, com quem Tsvetáieva teve um breve caso. Os biógrafos da poeta, como Kudrova e Karlinsky, afirmam que a hipótese é infundada, visto que no período da provável concepção do menino o romance já havia terminado.

e obra, que a poeta atingiu o pico criativo de sua poesia. Datam deste período os poemas reunidos sob o título *Depois da Rússia* (*После России*), livro que é considerado seu trabalho poético mais maduro. A partir daí, observa-se um agravamento ainda maior do conflito entre o *bytie* e a *byt*, ou seja, entre o trabalho poético e os afazeres domésticos, os quais ela considerava primitivo e estafante, e que a essa altura já consumiam a maior parte de seu tempo. Além disso, intensifica-se uma atitude que já se percebia em seus escritos dos tempos da Guerra Civil e que a acompanharia até o fim de seus dias, tornando-se cada vez mais exacerbado: o isolamento em sua arte e o total desdém para com os prazeres terrestres.

In the poems of that period we see the coming together of many of her themes. Life on this earth did not satisfy her; her passionate nature carried her toward a higher destination, the world of the soul. Yet she reserved her most perceptive insights for human relationships. In combining the metaphysical with the erotic she reached the pinnacle of her art. Between destinations, always on the move but never arriving, Tsvetaeva felt driven by a powerful force.³⁸²

Em setembro de 1924, Tsvetáieva muda-se com a família para a Všenory. Com o passar dos meses, seu cotidiano, vivendo “em uma aldeia com gansos e um poço”, entre “colinas que sufocam os telhados”, começou a parecer-lhe cada vez mais insuportável, conforme confessa em carta a Pasternak de 14 de julho de 1925. Para ela, a existência na aldeia não era sinônimo de um “idílio”, mas de um martírio: sempre comandada pela “vida cotidiana, uma dívida para com os outros”, em nome da qual, “ao primeiro chamado (1001 por dia!)”, vê-se obrigada a abandonar seus “cadernos” para “NUNCA mais” voltar. Sem amigos que compartilhassem o gosto pela poesia e visto que “fora do que não é poesia, ou melhor, daquilo de que a poesia é feita” sobra apenas a imagem de “uma dona de casa inóspita, uma mulher jovem em vestidos velhos”, sente-se cada vez mais solitária.³⁸³

Antes de mudar-se de Praga para Všenory, Tsvetáieva conheceu Olga Tchernóva, uma russa emigrada que logo se mudaria para Paris e de quem a poeta

³⁸² FEILER, 1994, op. cit., cit., p. 135-136.

³⁸³ Carta a Boris Pasternak de 14 de julho de 1925. In: SS, vol. 6, p. 247-248.

tornou-se amiga e confidente. Seria Tchernóva, mais tarde, a encorajá-la a transferir-se com sua família para Paris, onde acreditava que a poeta poderia encontrar maior audiência para sua obra. Tsvetáieva e seus dois filhos chegaram à capital francesa em 1º de novembro de 1925.³⁸⁴

Em meados dos anos de 1920, o centro da emigração russa havia se mudado de Berlim para Paris. Naquele momento, a capital francesa tornara-se o novo centro da literatura russa no exterior, concentrando a maioria dos periódicos russos em língua russa. Segundo Karlinsky, a chegada de Marina Tsvetáieva a Paris foi amplamente anunciada pela imprensa de emigração, e não seria exagero dizer que ela foi, nos meses seguintes, a escritora mais publicada.³⁸⁵ Não obstante, nos últimos anos da década de 1920, Tsvetáieva já se apresentava decepcionada com a vida em Paris, uma vez que não havia encontrado a audiência esperada. Seu *Depois da Rússia*, escrito na antiga Tchecoslováquia, mas publicado em Paris em fevereiro de 1928, não apenas recebeu pouca atenção da crítica como, ainda, a atenção que obteve não foi favorável. Com isso, a poeta começa a tornar-se cada vez mais escapista.

Em carta a Anna Teskova daquele ano, sonha:

Eu gostaria de ir visitá-la para — em palavras simples? — *Amar*. Já faz tanto tempo que não amo alguém, amo Pasternak, mas ele está longe, apenas nas cartas, nem um sinal *deste* mundo, e talvez nem daquele outro! Rilke foi *arrancado* dos meus braços, eu deveria encontrá-lo na primavera. Dos meus não falo, é outro tipo de amor, doloroso e preocupado, abafado e distorcido *pelo cotidiano*. Falo de um amor em liberdade, sob o céu, de um amor livre, um amor secreto, sem registro em passaportes, de um *outro tipo de milagre*. Sobre o *lá* que se tornou *aqui*. Você sabe que sexo e idade não têm nada a ver um com o outro. Eu quero ir para casa com você: *ins Freie*³⁸⁶: no estrangeiro, *pela janela*. E — que encantamento —

³⁸⁴ Tsvetáieva foi a Paris especialmente para um sarau organizado por Tchernóva. O evento estava previsto para o mês seguinte, mas acabou acontecendo apenas em fevereiro de 1926. O que a princípio seria uma breve estada transformou-se em uma mudança definitiva. É por isso que, num primeiro momento, Serguei Efron ficou em Praga a fim de terminar o doutorado que estava cursando na Universidade Karlova.

³⁸⁵ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 153.

³⁸⁶ Em alemão, no original.

nessa *ins Freie* vive-se confortavelmente: uma nuvem onde dá pra ficar de pé. Nem naquele nem neste mundo, num terceiro: dos sonhos, dos contos maravilhosos, o meu.³⁸⁷

Ao longo de sua vida, Tsvetáieva envolveu-se emocionalmente com pessoas de ambos os sexos. Não há confirmação de nenhum romance homossexual durante a emigração tão significativo quanto os que teve em seus tempos de Rússia com duas Sofias, a Parnok e a Holliday. Por Sofia Parnok, a poeta sentiu-se atraída desde o primeiro momento em que a viu. Segundo Feiler, este é considerado o mais apaixonado e sexualmente gratificante dentre os diversos casos amorosos que a poeta teve ao longo de sua vida³⁸⁸. Tsvetáieva dedica a Parnok um ciclo de dezessete poemas intitulado “A amiga” (“Подпыра”). O romance termina quando Tsvetáieva, ao regressar de uma viagem a Petersburgo, encontra Parnok com outra.³⁸⁹ Já sua história com Sônia³⁹⁰ Holliday desenrolou-se paralelamente à sua atuação junto aos atores do Terceiro Estúdio. O fim do ano de 1917 pertenceu a Antokólski, o inverno de 1918 a Zavádski e a primavera de 1919 a Holliday. Algum tempo depois de terem se conhecido, a atriz procurou Marina Tsvetáieva para expressar não apenas seus sentimentos por Zavádski, mas também o seu medo de que a poeta o afastasse dela. As duas mulheres descobririam aí uma atração mútua.³⁹¹ Os demais envolvimento amorosos de Tsvetáieva com mulheres, a exemplo, aliás, do que se passa com a maioria dos homens pelos quais se interessou romanticamente e, sobretudo, a partir dos anos 30, permaneceram idealizados. Na verdade, esses encontros constituíram-se, na maioria das vezes, na busca da poeta por uma resposta humana a seus anseios.

A leitura das cartas de Marina Tsvetáieva deixa claro que a poeta alimentava fortes sentimentos por figuras femininas importantes em sua vida. Uma delas é a Princesa Salomea Andronikova-Halpern, conhecida como uma beldade petersburguesa, havia sido, antes da emigração, amiga íntima de Akhmátova e Mandelstam.

³⁸⁷ Carta a Anna Teskova de fevereiro de 1928. In: SS, vol. 6, p. 365.

³⁸⁸ Cf. FEILER, 1994, op. cit., p. 66.

³⁸⁹ À então capital russa, Tsvetáieva tinha ido acompanhada de Mandelstam, com quem teve um breve romance neste período.

³⁹⁰ Sônia é hipocorístico de Sofia. Sônietchka é diminutivo carinhoso de Sônia.

³⁹¹ Cf. FEILER, 1994, op. cit., p. 95.

A partir de 1926, Serguei Efron começa a aproximar-se de grupos antagônicos à comunidade dos emigrados, enquanto sua mulher passa a publicar com mais frequência no jornal *Verstas*, por ele dirigido junto com alguns colegas do grupo eurasiático. No periódico, as composições de Tsvetáieva figurarão ao lado das obras de escritores soviéticos, como Pasternak, Babel, Iessienin e Maiakóvski. Acusada de pró-bolchevique, a poeta vê as portas de algumas redações que a princípio a aclamaram fecharem-se. É nesse momento que surge Halpern. Ela funda uma espécie de fundo colaborativo chamado “Comitê de assistência a Marina Tsvetáieva”³⁹². As cartas que a poeta escreve a Halpern revelam uma intensa atração erótica, que evolui, ao longo dos anos e à medida que Tsvetáieva torna-se cada vez mais isolada da comunidade dos russos emigrados, para uma adoração escapista que teria lugar apenas em seus sonhos.

Em carta de agosto de 1932, escreve:

Querida Salomea, hoje sonhei com você, com que amor, com que angústia, com aquele amor e aquela angústia tão loucos que o primeiro pensamento ao acordar foi: onde eu estive todos estes anos que pude amá-la desse modo (pois é óbvio que a amei desse modo), e a primeira coisa que fiz ao acordar foi contar-lhe: o último sonho da noite (sonhava ainda de manhã) e o primeiro pensamento da manhã.

(...)

Você estava com um vestido branco, largo, solto, fluido, continuamente moldado pelo seu corpo: o corpo da sua alma. A sua imagem naquele sonho era de uma alga marinha na água: seu movimento. Você balançava ligeiramente em uma espécie de mar que a separava de mim. — Nada se passava, sei apenas que eu a amava com tal frenesi (mudo), a queria com tal abnegação, que agora estou completamente assolada (inundada).

(...)

Na noite de hoje você foi a face exata da minha angústia que há tanto tempo não tem face: nem masculina nem feminina.³⁹³

Neste que é, do ponto de vista material, o período mais difícil de sua vida durante a emigração, Tsvetáieva rejeita de modo cada vez mais acentuado o mundo real ao seu redor e passa a viver orientada para uma realidade que considera mais

³⁹² Cf. *Ibid.*, p. 179.

³⁹³ Carta a Salomea Halpern de 12 de agosto de 1932. In: *SS*, vol. 7, p. 150-152.

perfeita, que seria vislumbrável apenas no mundo dos sonhos e intuída somente através da poesia.³⁹⁴

Em “Carta à Amazona” (“Lettre à l’Amazone”), ensaio narrativo-epistolar publicado pela primeira vez na França mais de três décadas após a morte da poeta³⁹⁵, é possível encontrar uma síntese bastante exemplar do que pensava Marina Tsvetáieva sobre o amor lésbico, com base em suas próprias experiências. Composto diretamente em francês entre 1932 e 1934, o texto é uma resposta ao *Pensée d’une Amazone*, de Natalie Barney³⁹⁶.

J’ai lu Votre livre. Vous m’êtes proche comme toutes les femmes qui écrivent. Ne vous offusquez pas de ce “toutes” — toutes les femmes n’écrivent pas, écrivent les uniques, les seules entre toutes.

Donc Vous m’êtes proche comme tout être unique et surtout, comme tout être unique féminin.

Je pense à Vous depuis le premier jour où je vous ai vue — un mois?³⁹⁷

³⁹⁴ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 199.

³⁹⁵ A primeira publicação saiu em 1979 pela editora Mercure de France, sob o título apócrifo *Mon frère féminin*; em 2007 recebeu uma nova edição. Em russo, saiu na coletânea *Эрос. Россия. Серебряный век*, em Moscou, no ano de 1992, em tradução desconhecida. Em 1994, foi traduzida por Iu. Kliukin para as obras completas. A versão utilizada aqui é a publicada por Lossky e Todorov no volume II de *Œuvres* em 2011. Os estudiosos trabalharam nos manuscritos de Marina Tsvetáieva conhecidos como “Cahier Rouge”, um caderno escolar que Marc Slonim, amigo próximo da poeta, confiou a Georges Nivat. Eles assim explicam o processo de preparação da “Lettre à l’Amazone”: “Nous avons consulté quatre versions successives. Au premier manuscrit de 1932 s’ajoutent les modifications apportées dans un second brouillon, complétées à leur tour par des corrections que Tsvetaeva a énumérées et numérotées. (...) La deuxième version se distingue de la première par des allongements et de nombreux détails et variantes, et par le titre qui l’annonce: « Tentative approximative de mise au propre. » Le quatrième manuscrit, dont nous avons examiné une photocopie, a pour titre, écrit de la main de Tsvetaeva: « Troisième tentative de mise au propre. » Il se termine par la mention suivante: « Clamart 1932, recopié et revu en nov.-déc. 1934 (avec un peu plus de cheveux gris, M. T.) » (...) La Lettre à l’Amazone est mentionnée en de nombreux endroits dans la correspondance de Tsvetaeva. Les détails de cette correspondance montrent qu’elle ne la considérait pas encore comme achevée. Sans aucun doute, si elle avait eu l’occasion de préparer une publication de la *Lettre*, elle l’aurait encore corrigée en y insérant des modifications. C’est ce qui nous a incitée à entreprendre une reconstruction du texte à partir de toutes les versions et des multiples corrections que l’on trouve dans le Cahier rouge. Nous avons choisi cette démarche afin de proposer au lecteur la richesse des réflexions et hésitations de l’auteur.” (LOSSKY, 2011b, “Commentaires et notes [à ‘Lettre à l’Amazone’], cit., p. 679-680).

³⁹⁶ Segundo Bernardini, o próprio título apócrifo da primeira edição, *Mon frère féminin*, foi extraído da seguinte passagem da carta de Tsvetáieva: “Votre mot génial, Madame, — mon frère féminin” é um eco do livro de Barney: “Que tous ceux, purifiés par le feu, s’approchent de nos foyers solitaires: nous serons mieux que l’épouse, la mère ou la soeur d’un homme, nous serons le frère féminin de l’homme”; assim traduzido pela estudiosa brasileira: “Sua expressão genial, Madame, — meu irmão feminino...// Que todos os que [foram] purificados pelo fogo se aproximem de nossos lares solitários: nós seremos melhores do que a esposa, a mãe ou a irmã de um homem, nós seremos o irmão feminino do homem.” (In: BERNARDINI, 2006, op. cit. p. XXIV).

³⁹⁷ TSVETAIEVA, Marina. “Lettre à l’Amazone”, 2011a, cit., p. 433.

A escritora norte-americana, abertamente lésbica, mantinha em Paris, nos anos de 1930, um salão literário frequentado por diversos escritores e artistas para o qual Tsvetáieva foi convidada algumas vezes.³⁹⁸ Segundo Karlinsky, este encontro com Barney pode ter tocado em um nervo exposto da poeta, e o resultado foi sua “Carta à Amazona”.³⁹⁹ Já de acordo com Bernardini, o que teria despertado o interesse de Tsvetáieva por Barney é sua pequena filosofia do amor, “espelhada no mito da bissexualidade divina da mulher e na coincidência dos opostos”, segundo a qual se dava a purificação da mulher pela mulher, “afirmando o primado da criação de si própria e atacando o embrutecimento da procriação”. Desse modo, por meio de um de seus procedimentos mais marcantes, que consiste em aplaudir ao mesmo tempo em que ataca as ideias de seu interlocutor, a autora apresenta o seu modo original de encarar a questão. Se, por um lado, “o gesto lírico de Tsvetáieva é o de altiva fuga da ‘feminilidade’ tradicional, submissa e caseira, por meio da figura da Amazona”, um mundo do qual o homem, o estranho, o estrangeiro, é excluído, por outro, nota-se uma total submissão à maternidade, o que, ainda segundo Bernardini, é “uma prova da diversidade e da riqueza da concepção poética que Tsvetáieva tem do amor”.⁴⁰⁰

Écoutez-moi, Vous n'avez pas à me répondre, Vous n'avez qu'à m'entendre. C'est une blessure droit au cœur que je Vous porte, au cœur de Votre cause de Votre croyance de Votre cœur.⁴⁰¹

Une lacune dans votre livre, une seule, immense, consciente ou non? Je ne crois pas à l'inconscience d'êtres tels que vous — des écrivains pensants, encore moins s'êtres pensants écrivant, et point du tout à l'inconscience écrivaine féminine.

Cette lacune, ce laissé en blanc, ce trou béant — c'est l'Enfant.⁴⁰²

³⁹⁸ Barney fazia parte do fundo de ajuda a Tsvetáieva criado por Halpern. Também pertencia a este grupo Elena Izvolskáia, amiga e vizinha de Tsvetáieva. Jornalista e filha de um diplomata russo na França, Izvolskáia tinha muitos contatos nos meios literários e editoriais. Foi ela quem arranhou para a poeta uma leitura de seus versos no salão de Barney, já que aparecer em um sarau organizado pela “Amazona” abria muitos caminhos para escritores. Além disso, Barney era dona de uma editora e, nessa época, Tsvetáieva dedicava-se à composição dos seus escritos em francês. A leitura foi um fiasco, mas a poeta compareceu ainda mais duas vezes ao salão de Barney (Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 208-209; e LOSSKY, 2011b, op. cit., p. 679.)

³⁹⁹ Cf.: KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 210.

⁴⁰⁰ BERNARDINI, 2006, op. cit., cit., p. XXVI-XXVII.

⁴⁰¹ Oração sem vírgulas enumerativas no original.

⁴⁰² TSVETAIEVA, 2011a, op. cit., cit., p. 434.

Para Tsvetáieva, o amor entre duas mulheres é o mais bonito e seria o mais completo que pode haver não fosse a incapacidade de gerarem, juntas, uma criança. Segundo ela, Deus – que “*une fois pour toutes, Dieu n'a rien à voir dans l'amour terrestre*” – não se opõe, como afirmam o Estado e a Igreja, que atuam de forma a impedir o amor homossexual – embora “*n'auront rien à y redire tant qu'ils pousseront et béniront des milliers de jeunes hommes à se tuer les uns les autres*”⁴⁰³. O grande obstáculo seria, então, o chamado da natureza, argumento central da “Carta”. Para provar seu ponto, a autora compõe uma narrativa que ocupa a maior parte do ensaio. Na história, há duas personagens: uma mulher mais velha que seduz uma mais nova. As duas vivem em harmonia e felicidade plenas até que o instinto maternal desperta, e a jovem sente a necessidade de ter um filho de sua amante.⁴⁰⁴

Celui qui ne viendra jamais. Celui dont on ne peut même pas implorer la venue. On peut demander à la Vierge un enfant de l'amant, on peut demander à la Vierge un enfant d'un vieillard — une iniquité — un miracle — on ne demande pas une folie. Union dont l'enfant est simplement exclu. État de choses impliquant l'absence de l'enfant. Impensable.⁴⁰⁵

O desejo de um filho virá sempre da mais nova, pois a mais velha “*elle, n'a pas besoin d'enfant, elle a son amie pour sa maternité*”⁴⁰⁶. É interessante assinalar que para Tsvetáieva, o milagre do amor não está em sua suposta capacidade de transformar dois seres em um, mas no fato de da união de dois amantes resultar um terceiro ser.

A narrativa contida em “Carta à Amazona” pode ser vista como absolutamente ficcional, o que seria um caso único no conjunto da prosa

⁴⁰³ Ibid., p. 441.

⁴⁰⁴ Simon Karlinsky argumenta que a colocação de Tsvetáieva não faz muito sentido no mundo contemporâneo, uma vez que em vários países ocidentais casais homossexuais podem adotar e criar filhos (Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 210). Contudo, o que escapa ao estudioso é que a poeta em todo o texto da “Carta” aponta para a impossibilidade de ter um filho de sua amante: “Rien ne lui manque, mais trop, mais tout lui reste d'elle à donner, — Je voudrais t'aimer petit enfant, tout comme une femme dit: — Je voudrais t'aimer petite. Encore toi. Encore une toi. Plus mienne.” Essa concepção de que o filho é o ser amado que nasce novamente, mas, dessa vez, por meio dela, é bem característica de Tsvetáieva. Ainda que os boatos sobre a paternidade de Mur fossem infundados, a poeta fantasiava ter um filho não apenas de Rodzevitch, mas também de Pasternak. Em carta de 28 de fevereiro de 1925, ela escreve a Olga Kolbacina-Tchernóva: “Eu não poderia viver junto com Boris Pasternak, mas eu quero um filho dele, para que ele viva através de mim nele.” (In: SS, vol. 6, p. 725).

⁴⁰⁵ TSVETAIEVA, 2011b, op. cit., cit., p. 434.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 441.

tsvetáieviana. Na realidade, a discussão nesse campo é bastante controversa. No posfácio da tradução espanhola de “Relato sobre Sônietchka”, Reyes García Budeus oferece um panorama bastante amplo sobre esta discussão, bem como sobre as tentativas de, se não escamotear os relacionamentos lésbicos de Tsvetáieva, ao menos torná-la uma “vítima” da “sedutora” Parnok. Budeus apresenta, ainda, bons argumentos que refutam a ideia assaz comum de que a “Carta” é um texto antilésbico⁴⁰⁷. Tal visão é compartilhada por Hélène Cixous, que a defende em “La bella y los héroes, la bella y los eros, la bella y los ceros”, epílogo publicado juntamente com a tradução para o espanhol da “Carta”⁴⁰⁸. Já Karlinsky afirma que se trata de pura ficção e que não se pode afirmar de modo algum que o leitor está diante de uma representação da relação da autora com as duas Sofias⁴⁰⁹. Por sua vez, Diane Lewis Burgin, biógrafa de Parnok, defende que o endereçamento da carta é duplo: um exterior, para Barney, e outro interior, para Parnok, a verdadeira Amazona de Tsvetáieva.⁴¹⁰

A “Carta”, de fato, difere bastante do padrão dos escritos autobiográficos de Marina Tsvetáieva, nos quais, como ora observado, aparecem nome, sobrenome, lugares e datas, embora os eventos narrados sejam reconstruídos com base num intenso processo de ficcionalização. Além disso, a própria imagem da Amazona, como sublinha Bernardini, é bastante recorrente em seus poemas, sendo uma de suas grandes hipóstases.⁴¹¹ Assim, o que se nota são tanto os ecos dos sentimentos e pensamentos da poeta para com Parnok e para com Holliday quanto ecos de seus próprios temas. Por exemplo, naquilo que ela acredita ser o padrão dos relacionamentos homossexuais femininos, que terá sempre uma mulher mais velha e outra mais nova reproduzindo os papéis de mãe e filha. Tsvetáieva era mais nova que Parnok sete anos, e nessa relação era sua amante quem desempenhava o papel de mãe, como se pode inferir da leitura dos poemas que dedicaram uma à outra⁴¹². Com Holliday se passa o oposto. Tsvetáieva era apenas três anos mais

⁴⁰⁷ Cf. BUDEUS, Reyes García. “Tsvietáieva y Soniéchka o el anillo hallado en aquel kurgán y todo el amor que se pueda imaginar”, 2002.

⁴⁰⁸ Cf. CIXOUS, Hélène. “La bella y los héroes, la bella y los eros, la bella y los ceros”, 2002b.

⁴⁰⁹ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 210.

⁴¹⁰ Cf. BURGIN, 1994, op. cit., p. 114.

⁴¹¹ As outras, ainda segundo Bernardini, são Ariadna (a Alma), Fedra (a Paixão) e Helena (a Beleza) (Cf. BERNARDINI, 2006, op. cit., p. XXV).

⁴¹² Cf. BURGIN, 1994, op. cit.

velha que a atriz, mas, apesar de tão pequena diferença, a relação que com ela possuía era maternal.⁴¹³

(Não é ridículo? Eu era dois, três anos mais velha que Sônietchka, e por ela me ofendia — como uma mãe.)

(...)

Não era a estatura — não apenas a estatura — não são poucos os baixinhos! — e sua baixa estatura era das mais comuns — como uma mocinha de quatorze anos — seu azar e seu encanto é que essa mocinha de quatorze anos ela — *foi*. Só que ela tinha — Dezenove.⁴¹⁴

Se no rompimento com Parnok houve ressentimento e, por que não dizer, este acabou se revelando até traumático para Tsvetáieva, no término com Sônietchka, embora tenha sido dolorido, houve compreensão, pois Holliday estava cumprindo o destino do qual não poderia fugir:

Sônietchka me deixou para cumprir seu destino de mulher. Sua não vinda à minha casa foi apenas em obediência à sua vocação de mulher: amar um homem — no final das contas não importa quem — e amar apenas ele até que a morte.

Eu, meu amor por ela, o amor dela por mim, o nosso amor mútuo não entra em nenhum dos mandamentos. Sobre nós duas não cantaram nas igrejas nem escreveram nos Evangelhos. (...)

Mas como conciliar esse sentimento de alegre pertença, que era Sônietchka para mim, de materialidade e inalienabilidade, esse sentimento de um anel no dedo, com esses braços libertários, libertos, livres?

Pois bem: só tendo possuído assim para que se possa perder assim.

Leitor, está lembrado? — “com o dedo junto...”⁴¹⁵.

Sônietchka foi de mim arrancada — com o coração junto.⁴¹⁶

⁴¹³ É interessante notar o tratamento de Tsvetáieva para com seus próprios filhos. Com Ariadna, Tsvetáieva sempre foi bastante severa e desde que sua filha era ainda uma criança, ela a tratava como adulta; já seu comportamento com Gueorgui (Mur) era de uma mãe superprotetora.

⁴¹⁴ “Повесть о Сонежке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 303; 309.

⁴¹⁵ Tsvetáieva refere-se aqui à seguinte passagem do início do “Relato”: “É oportuno dizer aqui, pois depois isso se tornará mais evidente, que de imediato me relacionei com Sônietchka como com uma coisa querida, um presente, com aquele sentimento alegre de pertencimento que eu nunca tinha experimentado, nem até nem a partir de então, com uma pessoa, mas sempre com as coisas. E nem com meu livro preferido, mas experimentei, justamente, com um anel, que, ao final, caiu nas mãos certas, e era flagrantemente meu, desde aquele *kúrgan* [túmulo utilizado por povos eslavos pré-cristãos] já era meu, quando ainda pertencia àquele cigano já era meu, um anel que me fazia feliz tanto quanto eu o fazia, que se agarrava a mim tanto quanto eu a ele — autoagarrado, inarrancável. Ou então arranca-se com o dedo junto!” (“Повесть о Сонежке”/“Relato de Sônietchka”. In: SS, vol. 4, p. 303).

⁴¹⁶ Ibid., p. 404.

Tsvetáieva começa a escrever seu “Relato sobre Sônietchka” em março de 1937, depois de descobrir que a atriz Sofia Holliday tinha morrido de câncer já havia cerca de 3 anos, em Moscou.⁴¹⁷ A notícia faz com que a poeta coloque em prática um projeto antigo: em 1920, enquanto trabalhava no ciclo “Poemas a Sônietchka” (“Стихи к Сонечку”), anotara em seu caderno que quando chegasse o dia ela fixaria em palavras aquela sua paixão dos tempos que conviveu com o pessoal do teatro.

Não, não havia nela nenhuma palidez, nada, tudo nela era o contrário da palidez e, de todo modo, ela era *pourtant rose*⁴¹⁸, e isso, por sua vez, será mostrado e demonstrado.

Foi no inverno do ano de 1918 e 1919, ainda era o inverno de 1918, dezembro. Eu estava em um teatro lendo para os alunos do Terceiro Estúdio alguma cena da minha peça *Nevasca*. No teatro vazio, no cenário vazio.⁴¹⁹

Esta foi a primeira vez que Tsvetáieva viu Sônia Holliday. E esta foi a impressão que lhe causou aquela visão:

À minha frente uma moça miúda. Sei que é a Infanta de Pávlik!⁴²⁰ Com duas tranças negras, com dois olhos negros enormes, com bochechas em chamas.

À minha frente está um incêndio vivo. Tudo arde, arde — toda. Ardem as bochechas, ardem os olhos, ardem seus ininflamáveis dentes brancos na fogueira de sua boca, queimam — como se envolvidas pelas chamas! — as tranças, duas tranças negras, uma nas costas, outra no peito, como se uma tivesse sido rejeitada pelo fogo. E a visão deste incêndio era de tal deleite, de tal desespero, de tal: temo! de tal: amo!⁴²¹

⁴¹⁷ Em março de 1937, a filha de Tsvetáieva retorna à URSS. De volta a Moscou, de onde tinha saído ainda uma menina, Ariadna Efron envia diversas cartas à sua mãe, nas quais descreve a boa vida que vinha levando e a felicidade por ter, finalmente, realizado um sonho antigo. Numa delas, dá a notícia sobre Holliday.

⁴¹⁸ Em francês, no original. Referência a dois versos de um poema sem título de Victor Hugo (“Elle était pâle – et pourtant rose, / petite – avec de grands chevaux”) que Tsvetáieva utiliza como epígrafe do ensaio.

⁴¹⁹ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 293.

⁴²⁰ Pávlik: hipocorístico de Pável. Tsvetáieva faz referência à peça de Pável Antokólski “A boneca da Infanta” (“Куклы Инфанта”), na qual Holliday representava o papel principal. Os ensaios da peça ocorreram no ano de 1919 no Teatro Vakhtágov, sob direção de Zavádski.

⁴²¹ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol 5.

Dividido em dois capítulos, “Relato sobre Sônietchka” nunca foi publicado integralmente durante a vida da autora. Tsvetáieva viu sair na imprensa apenas a primeira parte, intitulada “Pávlik e Iúra”⁴²² (“Павлик и Юра”), em 1938, no número 3 do *Rússkie Zapiski*. A segunda parte “Volódia”⁴²³ (“Володя”) permaneceu inédita até a publicação do texto completo em 1976, pela editora Ymca-Press. Para a composição de “Relato sobre Sônietchka”, Tsvetáieva não apenas retrabalha as notas de seus diários de 1917-1922, como fizera no caso de “Indícios terrestres”, como também transcreve algumas de suas anotações integralmente, entre aspas, tal qual as encontra em seus diários.

Eis ecos de meu diário daqueles dias:

(...)

“Não vou falar das mulheres, porque lembro delas com toda a gratidão, mas amo apenas Sônietchka Holliday.”

“Quando penso na chegada de Sônietchka Holliday, nem acredito: felicidade como essa não existe.

Penso nela — omitindo o principal — como em um anel novo, como em um vestido rosa —, e embora soe engraçado: com desejo.

Porque não era Sônietchka que vinha — mas o Amor inteirinho.”

“Penso em Sônietchka Holliday como em um torrão de açúcar: uma doçura *autêntica*.”⁴²⁴

Da mesma forma, Tsvetáieva incorpora à narrativa do “Relato” cinco cartas que Sônietchka lhe enviara, em um processo de certo modo similar àquele idealizado em seus textos de caráter epistolar, especialmente “Um sarau extraordinário” e “Nove cartas, uma décima retida e uma décima primeira recebida, e um posfácio”. Neles, a autora opera uma transposição que se dá em dois planos: do público para o privado e do gênero epistolar para um segundo gênero. Observam-se aqui, contudo, algumas diferenças importantes, que se constituem em algo inédito na prosa tsvetaieviana. Em “Um sarau extraordinário”, a única carta

⁴²² Hipocorístico de Iuri. A autora faz referência a Iuri Zavádski.

⁴²³ Hipocorístico de Vladímir (no texto também aparece o diminutivo Valódietchka). Trata-se de Vladímir Vassílievitch Aleksiéiev, estudante de teatro do Terceiro Estúdio.

⁴²⁴ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 393-394.

de Tsvetáieva a Kuzmin é retrabalhada de modo a se criar um ensaio epistolar. No caso de “Nove cartas”, são dez cartas de Tsvetáieva, as quais, ao lado da única que recebe de Vichniák e do posfácio que escreve, foram reelaboradas na composição de um romance. Já no “Relato” todas as cartas foram escritas por Holliday e servem de triste epílogo da separação.

As coisas estão prontas. — “Adeus, minha vida!” — Quantas manhãs passei na poltrona verde sozinha com os pensamentos em você. Amo tudo aqui, porque você esteve aqui.

Estou partindo com dor — pelo mesmo motivo.

— Marina — minha querida, maravilhosa — não sei escrever e choro feito uma boba.

Adeus, meu coração.

Sua Sônia.⁴²⁵

Além das notas dos diários, Tsvetáieva se vale de um esboço do relato redigido em francês entre 1932 e 1933. Diferentemente do processo empregado em seus escritos franceses, em que ora traduz do russo para o francês ora compõe diretamente nesta língua, aqui Tsvetáieva mantém os fragmentos no idioma em que foi composto, retrabalhando apenas seu conteúdo. Assim, no meio do texto russo surgem longos trechos em francês (e, vale dizer, não se trata apenas das citações, as quais aparecem tanto em francês quanto em alemão). A estrutura do “Relato” é constituída não apenas pela mistura de gêneros e formas literárias tão característica de sua escrita heteróclita, mas também pela mescla das línguas russa e francesa.

Não, era um fogo seco, inspiração pura, sem qualquer intenção de esgotar-se, espalhar-se, realizar-se. Um problema que não quer ser solucionado. É sobre isso meu conto francês de quinze anos atrás a um amigo francês. Foi-se o amigo, ficou o conto. Que fique.

— Je ne me souviens pas de l'avoir embrassée hors le baiser usuel, presque machinal du bonjour et de l'adieu. Ce n'était pas de la mauvaise — ou bonne — honte, c'était — mais la même chose qu'avec le tu: je l'aimais trop, tout était moins.

Car un baiser, quand on n'aime pas — dit tellement plus, et quand on aime — dit tellement moins, est tellement moins. Boire pour reboire encore. Le baiser en amour c'est l'eau de mer dans la soif. (Eau de mer ou sang — bon pour les naufragés!) Si cela a déjà été dit — je le redis. L'important, ce n'est pas de dire du neuf, c'est de trouver seul et de dire vrai.

⁴²⁵ Ibid., p. 387.

J'aimais mieux garder ma soif entière.

Et — une chose qui n'a sûrement, par sa simplicité même, jamais été écrite: le baiser en amour c'est le mauvais chemin menant à l'oubli de l'autre. De l'aimé, non à l'aimé. Commenant par baiser une âme, on continue par baiser une bouche et on Unit par baiser — le baiser. Anéantissement.

Mais je l'embrassais souvent de mes bras, fraternellement, protectionnellement, pour la cacher un peu à la vie, au froid, à la nuit. C'était la Révolution, donc pour la femme: vie, froid, nuit.

...Ma petite enfant que je n'ai jamais laissée rentrer seule.

Et simplement je n'y avais jamais pensé — qu'il y avait ça, cette possibilité entre gens comme nous. (Cette impasse.) Ce n'est que maintenant, quinze ans après que j'y pensé, pleine de gratitude de n'y avoir alors pas même pensé.⁴²⁶

Sônietchka vivia em uma poltrona. Profunda, densa, verde. Em uma enorme poltrona verde, que a cercava, abarcava, abraçava, como uma floresta. Sônietchka vivia na mata verde da poltrona. A poltrona ficava junto à janela que dava para o Rio Moscou, cercada por um descampado — uma vastidão.⁴²⁷

É interessante notar que, nos trechos em francês do “Relato”, Tsvetáieva, embora suavize, acaba por manter o uso do *tiré*, diferentemente do que se passa em “Meu pai e seu museu”. Essa característica pode ser observada também na “Carta à Amazona”, texto que tanto encantou Hélène Cixous dada a habilidade da poeta em manejar a língua francesa. Assim como se observa em russo, também em francês a poeta se concentra no aspecto etimológico das palavras, o que Cixous percebeu muito bem. Fazendo uma análise dos vários jogos empreendidos por Tsvetáieva, bem como dos significados por eles engendrados, ela busca demonstrar que reside justamente aí a “força excepcional” do texto. Como bem observa, o francês para Tsvetáieva, assim como o alemão, era e não era uma língua estrangeira. Era, porque sua língua natal é o russo. Não era, pois ela aprendeu tanto uma quanto outra ainda bem nova, de modo que ao manejá-las, para usar a metáfora de Cixous, a poeta sentia-se com os pés na água.⁴²⁸ Vale dizer, contudo, que para Tsvetáieva toda língua é uma língua estrangeira. Segundo sua concepção, a língua materna do poeta é a poesia enquanto a língua nativa é não somente aquela do país em que nasceu, mas todas as outras nas quais fosse capaz de se expressar poeticamente. Desse modo, o poeta é um tradutor e o poema

⁴²⁶ Todo o trecho desde “— Je ne me souviens pas...” até “pensé” está em francês no original.

⁴²⁷ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 312.

⁴²⁸ Cf.: CIXOUS, 2002b, op. cit., p. 143 et. seq.

é a tradução de tudo aquilo que é capaz de captar para a sua língua nativa, seja esta, no caso específico de Tsvetáieva, o russo, o alemão ou o francês.

... Nem a menor coquetaria feminina. Ímpeto — menineiro (apesar da aparência extremamente feminina, de menina, de mocinha), astúcia — *lutin*⁴²⁹. Tudo o que os alemães chamam de “Einfall”⁴³⁰. (Sônietchka, por você eu furto de três dicionários! É uma pena que eu não saiba inglês — pois lá eu encontraria muita coisa para você. E — também no espanhol!..).⁴³¹

O pano de fundo de “Relato sobre Sônietchka” é Moscou de logo após a Revolução de Outubro e dos anos do assim chamado Comunismo de Guerra. Como em *Indícios* também aqui Tsvetáieva retrata de um modo próprio, individual, os acontecimentos daqueles anos.

Como Cordélia⁴³², do Shakespeare da minha infância, fala do Rei Lear — como o sal, eu falo de Sônietchka — como o açúcar, e com a mesma modéstia: ela não me era indispensável — como o açúcar não o é. Como se sabe, o açúcar não é indispensável, é possível viver sem ele, durante a Revolução nós vivemos sem açúcar por quatro anos, substituindo-o, alguns — por melaço, alguns — por beterraba ralada, alguns — por sacarina, alguns — por absolutamente nada. Bebíamos o chá sem nada. Ninguém morre por causa disso. Mas também não vive.

A falta do sal causa escorbuto, a do açúcar — tristeza.

Um torrão *inteiro* de açúcar branco vivo — eis o que era Sônietchka para mim.⁴³³

O cenário são as instalações do Terceiro Estúdio:

A minha *Nevasca* não li para ele em janeiro de 1918. Só se pode presentear um solitário se ele for muito rico, e depois de nossas longas conversas ele assim não me pareceu, já Pávlik — pareceu-me, por isso que eu a presenteei a Pávlik, como uma vingança agradecida pela “Infanta”, tampouco dedicada a mim; para Lúri escolhi, esperei, para mim a mais difícil

⁴²⁹ Em francês, no original.

⁴³⁰ Em alemão, no original.

⁴³¹ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 309-310.

⁴³² Referência à personagem de *O rei Lear*.

⁴³³ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 405-406.

(e — a mais pobre) leitura da obra para ele na frente de todo o Terceiro Estúdio (todos eles eram do Estúdio Vakhtángov, Iúri, Pávlik e aquele que no vagão escuro leu “Liberdade” e depois logo foi morto em combate) e, sobretudo, na frente de Vakhtángov⁴³⁴, o deus e pai-comandante de todos eles.⁴³⁵

As personagens, passados quase vinte anos, num padrão semelhante à descrição das personagens de uma peça de teatro, Tsvetáieva descreve assim:

Sobre as personagens deste relato, resumindo:

Pávlik A. — casado, duas filhas (das quais uma — uma lembrança de Sônietchka? — é uma beldade), publicado.

Iuri Z. — casado, um filho, atua.

A irmã dele, Viérotchka, com a qual depois encontrei-me em Paris e sobre a qual escreverei um outro relato, morreu em 1930, de tuberculose, em alta; um dia antes de sua morte, escreveu-me seu último cartão-postal, com um lápis:

— Marina! Minha saudade de você é tão enorme quanto este elefante.

... Eles eram irmãos, mas dividiam entre os dois o mesmo coração, e todo ele a cargo da irmã...

Volódia A. desapareceu sem deixar rastros no Sul — naquele mesmo verão de 1919.

Irina, depois de cantar Gallida, morreu em 1920, em um orfanato.

Evguiéni Bagрати́онович Vakhtángov morreu faz tempo, na Rússia.

Vakhtáng Lievánovitch Mtchédielov morreu faz tempo, na Rússia.

Iura S. (que deu um pastelzinho para Ália) morreu aqui, em Paris, depois de ter ficado famoso.

Outro Iura — N. (com o qual subíamos no telhado) — não sei.

Ália voltou para Moscou em 1937, pintora.

A casa da Boris e Gleb está lá. Dos meus dois álamos, um continua lá.⁴³⁶

E, embora a trama se construa em torno de Sônietchka, personagem-título da obra, o protagonista do “Relato” é, como quer a poeta, o amor:

⁴³⁴ Evguéni Bagрати́онович Vakhtángov: diretor e ator de teatro. Foi aluno de Stanislávski no Primeiro Estúdio, criado em 1905. Fundou em 1913 o Terceiro Estúdio, que se tornaria Teatro Vakhtángov em 1926.

⁴³⁵ Ibid., p. 297.

⁴³⁶ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 409. Viérotchka é Viera Zavádskaia, irmã de Iuri Zavádski, atriz como o irmão, e o papel da “Dama” de Nevasca Tsvetáieva escreveu especialmente para ela; o relato ao qual se refere, contudo, jamais foi escrito; Volódia desapareceu durante uma turnê do Teatro de Arte.

Eu disse: “personagens”. Na verdade, o meu relato não tinha personagens. Tinha o amor. Ele é que atuava por meio das personagens.⁴³⁷

Aqui, mais uma vez, a autora empresta da realidade aquilo a que ela tem acesso e usa este material para construir sua ficção poética. As pessoas reais com as quais conviveu durante o período relatado, ou seja, ao longo dos anos de 1917, 1918 e 1919, ao serem transportadas para dentro da obra, ganham *status* de personagem. A casa da Boris e Gleb, para onde Tsvetáieva mudou-se com Seguei Efron depois de casada, é a um só tempo cenário e personagem. Já o quarto de Sônietchka é o cenário onde figuram, ao lado da poeta e da atriz, outras personagens principais. A primeira delas é a poltrona de Sônietchka:

Oh, o sofá das histórias, das confissões, das declarações, dos tormentos, dos sossegos.

A segunda personagem do quarto de Sônietchka era um baú vermelho, de couro, do tempo em que o pai de Sônietchka era músico da corte.

(...)

A terceira personagem do quarto de Sônietchka era a ordem. Algo impensável, irrealizável, durante a Revolução.

(...)

A quarta personagem do quarto de Sônietchka era um caixão.⁴³⁸

Nos escritos em prosa de Marina Tsvetáieva, de um modo geral, mas especialmente em “Relato sobre Sônietchka”, não se pode traçar de modo confortável uma linha que separe as pessoas das personagens, a autobiografia da biografia, o fato da ficção, o autor do narrador. Pode-se dizer que “Relato sobre Sônietchka” é o texto no qual Marina Tsvetáieva atinge o ápice da metodologia de seus trabalhos em prosa. Sua estrutura não está baseada em um gênero literário específico. Antes, ela se vale de características de diversos gêneros, tais como ensaios, memórias, epístolas, diários, romance, para criar algo diferente, próprio. Como observa Boym, o “Relato” é estruturado, *“or rather obsessively unstructured*

⁴³⁷ Ibid, loc. cit.

⁴³⁸ Ibid, p. 316; 317; 341.

and destructive”, como o amor⁴³⁹, ou, pelo menos, de acordo com a concepção tsvetaieviana de amor.

Toda a lírica masculina, até agora sem objetivo, ou com um objetivo inverso — o do próprio poeta — de ser para *ela* todo o amor do poeta, de colocar-se — nela: meu próprio rosto como em um espelho, eu não poderia, pois eu mesma queria amar e eu mesma queria ser poeta — toda a poesia lírica masculina ganhou um rosto para mim: o de Sônietchka. Todos esses vazios (tu, ela — em todas as línguas), capazes de dar e que dão plenitude ao coração do poeta e seu pleno *eu*, de repente — tomaram vida, foram preenchidos com o rosto dela. No vazio oval, no zero redondo de cada imagem feminina cantada por um poeta, o rosto de Sônietchka apareceu como um medalhão.⁴⁴⁰

Tsvetáieva expressa aqui de modo bastante exemplar uma perspectiva ambivalente que sempre esteve presente em sua práxis. Em sua visão, se, por um lado, ela pertence, ou busca pertencer, a uma fraternidade universal de poetas, por outro, seu destino está inexoravelmente ligado ao das heroínas literárias. No que se refere à autoria, essa concepção se expressa na dualidade das próprias definições de poeta e de poetisa. Tsvetáieva conseguiu identificar com muita propriedade de que modo o epíteto “poetisa” opera no sentido de segregar as mulheres em uma categoria crítica inferior, conferindo-lhes uma máscara que coincide com a de musa. Para ela, “na poesia existem índices distintivos bem mais significativos que a identidade de gênero masculino ou feminino”, uma vez que não existe em arte questões femininas, mas “respostas femininas às questões humanas, tais como: Safo, Joanna D’Arc, Santa Teresa, Bettina Brentano”, embora existam “exceções, que nem suspeitam da questão feminina”, como, por exemplo, “os maravilhosos clamores femininos (‘Lettres de M-elle de Lespinasse’), o pensamento feminino (Maria Bachkirtsiéva), a pincelada feminina (Rosa Bonheur)”.⁴⁴¹ A noção da categoria de gênio artístico e gênio poético deriva de um ideário romântico que exclui a artista mulher de um reino que é prioritariamente masculino. Nele, a mulher só poderia entrar como musa inspiradora, talvez com a máscara de poetisa, mas

⁴³⁹ BOYM, Svetlana. “Loving in bad taste: eroticism and literary excess in Marina Tsvetaeva’s ‘Tale of Sonechka’”, 1993, p. 169-170.

⁴⁴⁰ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 406-407.

⁴⁴¹ “Герой труда” (“Herói do trabalho”). In: SS, vol 4, p. 38.

jamais como poeta inspirada. Esta lógica, contudo, é subvertida no momento em que Tsvetáieva se transporta para o interior da obra *no papel de poeta*:

Era preciso um poeta para Sônietchka. Um grande poeta, ou seja: uma grande pessoa, como um poeta. Um assim ela não encontrou. Talvez fosse um dos duzentos primeiros voluntários em Novotcherkassk no século XVIII. Qualquer um dos duzentos. Mas um assim na Moscou do século dezenove não tinha. Um assim não tinha em lugar nenhum.⁴⁴²

Um poeta assim não tinha, mas uma poeta assim, no século XX, Sônietchka tinha encontrado em Tsvetáieva. Ao mesmo tempo, a autora coloca Holliday na qualidade de *musa*, a sua musa:

(Só quando me lembro de Sônietchka entendo todas essas comparações de mulheres com flores, de olhos com estrelas, de lábios com pétalas, e assim por diante — na profundidade dos tempos.

Eu não entendo, eu as crio de novo.)⁴⁴³

Para, com isso, construir uma história de amor.

— Oh, Marina! Como me assustei então! E depois chorei... quando a vi, a ouvi, e de repente me apaixonei tão loucamente, e entendi que eu só podia me apaixonar por você se fosse loucamente — e assim de repente eu tinha me apaixonado por você.

— Mas é que ele *não* tinha se apaixonado.

— Sim, e agora já está acabado. Eu não o amo mais. Eu amo você. E o desprezo, porque ele não ama você — de joelhos.

— Sônietchka! E você percebeu como meu rosto queimava?

— Queimava? Não. Eu até pensei: que rubor delicado...

— Então quer dizer que eu estava queimando por dentro, e eu tive medo de incendiar todo o cenário, todo o teatro, Moscou inteira. Eu então pensava que era por causa dele, porque eu lia para ele, porque com ele eu, eu e ele, líamos pela primeira vez na frente de

⁴⁴² “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 330.

⁴⁴³ Ibid., p. 332.

todos. Agora entendi: aquele fogo ardia por eu ter encontrado você, Sônietchka... Não em mim nem em você. E ainda assim o amor surgiu. O nosso.⁴⁴⁴

O homem a quem elas se referem é Iuri Zavádski, que então estava romanticamente envolvido com Holliday e com Antokólski. Como bem nota Svetlana Boym, há no “Relato sobre Sônietchka” a representação de uma fluidez geral de identidades sexuais.⁴⁴⁵

Pávlik tinha um amigo de quem sempre me falava: Iúri Z. “Eu e o Iúri... Quando li isto para Iúri... Iúri me questiona sobre tudo... Ontem eu e Iúri, de propósito, demos um beijo bem alto, para que todos pensassem que Iúri tinha, finalmente, se apaixonado... E imagine: todos do estúdio apareceram, mas em vez de uma moça, era eu quem estava lá!!!”⁴⁴⁶

As personagens principais do “Relato”, atores, poetas, dramaturgos, enfim, o pessoal ligado ao Terceiro Estúdio, são representadas como sendo sexualmente ambíguos, e as relações são, no mínimo, triangularizadas. Tsvetáieva põe em cena um amplo repertório de papéis de gênero e interpreta ela própria uma série deles, embora o principal permaneça sempre o da poeta na relação com sua musa. Tal visão conduz, ainda, a mais uma mistura de papéis, dessa vez confundem-se autora e espectadora. Tsvetáieva constrói seu texto a partir da observação da atriz representando seu melhor papel, ou seja, o de Sônietchka.

Os olhos marrons, da cor dos de um cavalo castanho, com algo dourado no fundo, marrom escuro com — no fundo — âmbar: *não* o báltico: o oriental: vermelho. Quase preto, com — no fundo — um dourado vermelho, que às vezes vinha à superfície: âmbar — que se fundia: os olhos com — no fundo — um âmbar derretido, fundido.

Digo mais: os olhos um pouquinho vesgos: com cílios demais, que pareciam impedi-la de ver, mas também nós éramos impedidos de ver-lhe os olhos, do mesmo modo que os raios impedem de ver as estrelas. E mais: até quando choravam, estes olhos sorriam. Por isso

⁴⁴⁴ Ibid., p. 299.

⁴⁴⁵ BOYM, 1993, op. cit., cit., p. 167.

⁴⁴⁶ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 295.

ninguém acreditava em suas lágrimas. Moscou não acredita em lágrimas.⁴⁴⁷ Aquela Moscou, naquelas lágrimas, não acreditou. Só eu acreditei.

Em geral, não confiavam nela. Em geral, sobre ela, ao meu entusiasmo cantado em praça pública, respondiam... de modo contido, sim, continham-se em respeito a mim, a moderação evidente de quem julgou e condenou.

— Sim, muito talentosa... Sim, mas você sabe, é uma atriz de um só papel: o dela própria. Pois se ela interpreta a si mesma quer dizer que não está interpretando nada. Ela está apenas vivendo. A Sônietchka no quarto é a Sônietchka no cenário...⁴⁴⁸

Como acontece a todas as personagens, a todos os ídolos e a todos os amores tsvetáievianos, também a atriz não se livra de ser transformada pela pena implacável da poeta. E ainda que Sônietchka, caso único no conjunto de sua prosa e contrariando o arquétipo de musa silenciada, tenha tido direito a expressar-se por meio de sua própria voz, Sofia Holliday fora imortalizada como a Sônietchka de Marina Tsvetáieva, que finalmente encontrara sua musa, que finalmente alcançara a plenitude de ser poeta, que finalmente conquistara sua voz de poeta. Como afirmou a própria Tsvetáieva, o “Relato sobre Sônietchka” é seu canto do cisne.

O último eco de Sônietchka pode ser ouvido em sua correspondência de 1940. A “seu último amor”, a jovem Tânia Kvanina, Tsvetáieva dirá, em carta composta na antiga ortografia, que não necessitava ser amada, mas apenas ter alguém para amar. Junto com a carta, a poeta envia a Kvanina seu “Relato sobre Sônietchka”. Mas se as trocas amorosas de que precisava Tsvetáieva eram possíveis na Rússia revolucionária e na Paris da Amazona, na União Soviética um amor como esse jamais poderia ousar dizer seu nome.

⁴⁴⁷ Provérbio russo. Dependendo do contexto, pode significar “lágrimas de crocodilo”, “lágrimas não comovem” ou que não se deve abater-se diante das dificuldades. É também o título de um livro de Iliá Ehrenburg publicado em 1937.

⁴⁴⁸ “Повесть о Сонечке” (“Relato de Sônietchka”). In: SS, vol. 4, p. 301-302.

4 ARTE POÉTICA: A ARTE À LUZ DA CONSCIÊNCIA

Improcedência? Se tivermos em mente a terra, o solo, a pátria — a isso respondo com meus livros. Se a classe e, se quiser, até o sexo — sim, não pertencerei a nenhuma classe, a nenhum partido, a nenhum grupo literário NUNCA.

(Marina Tsvetáieva, Carta a Raíssa Lomonóssova, 1931)

Com exceção de “O poeta e a crítica”, de 1926, todos os ensaios de crítica literária de Marina Tsvetáieva foram escritos de 1931 a 1933. Em termos materiais, estes foram os dois anos mais difíceis de sua vida. Em primeiro lugar, o jornal *Vólia Rossíi* encerra suas atividades em 1932⁴⁴⁹. As publicações no periódico haviam sido até então sua principal fonte de renda, e este era um dos únicos órgãos da imprensa russa no exterior a aceitar sua poesia, o que explica, em parte, o fato de ela se voltar a partir de 1932 com mais ênfase para a prosa. Já em 1926 é possível encontrar uma reflexão bastante ilustrativa da importância do dinheiro para o desenvolvimento do seu trabalho.

O dinheiro é a minha possibilidade de continuar escrevendo. O dinheiro é a minha poesia de amanhã. O dinheiro é meu pagamento a editoras, editores, senhoria, vendedores, mecenas, é a minha liberdade e a minha escrivantina. O dinheiro, além da minha escrivantina, é ainda o *cenário* da minha poesia, a Grécia, que tanto queria quando escrevi *Teseu*, e a Palestina, que tanto querei quando escrever *Saulo*, são os barcos e os trens que levam a todos os países, a todos os mares e para além de todos os mares.

O dinheiro é minha possibilidade de escrever não apenas mais, mas melhor, de não pegar adiantamentos, não apressar as coisas, não preencher as brechas nos versos com palavras aleatórias, não sentar com X ou Y na esperança de que publique ou “anexe”, é a minha escolha, a minha seleção.

O dinheiro é, finalmente — terceiro e mais importante ponto —, minha possibilidade de escrever *menos*. Não 3 páginas em um dia, mas 30 linhas.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ O governo tcheco corta os subsídios, e o jornal não consegue se manter sem a ajuda econômica do governo daquele país.

⁴⁵⁰ “Поэта о критике” (“O poeta e a crítica”). In: SS, vol. 5, p. 286-287.

Em segundo lugar, a ajuda dos amigos diminui significativamente em decorrência dos efeitos na Europa da Grande Depressão. Durante estes anos, Tsvetáieva viveu em estado de absoluta miséria, sem dinheiro sequer para alimentar-se ou vestir-se. Por não conseguir pagar o aluguel do alojamento em Clamar, para onde havia se mudado depois de se ver obrigada a entregar o apartamento de Meudon, seus poucos pertences quase foram confiscados. Como se não bastasse, a poeta e sua família estiveram sob ameaça de deportação devido ao não pagamento de impostos atrasados.⁴⁵¹

Apesar de sua precária situação, Tsvetáieva não abandona o trabalho artístico, que para ela representa, a um só tempo, uma necessidade e um consolo. Paralelamente aos escritos retrospectivos em que volta os olhos para a infância e examina seus antecedentes familiares ou celebra artistas que conheceu e admirou, a poeta se dedica à composição de textos em prosa bem menos pessoais, nos quais discorrerá sobre a natureza da arte. Como observa Todorov, ela está a par dos debates literários que animaram as primeiras décadas do século XX russo, assim como estudou as reflexões de Goethe, Rilke, Stefan Zweig. Conhecimentos que ela alia à sua experiência prática de poeta para elaborar os elementos constituintes de seu próprio trabalho criativo. Para Todorov, o tratado de teoria poética de Marina Tsvetáieva é uma das tentativas mais bem realizadas de um escritor do século XX de descrever o próprio processo de criação poética.⁴⁵² Além disso, também aqui observa-se um elemento presente no conjunto de sua prosa, a saber, a reflexão sobre o amor e a poesia. Pode-se dizer que tal reflexão determina sua visão de mundo e desempenha papel central tanto em seu pensamento quanto em sua obra. É possível afirmar, ainda, que o tema principal de sua prosa é, de um modo geral, sobre o que significa ser poeta, e será justamente nesses escritos de caráter mais teórico que ela se dedicará de modo mais efetivo ao tema. Tsvetáieva pretendia reuni-los em um livro que levaria o título de *A arte à luz da consciência*, nome de um dos cinco ensaios cujo tema é o trabalho poético. O livro, contudo, jamais viu a luz do dia. Os textos, estes sim, foram publicados separadamente em diferentes periódicos da emigração entre 1926 e 1934.

⁴⁵¹ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 212.

⁴⁵² Cf. TODOROV, 2011a, op. cit., p. 21.

O primeiro deles, “O poeta e a crítica”, saiu no número 2 da revista *Blogonomiérienye*⁴⁵³. Para Karlinsky, o ensaio, “*a dazzling piece of writing*”, é o trabalho “*in which Tsvetaeva found herself as an innovative prose writer and inaugurated the manner that would serve her so well in her prose of the 1930s*”⁴⁵⁴. A publicação deu-se pouco depois de a poeta estabelecer-se com sua família em Paris e está envolta em grande polêmica. Não se pode esquecer que 1926 é o ano de fundação do jornal *Verstas*, que Serguei Efron dirige ao lado de seus colegas ligados ao movimento eurasiano⁴⁵⁵, Piotr Suvchinski e D. S. Mirsky⁴⁵⁶. Para Mirsky, assim como para Tsvetáieva, que participa de modo bastante ativo da edição do jornal, nem o local de residência nem a afiliação política deveriam ser considerados critérios para se divulgar uma obra artística. Dessa maneira, o veículo destoa dos demais órgãos da Paris russa ao trazer em suas páginas escritores soviéticos lado a

⁴⁵³ Publicada em Bruxelas e dirigida por Dmítri Chakhovskói, um jovem poeta e estudante que conseguiu reunir grandes nomes de escritores russos da emigração, a revista teve apenas dois números. Tsvetáieva publicou em ambos.

⁴⁵⁴ KARLINSKY, 1996, op. cit., cit., p. 156.

⁴⁵⁵ Como afirma Darina Grigorova em seu “‘Towards the sun’: eurasian historiosophy”, o movimento eurasiano possui dois grandes marcos cronológicos: A Revolução de 1917 e o fim da URSS, em 1991. Contudo, suas principais ideias remontam ao início do século XX e a emigração foi mais um fator catalizador para sua formação do que o fato que a determina. Vale dizer que, por questões inerentes ao tema deste trabalho, não serão abordadas as discussões contemporâneas que envolvem o movimento eurasiano (ou movimento neoeurasiano, como vem sendo chamado). Do ponto de vista cronológico, o movimento eurasiano da emigração teve três diferentes estágios. O primeiro vai de 1921, quando da publicação da coletânea de artigos *Êxodo para o Oeste*, até 1925, momento em que novas ideias surgem e se mesclam àquelas do século XIX. O segundo estágio se dá entre 1926 e 1928, quando agentes do NKVD se infiltram no movimento, que deixa de ser um movimento de ideias e passa a ser mais de ação, ao mesmo tempo em que se coloca politicamente mais à esquerda. O terceiro vai de fins da década de 1920 a fins da década de 1930. Nesse período se dá a sovietação do movimento eurasiano, e os problemas culturais e filosóficos que estiveram no centro do debate dão lugar aos problemas econômicos e políticos (Cf. GRIGOROVA, Darina. “‘Towards the sun’: eurasian historiosophy”. 2013, p. 2-5). Serguei Efron, que era agente do NKVD, entrou para o movimento em sua segunda fase, de modo que a partir de então o círculo social de Marina Tsvetáieva passou a ser predominantemente composto por pessoas de alguma forma ligadas aos eurasianos. Segundo Karlinsky, “*she herself was vaguely attracted to this ideology, but she felt that ideological commitment of any kind was not for her*” (In: KARLINSKY, Simon. 1996, op. cit., cit., p. 175). Já Alexandra Smith afirma que Tsvetáieva atraiu-se muito mais pelas ideias do movimento eurasiano do que tem sido afirmado. Por meio da análise do ensaio em prosa “O chinês” (“Китаец”) à luz da ideologia eurasiana, ela busca provar que Tsvetáieva, a exemplo de seu marido, pertencia à esquerda radical (Cf. SMITH, Alexandra. “Между искусством и политикой – Рассказ Марины Цветаевой “Китаец” в свете идей евразийского движения в Париже 1920–1930-х годов”. 2002). Não se pode negar que tal ideologia tenha influenciado o pensamento de Tsvetáieva, contudo, é preciso dizer que a poeta jamais sentiu-se atraída a militar por qualquer causa que fosse.

⁴⁵⁶ O príncipe Dmítri Sviatopolk-Mirski, ex-oficial da guarda tsarista e poeta menor, tornou-se um dos mais importantes teóricos da literatura russa no exterior. Publicou na imprensa europeia em russo, inglês e francês, lecionou na Universidade de Londres e é autor de um dos mais prestigiosos livros sobre a história da literatura russa. Mirsky retorna à Rússia em 1933 e logo é preso. Em 1938, foi executado.

lado dos emigrados. Quando “O poeta e a crítica” sai na imprensa, portanto, aqueles que, num primeiro momento, saudaram-na e acolheram-na, mas que a essa altura já começavam a olhá-la com certas reservas, interpretam suas palavras como sinal de ingratidão. Isso porque a poeta se coloca contra proeminentes figuras dos círculos literários da Paris russa e se dirige diretamente a cada um deles, dando nome e sobrenome.

É lamentável o artigo do acadêmico Búnin “A Rússia e a Inoniia⁴⁵⁷”, em que rebaixa Blok e Iessiênin, e com uma manipulação clara das citações (melhor nenhuma do que essas!) orientada a revelar o ateísmo e o rufianismo de toda a poesia contemporânea. (Búnin esqueceu-se de seu “A aldeia”⁴⁵⁸, agradável, porém cheio tanto de obscenidades quanto de linguagem chula). A água de rosa que murmura ao longo de todos os artigos de Aikhenváld⁴⁵⁹. A falsa perplexidade de Z. Gíppius⁴⁶⁰, grande poeta, diante da sintaxe do não menos poeta B. Pasternak (não é ausência de boa vontade, mas a presença da má vontade). Na categoria dos artigos indecentes, incluo o artigo de A. Iáblonovski⁴⁶¹ sobre Riémizov⁴⁶², o de A. Iáblonovski sobre o meu “A Alemanha” e o de A. Tchiornyí⁴⁶³ sobre Riémizov.*⁴⁶⁴

Em seu texto, Tsvetáieva não apenas emite opiniões sobre aqueles que considera críticos ruins, mas também responde diretamente àqueles que se referem de modo negativo ao seus trabalhos. E foram assertivas como essas as responsáveis, em larga medida, pela hostilidade com que foi tratada durante seus anos parisienses pelos grupos antissoviéticos mais ativos. Depois da publicação

⁴⁵⁷ “Inoniia” (“Июния”) é o título de uma poesia de Serguei Iessiênin (1895-1925).

⁴⁵⁸ Referência ao romance “A aldeia”, de Ivan Búnin (1870-1953).

⁴⁵⁹ Iúli Icóevitch Aikhenváld (1872-1928): crítico russo de grande prestígio entre os emigrados.

⁴⁶⁰ Zinaída Nicoláievna Gíppius (1869-1945): poeta, dramaturga, crítica literária, editora, teórica da religião, é considerada cofundadora do Simbolismo russo.

⁴⁶¹ Aleksandr Aleksandróvitch Iáblonovski (1870-1934): beletриста russa.

⁴⁶² Aleksei Mikháilovitch Riémizov (1877-1957): escritor russo.

⁴⁶³ Sacha Tchiornyí (1880-1932), pseudônimo de Aleksandr Mikháilovitch Glikberg: poeta satírico russo.

* “Riémizov é um crítico da emigração”. Artigo que um dia será escrito. Se não por mim – por outra pessoa. Se não agora — daqui a cem anos (Nota de Marina Tsvetáieva). Nota da Redação da *Blagonomiérienye*: “Não foram solicitadas opiniões sobre os escritores. Mas se não admitirmos que o tom do artigo de A. A. Iáblonovski sobre Riémizov não é excepcional pelo seu cinismo, no que seríamos diferentes dos condutores da ideologia marxista?” (Nota traduzida da edição russa).

⁴⁶⁴ “Поэта о критике” (“O poeta e a crítica”). In: SS, vol. 5, p. 291-292.

de “O poeta e a crítica”, Gippius, por exemplo, iniciou uma campanha na imprensa contra Tsvetáieva, Mirsky e os demais membros do *Verstas*, alegando que através deles agiam forças sobrenaturais e que Tsvetáieva era a própria encarnação do diabo⁴⁶⁵, não é, portanto, sem razão que a afirmação da poeta de que depois de seu “O diabo” a emigração se fecharia de vez a ela.

“O poeta e a crítica” é dividido em oito partes ao longo das quais a autora procura mostrar como trabalha o poeta e como deveria trabalhar o crítico. Independentemente do aspecto polêmico, o ensaio é bem mais rico do que tem sido afirmado por alguns críticos. Como observa, Livingstone

We though, far from the fray, may see the work as a powerful defence and description of the poet in society and a liberating devastation of all pretentiousness, in the tradition of Pushkin's “Poet and Crowd” (1828) and of a kind with Alexander Pope's “Essay on Criticism” (1711). (...) Thus two great poets, in different lands and times, rather similarly turn their sharpest critical light on contemporary critics of poetry; and when we find Tsvetaeva being called “captious” or “aggressive” we should remember that her “aggressive” writings belong in an honourable tradition.⁴⁶⁶

No ensaio, encontram-se reflexões da poeta não apenas sobre como deveria ser a crítica que acreditava estar a altura de seus poemas, mas, ainda, considerações acerca da criação e do problema de se atribuir tarefas à poesia. Nesse sentido, os títulos são, como observa Lossky, bastante explícitos⁴⁶⁷. Na primeira, “Não pode ser um crítico...” (“Не может быть критиком...”), ela diz:

O primeiro dever do crítico de poesia é não escrever ele mesmo versos ruins. Ao menos — não publicá-los.⁴⁶⁸

Para ela, se o crítico é um mau poeta e mesmo assim ele se sente seguro de publicar seus maus poemas, então, por que alguém deveria acreditar em suas

⁴⁶⁵ Cf. KARLINSKY, 1996, op. cit., p. 160.

⁴⁶⁶ LIVINGSTONE, Angela. “Introduction”. 2010, cit., p. 13.

⁴⁶⁷ Cf. LOSSKY, Véronique. “Commentaires et notes [à ‘Le poète e la antique’]”. 2011c, p. 679.

⁴⁶⁸ “Поэта о критике” (“O poeta e a crítica”). In: SS, vol. 5, p. 274.

opiniões? Prosseguindo em sua argumentação, na segunda parte, intitulada “Não se atreva a ser um crítico” (“Не смеет быть критиком”), Tsvetáieva parte de uma série de negativas daqueles que, segundo ela, não deveriam ocupar-se do trabalho de avaliar obras de arte, ou seja, aqueles que, sem ter antes vivido com a obra de arte (o poema), sem tê-la tornado sua, apenas a julgam, para estabelecer o que é o crítico e o leitor:

Quem, em crítica, não é um profeta é um artesão. Com direito ao ofício, mas não ao juízo.

Crítica: ver através de trezentos anos e em uma terra distante⁴⁶⁹.

Tudo o que foi dito acima refere-se também ao leitor. Crítico: um leitor absoluto que pegou na pena.⁴⁷⁰

A terceira parte, “Quem eu ouço” (“Кого я слушаю”), começa com uma provocação:

Ouçó, dentre os não profissionais (e isso não quer dizer que eu ouço os profissionais), todo grande poeta e toda grande pessoa, ainda melhor — os dois em um.⁴⁷¹

Para, em seguida, estabelecer o que é, afinal, ser poeta:

Igualdade de dom entre o espírito e o verbo — isso é ser poeta. Portanto, não há poetas que não escrevam nem poetas que não sintam. Sente, mas não escreve — não é poeta (onde estão as palavras?), escreve, mas não sente — não é poeta (onde está o espírito?) Onde está a essência? Onde está a forma? É uma identidade. Indivisibilidade de essência e forma — isso é ser poeta. Evidentemente, prefiro quem não escreve mas sente a quem não sente mas escreve. O primeiro pode ser um poeta — amanhã. Ou o santo de amanhã. Ou um herói. O segundo (um poetastro) não é absolutamente nada. E seu nome é legião.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Em russo: “за тридцать земель”, que significa literalmente “a terra do três-vezes-nove”, frase comum nos contos maravilhosos para se referir ao local da ação.

⁴⁷⁰ “Поэта о критике” (“O poeta e a crítica”). In: SS, vol. 5, p. 208.

⁴⁷¹ Ibid, p. 281.

⁴⁷² Ibid, p. 282.

O ofício do poeta é o espírito, o único conhecimento que lhe é dado desde o nascimento é o espírito de seus heróis. Para todos os outros conhecimentos, será necessário um especialista. É por isso que um poema sobre o mar é melhor avaliado por um marinheiro que por um “amante da poesia”. Depois de declarar que ouve apenas os especialistas das coisas do mundo e os especialistas das coisas do espírito, Tsvetáieva inicia a quarta parte, “A quem dou ouvidos” (“Koro я слушаюсь”).

Dou ouvidos a qualquer coisa que contínua mas não uniformemente soe em mim, que ora induz, ora conduz. Quando induz — discuto, quando conduz — submeto-me.⁴⁷³

Na parte V, “Para quem escrevo” (“Для кого я пишу”), a autora apresenta uma extensa reflexão sobre o poeta e o seu ofício. Examinando as relações entre trabalho poético e fama, trabalho poético e dinheiro, Tsvetáieva pretende demonstrar que a escrita deve ser um fim em si mesmo. Ela afirma que dinheiro é importante para que o trabalho seja feito e a fama será admitida apenas para fins publicitários, como Maiakóvski, que quando “não tem dinheiro, arranja a próxima sensação”, ele “veste uma blusa amarela, e atrás dele levanta-se uma paliçada”⁴⁷⁴. Mas nem um nem outro devem ser o objetivo de quem escreve; são, antes, consequência. Tsvetáieva diferencia dois momentos importantes no que diz respeito à produção da obra: o criativo, em que a pergunta que se faz é “como?” e pertence a um domínio espiritual, e o pós-criativo, de caráter prático, aplicado, em que, uma vez feito o trabalho, pergunta-se: “e agora?”, “para quem?”, “para quê?”. Por isso, à pergunta “para quem escreve”, responde:

Não é para milhões, não é para uma só pessoa, não é para mim mesma. Escrevo para a obra em si. A obra, através de mim, escreve-se.⁴⁷⁵

⁴⁷³ Ibid, p. 285.

⁴⁷⁴ Ibid, p. 287-288.

⁴⁷⁵ Ibid, p. 285.

A seção que ocupa a maior porção de “O poeta e a crítica” é a sexta, intitulada “A variedade de críticos” (“Разновидности критиков”). Encontra-se aí a grande parte dos ataques que Tsvetáieva desfere aos maiores nomes literários de então, como Gíppius e Búnin. A autora distingue três tipos de críticos: o crítico-*constateur*, que nada faz além de atestar a qualidade de um trabalho apenas quando este já se encontra estabelecido, o crítico diletante, que são os membros da emigração, e os críticos de prontuário, aqueles que estão na União Soviética. Ela compara o primeiro grupo ao tipo de leitor que nomeia de “a plebe”, “a canalha”, em analogia ao poema de Púchkin “O poeta e a turba”⁴⁷⁶, e acrescenta:

Na categoria de leitor-canalha incluo todos que ouviram sobre Gumilióv pela primeira vez no dia de seu fuzilamento e agora descaradamente o proclamam como o maior poeta contemporâneo. Ao lado deles, coloco todos os que odeiam Maiakóvski por sua filiação ao partido comunista (...), que acrescentam ao nome Pasternak: o filho do pintor?, que sabem sobre Balmont que ele bebe, e sobre Blok que “ele converteu-se ao bolchevismo”.⁴⁷⁷

Sobre o segundo grupo, afirma que não se deve questionar quem na emigração escreve crítica, mas, em vez disso, seria apropriado perguntar quem *não* escreve, visto que todos escrevem, o público escreve. Como consequência, são numerosos os críticos. Em suas análises, alegam não compreender as obras contemporâneas e, justamente por isso, declaram que estas carecem de qualidade artística. Para Tsvetáieva, o problema é que ao escrever seus textos, o crítico do momento simplesmente descreve a relação que ele próprio mantém com a obra.

“Não entendi”, isso lá é julgamento? É uma confissão. Do quê? De sua própria inconsistência. “Incompreensível” é uma coisa, “eu não entendi” é outra. Ler e não aprovar é uma coisa. Ler e não entender é outra. A resposta à primeira: por quê? A resposta à segunda: jura? O primeiro é um crítico. O segundo — a voz do público.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Alusão ao poema de Púchkin “O poeta e a turba” (“Поэта и толпа”), de 1928, em que o poeta é contraposto à plebe. Na verdade, Tsvetáieva equivoca-se: ela diz que o título do poema é “O poeta e a plebe” (em russo: “Поэта и чернь”).

⁴⁷⁷ “Поэта о критике” (“O poeta e a crítica”). In: SS, vol. 5, p. 290.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 292.

Por isso, o “crítico-diletante é uma escumadeira na superfície de um caldeirão duvidoso (o público)”.⁴⁷⁹ Já ao falar da crítica soviética, a natural opositora da crítica da emigração, Tsvetáieva se volta contra a escola formalista. Para a poeta, verificações como as que dizem quantas vogais ou consoantes possuem um poema a fim de identificar aliterações e assonâncias equivalem a dissecar não um cadáver, mas um corpo vivo, o que, segundo ela, configura um assassinato. O problema do formalismo, sustenta a autora, é que, ao trazer de volta à superfície os elementos do poema, ele destrói aquilo que o poeta criou.

A crítica-prontuário, que analisa a obra apenas do ponto de vista formal, que evita o quê e vê apenas o como, uma crítica que não vê nem o herói nem o autor do poema (em vez de criado, diz “feito”) e que se afasta do assunto com a palavra “técnica” — um fenômeno senão nocivo ao menos inútil. Pois: os grandes poetas não precisam de fórmulas poéticas prontas, e dos que não são grandes — *nós* não precisamos. E digo mais: produzir poetas menores é pecado e nocivo. Produzir simples artesões da poesia é produzir música para surdos. Ao proclamar que a poesia é artesanato, você a reduz a um círculo que para ela não foi criado, de todos aqueles para os quais nada foi dado. “Se é um artesanato — por que não eu?” O leitor se torna um escritor, e o leitor verdadeiro, vencido por inúmeros nomes e correntes (quanto menor o valor, maior o brilho), desanimado, para de ler de vez.⁴⁸⁰

E o que há de positivo “nas escolas de versificação e no método de análise formal” é sua aplicação ao “mercado jornalístico”, seja em sua contribuição para o trabalho de especialistas para especialistas, “a teoria do verso”, seja na divulgação de “uma palavra viva – sobre algo vivo – a alguém que vive (a crítica)”⁴⁸¹. Já as escolas de poesia são inúteis, pois:

O único professor: seu próprio trabalho.

E o único juiz: o futuro.⁴⁸²

⁴⁷⁹ Ibid., p. 291.

⁴⁸⁰ Ibid, p. 294-295.

⁴⁸¹ Ibid., p. 295.

⁴⁸² Ibid., loc. cit.

Na sétima parte, “O autor e a obra” (“Автор и вещи”), Tsvetáieva aborda a questão da intencionalidade do autor. No parágrafo que abre a seção ela diz:

Sempre que leio uma resenha de alguém sobre mim e descubro por meio dela que “o problema formal foi resolvido de modo brilhante” começo a pensar: eu tinha um “problema formal”. “A Sra. Tsvetáieva quis compor um conto maravilhoso popular introduzindo nele tais e tais elementos, etc.”⁴⁸³

A autora afirma que seu único propósito ao escrever uma obra é fazê-la da maneira mais perfeita possível, o que significa que seu compromisso não é com o leitor nem consigo mesma, mas apenas com o trabalho criativo. A obra constrói-se sozinha. Seu trabalho como poeta é revelar a essência das coisas, “desencantar a obra”, e não criar uma forma nova ou recriar a forma do conto maravilhoso. O trabalho é iniciado sem um plano e se constrói por meio de um processo, o qual, uma vez terminado, resulta numa obra que, por seu turno, não está acabada, pois o papel do leitor é também criativo, “cocriativo”, e o sucesso será de ambos. Por isso,

Em vez de falar para mim o *que eu* quis criar em uma obra já criada, é melhor mostrar-me o *que* você conseguiu *tirar* dela.

O povo, nos contos maravilhosos, interpretou o sonho elementar, o poeta, no poema, interpretou o sonho do povo, o crítico (*num novo poema!*) interpretou o sonho do poeta.

Crítica: a última instância na explicação dos sonhos. A penúltima.⁴⁸⁴

Finalmente, na oitava e última seção, a autora sentencia “O que deve ser o crítico” (“Чем должен быть критик”):

Um deus dos caminhos e dos cruzamentos, um deus de duas faces, que olha para atrás e para frente.⁴⁸⁵

⁴⁸³ Ibid., loc. cit.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 296.

⁴⁸⁵ Ibid., loc. cit.

Sobre a arte de um ponto de vista teórico, Tsvetáieva voltará a tratar cerca de cinco anos depois de ter escrito “O poeta e a crítica”. Suas cartas de 1931, sobretudo a Halpern e Teskova, dão conta de que a poeta se debruçava em um trabalho que constituiria a base de um livro sobre arte poética.⁴⁸⁶ Trata-se, na verdade, de dois ensaios distintos com os quais ela se ocupou durante todo o ano de 1931, “A arte à luz da consciência” e “O poeta e o tempo”. O primeiro a vir a público foi “O poeta e o tempo”, em uma leitura que teve lugar na capital francesa, em janeiro de 1932. Depois foi a vez de “A arte à luz da consciência”, que recebeu também uma leitura pública em Paris, em maio do mesmo ano. Há uma visível mudança estilística nessa nova fase. As frases e os parágrafos, antes mais longos e de caráter discursivo mais acentuado, assumem uma tendência mais aforística.

Publicado nos números 50 e 51 do *Sovremiénié Zapíski*, “A arte à luz da consciência” pode ser definido como o ensaio que concentra os pontos principais da concepção estética de Tsvetáieva. Nele, a autora procura esclarecer sua noção de arte, e o faz tanto para si quanto para o seu leitor. Assim, a primeira pergunta que coloca e responde é “O que é arte?” (“Что такое искусство?”).

A arte é como a natureza. Não procure nela outras leis além das suas próprias (não é a vontade pessoal do artista, inexistente, mas precisamente a lei da arte). Talvez a arte seja apenas um galho da natureza (um aspecto de sua criação). O que é certo: a obra de arte é obra da natureza, é do mesmo modo parida, e não feita.⁴⁸⁷

A poeta prossegue em sua reflexão sobre a obra de arte como um fruto da natureza, em que o artista, ao trazer à vida um poema, desempenha o mesmo papel da terra que gera uma árvore, sendo que a única diferença de um e de outro é precisamente o fato de que a arte deve “ser iluminada pela luz da razão e da consciência”⁴⁸⁸. Tsvetáieva chega, assim, ao exemplo que servirá de ponto de ancoragem para a investigação que fará a seguir: Púchkin, o mestre, o mentor, o poeta arquetípico. Valendo-se do drama em versos *Festim nos tempos da Peste*,

⁴⁸⁶ Cf. LOSSKY, “Commentaires et notes [à ‘L’art à la lumière de la conscience’]” 2011d, p. 691.

⁴⁸⁷ “Искусство при свете совести” (“A arte à luz da consciência”). In: SS, vol. 5, p. 346.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 347.

a autora apresenta dois conceitos que podem ser considerados centrais de sua poética nas seções “O poeta e os elementos” (“Поэт и стихии”) e “O gênio” (“Гений”).

Não Púchkin, os elementos. E isso jamais foi desse modo exprimido, em lugar algum. A inspiração dos elementos — não importa sobre quem, hoje é — sobre Púchkin. Com línguas de fogo, com ondas do oceano, com as areias do deserto — com todas, como queira, menos com palavras — foi escrito.

(...)

Gênio: o mais alto grau da sujeição à inspiração — um; o controle dessa inspiração — dois. O mais alto grau do desmembramento do espírito e o mais alto — de concentração. O mais alto grau de passividade e o mais alto — de atividade.⁴⁸⁹

Tais conceitos serão desenvolvidos a partir da seção “Púchkin e Walsingham” (“Пушкин и Вальсингам”). Walsingham é o herói da tragédia de Púchkin. Na leitura que Tsvetáieva faz de *Festim em tempos da Peste*, Púchkin é comparado a Goethe com o intuito de mostrar que os poetas salvam a si mesmos por meio de seus heróis. Com base nas concepções de Goethe, a poeta reitera aqui sua própria crença de que a arte atribui sentido à vida, salvando-a do esquecimento. O hino cantado pelo herói puchkiniano à praga é uma manifestação dos conflitos internos do poeta, por isso a palavra “Praga” sempre aparecerá com inicial maiúscula. Walsingham surge, então, como um duplo de Púchkin. Ao mesmo tempo o poeta se trai, revelando-se diante do leitor. E a morte do herói significa a sobrevivência do poeta. A criação de seus heróis lhe garante o resgate dos elementos do seu próprio eu.

Quando se é poeta, não se pode perecer nos elementos, pois tudo retorna a você no elemento dos elementos: a palavra.

Quando se é poeta, não se pode perecer nos elementos, pois não há perecimento, mas retorno ao seio da natureza.

O poeta perece quando se destitui dos elementos. Muito mais fácil cortar suas veias de uma vez.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Ibid., p. 348.

⁴⁹⁰ Ibid., p. 351.

Para Tsvetáieva, se Púchkin é o poeta arquetípico, Goethe significa a busca de um substrato arcaico do mundo natural, além do ideal que representa o poder de síntese poética que o gênio deve ter. E será na obra de ambos que a autora buscará recursos para expor sua concepção de moral. Como observa Ute Stock, não se pode falar aqui em uma “amoralidade” ou “imoralidade”, antes, ao delinear seu pensamento sobre tal tema, a autora desenvolve uma ética alternativa, especial, que poderia ser chamada de uma ética do poeta.⁴⁹¹ Na parte intitulada “Lição de Arte” (“Урок Искусства”), a questão é formulada do seguinte modo:

Um leu Werther e suicidou-se, outro leu Werther e, porque Werther suicidou-se, decidiu viver.⁴⁹² Um se comportou como Werther, outro como Goethe. Uma aula de autodestruição? Uma aula de autodefesa? Tanto uma quanto outra. Goethe, por alguma lei de um momento específico de sua vida, precisou atirar em Werther, o demônio suicida de uma geração *precisou* encarnar justamente pelas mãos de Goethe. Uma dupla necessidade fatal e como tal — sem responsabilidade. E com *muitas* consequências.

Goethe seria culpado por todas as mortes subsequentes?⁴⁹³

Talvez o homem, sim. O artista, jamais. A arte não pode ser submetida às leis morais, em casos como este, ela é exatamente o seu oposto. A exceção é o realista Tolstói, pois, em sua cruzada “contra a arte, somos mais uma vez seduzidos – pela arte”⁴⁹⁴. Como observa Georges Nivat, a geração simbolista admirava de modo tão intenso o “mestre de Iásnaia Poliana” justamente por sua fuga da vida mundana e sua doutrina de que a arte é contágio. Tal aspecto acaba por tomar a forma da teoria teúrgica de Biéli e Blok, segundo a qual ato de arte e ato de fé ou de vida estão unidos de forma inegociável. Tsvetáieva compartilha a ideia dos simbolistas de que a fuga de Tolstói era, antes de mais nada, uma atitude que o tornava um exilado, um artista inalcançável. Em sua cruzada contra a arte, o sonho de Tolstói era

⁴⁹¹ Cf. SOTCK, 2005, op. cit., p. 85.

⁴⁹² Referência ao romance de Goethe *Os sofrimentos do jovem Werther*, de 1774, considerado marco inicial do Romantismo. Na época de sua publicação, houve uma onda de suicídio coletivo em toda a Europa.

⁴⁹³ “Искусство при свете совести” (“A arte à luz da consciência”). In: SS, vol. 5, p. 352.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 253.

“apagar a fronteira entre arte e vida”, fonte na qual os simbolistas foram buscar o desejo de “destruir todos os limites”⁴⁹⁵.

Já o romântico Gógol, de acordo com a lógica de Tsvetáieva, ao queimar seus manuscritos em nome do “bem”, agiu contra a arte e fez mais pela moral do que todos os anos de pregação de Tolstói.

Talvez não fôssemos seduzidos pela segunda parte de *Almas mortas*. Certamente nos alegraríamos com ela. Mas essa nossa alegria não seria nada diante desta alegria que nos proporcionou Gógol, que, por amor às nossas almas vivas, as suas *Mortas* — queimou. No fogo de sua própria consciência.

A primeira foi escrita a tinta.

A segunda — em nós — a fogo.⁴⁹⁶

Como vimos, Tsvetáieva concebe a inspiração como uma forma de conhecimento à qual o artista está sujeito, visto que ele é um condutor das forças telúricas. Ao compor, o poeta deve entregar-se ao “completo esquecimento, ou seja, o esquecimento de tudo o que não seja a obra, ou seja, o próprio princípio da criação”⁴⁹⁷.

Na seção “Tentativa de hierarquia” (“Попытка иерархия”), a autora apresenta um esforço para estabelecer uma classificação que não é necessariamente uma gradação crescente ou decrescente dos tipos de poeta. Sua proposta é que um dado poeta será “grande”, “maior” ou “elevado” dependendo das características de sua poesia, de seu talento poético, de seus valores pessoais e de sua relação com “as alturas”. Desse modo, por exemplo, o “maior” poeta de todos, Goethe, não é tão elevado quanto Hölderlin, um poeta infinitamente mais pobre, mas que é um morador do reino elevado da poesia, onde Goethe é apenas um convidado. Também aí Tsvetáieva define o que seria, para ela, a essência do trabalho do poeta.

Na essência, todo o trabalho do poeta reduz-se à execução, a execução física de tarefas espirituais (não pessoais). Assim como a vontade do poeta é a vontade de realização do trabalhador. (Vontade individual na criação — não existe).

⁴⁹⁵ NIVAT, 2005, op. cit., cit., p. 36-38.

⁴⁹⁶ “Искусство при свете совести” (“A arte à luz da consciência”). In: SS, vol. 5, p. 356.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 252.

Incorporar fisicamente o que já existe espiritualmente (o eterno) e incorporar espiritualmente (espiritualização) o que ainda não existe espiritualmente mas que deseja existir, sem distinguir as qualidades desse desejo. Incorporar o espírito que deseja um corpo (a ideia), e espiritualizar um corpo que deseja um espírito (os elementos). O corpo da ideia é a palavra, dos elementos — o espírito.⁴⁹⁸

O “Ponto de vista” (“Точка зрения”) do poeta é de quem olha a terra a partir do alto, precisamente: o exato primeiro milímetro acima da terra e o último a partir do topo do céu. E o que seria o “Céu do poeta” (“Поэта небо”) Tsvetáieva assim explica:

Um terceiro reino com suas próprias leis, do qual raramente nos safamos para o mais alto (e com que frequência — para o mais baixo!). Um terceiro reino, o primeiro céu da terra, de uma segunda terra. Entre o céu do espírito e o inferno das espécies, a arte é o purgatório de onde ninguém quer sair rumo ao paraíso.

(...)

O céu do poeta está exatamente a um nível do pedestal de Zeus: o topo do Olimpo.⁴⁹⁹

Segundo Tsvetáieva, a descoberta da verdade é uma questão crucial para o poeta, um desafio inerente à sua busca pelo conhecimento, que o coloca em face do bem e do mal, e coincide com o preciso momento em que se dá a perda da inocência. O poema é chave para o conhecimento de tudo, por isso não se deve procurar as chaves de compreensão do poema, mas utilizá-lo como chave para a revelação da verdade do mundo, da vida e do ser. E a verdade, por sua vez, ou, melhor dizendo, uma de suas inumeráveis faces, uma vez encontrada, pertencerá ao poeta por apenas um instante e só terá acesso a uma face de cada vez, já que elas se autodestroem no instante em que são colocadas uma ao lado da outra. O poeta não a conhece antes que seja pronunciada, esquece-a imediatamente depois de fazê-lo e a ela só tem acesso como profeta cego que obedece apenas aos comandos de sua mão. Por isso a condição da criação é a alucinação.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 360.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 362-363.

Até que comece — *obsession*, até que termine — *possession*⁵⁰⁰. Algo, alguém em você se instala, sua mão é um intérprete não de si, mas disto. Quem é ele? Aquilo que através de você quer ser.

(...)

A condição da criação é a condição do sonho, quando você, de repente, obedecendo a uma necessidade desconhecida, atea fogo a uma casa ou empurra da montanha um amigo. Seria este um ato seu? Claro que é seu (no sono, *em sonho*, ainda é você!). Você — em plena liberdade, um ato seu inconsciente, você — ao natural.⁵⁰¹

Há um esforço por parte de Tsvetáieva em separar consciência e criação artística, ou, melhor dizendo, a consciência entendida no sentido da percepção que o ser humano possui do que é moralmente certo ou errado e o estado de consciência que propicia a criação poética. Tendo em vista que, para a poeta, a inspiração era uma realidade metafísica, como nota Stock, o artista precisa estar atento à privação de liberdade que tal estado enseja. Na seção intitulada *Intoxiqués*, a autora se vale desta palavra francesa para se referir ao estado em que se encontra o criador no momento de sua criação. O que está em jogo aqui, ainda segundo Stock, é a submissão do poeta às forças negativas, as quais, talvez, não esteja apto para controlar.⁵⁰² O artista não está possesso *pela* arte, mas a arte é o meio pelo qual *agem* as forças elementares.

O demônio (elemento) paga suas vítimas. Você me dá sangue, vida, consciência, honra, eu lhe dou um conhecimento tal de sua força (pois a força é minha!), um poder tal sobre todos (exceto sobre mim, pois você é meu!), uma liberdade tal — de meu jugo, que qualquer outra força será para você ridícula, qualquer outro poder — pouco, qualquer outra liberdade — ínfima — e qualquer outro cárcere — vasto.⁵⁰³

Nesta mesma seção, dois parágrafos adiante, Tsvetáieva cita uma conversa com Viatchesláv Ivánov, poeta, tradutor, crítico literário e considerado o principal teórico do Simbolismo. A autora conta que Ivánov procurava convencê-la a escrever um romance sob o argumento de que, ao passar da terceira página, ela estaria

⁵⁰⁰ Em francês, no original.

⁵⁰¹ “Искусство при свете совести” (“A arte à luz da consciência”). In: SS, vol. 5, p. 366.

⁵⁰² Cf. SOTCK, 2005, op. cit., p. 91.

⁵⁰³ “Искусство при свете совести” (“A arte à luz da consciência”). In: SS, vol. 5, p. 369.

convencida de que “não existe liberdade”. As palavras de Ivánov Tsvetáieva assim compreende:

ou seja: estarei em poder da obra, ou seja, em poder do demônio, ou seja, um servo resignado.⁵⁰⁴

A obra de arte será sempre um milagre, ainda que não tenha sido enviada por Deus. Está claro que Tsvetáieva assimila do Simbolismo, especialmente da vertente ivanoviana, muitas de suas ideias sobre o processo de criação da obra da arte e, mais do que isso, a arte como um meio de conhecimento do mundo e de acesso à verdade espiritual. É com resume Nivat: “essa impaciência gnóstica caracteriza toda a época simbolista russa”⁵⁰⁵. O diabo de Tsvetáieva é o demônio dos simbolistas. É preciso dizer que a autora adverte sobre os “pseudopoetas”, os quais, vítimas da literatura ou vítimas do demônio, estão ambos perdidos para Deus.

mas se é para perder-se, que seja com honra, submeter-se — que seja ao mais alto jugo.

Infelizmente, não se escolhe o mestre.⁵⁰⁶

Embora não tenha havido no momento de sua publicação uma indicação explícita que permita ligar “O poeta e o tempo” ao “A arte à luz da consciência”, é possível afirmar que as ideias nele apresentadas são uma continuação teórica destas sobre as quais acabamos de falar. A própria Tsvetáieva em sua correspondência refere-se ao ensaio como uma parte importante de um tratado teórico sobre arte ainda em fase de composição. Escrito na sequência de “A arte à luz da consciência”, “O poeta e o tempo” saiu na imprensa antes deste, nos números de 1 a 3 da *Vólia Rossíi*. Para Brodsky, este é o ensaio mais crucial para compreender a obra de Tsvetáieva. Trata-se de um ataque semântico às categorias

⁵⁰⁴ Ibid., loc. cit.

⁵⁰⁵ NIVAT, 2005, op. cit., cit., p. 38.

⁵⁰⁶ “Искусство при свете совести” (“A arte à luz da consciência”). In: SS, vol. 5, p. 371.

abstratas que ocupam nossa consciência, como, por exemplo, a própria ideia de tempo.⁵⁰⁷ Todo o texto gira em torno do conceito de “contemporaneidade”.

A inscrição num dos marcos fronteiriços da contemporaneidade: *Não haverá fronteiras no futuro*⁵⁰⁸ — nas artes já se realizou, desde o princípio se realizou. Um obra universal é aquela que traduzida para outra língua e para outra era — na tradução para a língua de outra era o mínimo — nada — se perde. Tendo dado tudo à sua própria era e terra, tudo será dado mais uma vez em todas as terras e eras. Ao revelar sua própria era e terra até seus limites — revela-se de modo ilimitado tudo o que não é nem terra nem era: por eras eternas.⁵⁰⁹

Por isso, não existe arte que não seja contemporânea. A arte não revela, nem pode revelar, seu próprio tempo justamente porque revela todos os tempos. Não se pode falar, todavia, em uma “atemporalidade”, pois o poeta não é um restaurador de sua época — “isso não é arte” —, mas um sujeito solitário que pode ser lançado um século adiante — “NB! nunca — para trás” — e mesmo assim permanecerá contemporâneo, ainda que não de sua própria época. E um poeta como lessiênin, que declara: “Sou o último poeta da aldeia...”⁵¹⁰, acaba por perecer não por ter sido incapaz de obedecer aos comandos de sua época, mas por ceder à tentação de deixar a consciência suplantada a arte. Mais que isso, lessiênin morreu porque obedeceu a um comando do tempo que não era para ele, mas para a sociedade. Deixou que os outros lhe dissessem a direção a seguir, esquecendo-se de que ele próprio, como poeta, é o mais direto “condutor” da voz de sua época.

A contemporaneidade do poeta não existe como uma declaração de que seu tempo é melhor, nem mesmo como uma simples aceitação dele — *tampouco* como uma resposta! — nem mesmo como uma urgência em dar uma ou outra resposta aos acontecimentos (o poeta é ele

⁵⁰⁷ Cf. BRODSKY, 1986, op. cit., p. 190.

⁵⁰⁸ Tsvetáieva atribui a frase a Napoleão Bonaparte. Em uma anotação em seu diário de 1933, lê-se: “No futuro não haverá fronteiras. — Inscrição na fronteira soviética. *L’avenir n’aura pas des frontières* — Napoleão em Santa Helena. Disso os Soviéticos, claro, não sabem. Mas eis que eles têm *L’Avenir!*” (“Сводные Тетрадь”/“Cadernos resumidos”, p. 318-319).

⁵⁰⁹ “Поэта и время” (“O poeta e o tempo”). In: SS, vol. 5, p. 331.

⁵¹⁰ Verso do poema homônimo de lessiênin, composto em 1920.

mesmo um acontecimento de seu tempo e qualquer resposta dele ao acontecimento em si, qualquer resposta em si, será de uma só vez a resposta a tudo).⁵¹¹

A originalidade da ideia de contemporaneidade de Tsvetáieva está atrelada à sua concepção também original de poeta.

Todo poeta é em essência um emigrante, mesmo na Rússia. Um emigrante do Reino dos Céus e do paraíso terreno da natureza. No poeta — em todos os artistas — mas, sobretudo, no poeta — há a marca distintiva do desconforto, por meio da qual mesmo em sua própria casa se reconhece um poeta. Um emigrante da Imortalidade no tempo, um desertor do seu próprio céu. Pegue os mais diferentes entre si, e os alinhe mentalmente um ao lado do outro, em qual rosto — apresentam-se? Estão todos lá. Terra, nacionalidade, etnia, raça, classe — e até a contemporaneidade que eles criaram — tudo isso é apenas superfície, da primeira à sétima camada de pele, da qual o poeta não faz nada além de livrar-se.⁵¹²

Dessa maneira, a contemporaneidade de uma obra não deve ser medida pelo seu conteúdo, assim como um poema não se limita ao seu significado e ao seu som. É nesse sentido que, segundo ela, *A hoste dos cisnes* é muito mais sobre os Vermelhos, os quais tão bem reagiram à leitura naquela noite em que se deu o Sarau das Poetisas, do que sobre os Brancos, que nunca – “1922-1932” – puderam aceitá-lo. O sentimento de inadequação foi muito maior durante a leitura para a comunidade dos emigrados que para a audiência de soldados e estudantes bolcheviques. Em 1926, no ensaio “O poeta e a crítica”, Tsvetáieva assim formula a questão:

Dos anos de 1917 a 1922 resultou-me um livro inteiro da assim chamada poesia cívica (dos Voluntários⁵¹³). Eu escrevi o livro? Não. O livro resultou. Pelo triunfo do ideal dos Brancos? Não. Mas o ideal dos Brancos nele triunfa. Inspirada pelo ideal dos Brancos, dele me esqueci desde a primeira linha — lembrei apenas da linha — e com ele encontrei-me ao

⁵¹¹ Ibid., p. 333.

⁵¹² Ibid., p. 335.

⁵¹³ Criado pelo generais Lavr Kornilov (1870-1918) e Anton Deníkin (1872-1947) para resistir à Revolução de Outubro, o Exército Voluntário atuou na região do Dom e contou com a ajuda de intervencionistas ingleses e franceses. Ficou conhecido como Exército Branco em oposição ao Exército Vermelho.

colocar o último ponto: de modo vivo, contra a minha vontade, incorporada pelos Voluntários. O penhor da eficácia da assim chamada poesia cívica justamente na ausência de um momento cívico no processo da escrita, em um momento único de pura poesia. O que vale para a ideologia vale para o momento prático. Ao escrever poesia, posso lê-la em um tablado e alcançar ou a glória ou a morte. Mas se penso sobre isso, ao aproximar-me dela, não a escrevo ou escrevo algo que não merece nem a glória nem a morte.

O momento da pré-realização e o momento da pós-realização. Púchkin falou sobre isso em suas linhas acerca da inspiração e dos manuscritos, e isso um simplista jamais entenderia.⁵¹⁴

Nos anos de 1931 e 1932, já quase que inteiramente excluída do *mainstream* da comunidade literária dos russos emigrados, a poeta sintetiza o problema da seguinte maneira:

Na Rússia de tudo me pouparam pois eu era poeta, aqui me pouparam de ser poeta.⁵¹⁵

A autora se refere neste trecho à Rússia revolucionária. O cenário na Rússia soviética, contudo, era outro. Apesar de estar vivendo no estrangeiro, Tsvetáieva procurou permanecer em contato com o que estava sendo feito em sua terra natal. Não se pode afirmar de modo categórico que quando escreveu seus ensaios a autora estivesse plenamente consciente dos rumos das letras soviéticas. Contudo, é possível dizer que, pelo menos no decorrer dos anos 20, ou seja, antes do assim chamado período de Stálin, a poeta podia saber sobre muito do que se passava por meio de sua correspondência com Pasternak. No ano de 1927, um ano-chave para a política literária russo-soviética, o assunto principal entre eles era o crescente isolamento da URSS e suas consequências para os escritores.⁵¹⁶ Tsvetáieva conhecia, por exemplo, o destino da maioria de seus colegas poetas, o que a permite afirmar, em carta a Teskova, que:

Aqui sou *desnecessária*. Lá, *impossível*.⁵¹⁷

⁵¹⁴ “Поэта о критике” (“O poeta e a crítica”). In: SS, vol. 5, p. 286.

⁵¹⁵ “Поэта и время” (“O poeta e o tempo”). In: SS, vol. 5, p. 334.

⁵¹⁶ Cf. CIPIELA, 2004, op. cit., p. 202.

⁵¹⁷ Carta a Anna Teskova de 25 de fevereiro de 1931. In: SS, vol. 6, p. 392.

O tema da contemporaneidade do poeta e da obra de arte leva à discussão da relação do artista com o seu próprio tempo. A ideia exposta no ensaio “A arte à luz da consciência” de que o poeta não pode ser submetido às leis morais, mas deve, antes, ser governado por uma ética alternativa e obedecer apenas o chamado implacável da poesia, serve para que Tsvetáieva desenvolva as suas ideias no que diz respeito ao papel político do poeta. Ser um poeta da Revolução não tem o mesmo significado de ser um poeta revolucionário, com exceção de Maiakóvski, em que as duas características se mesclaram. Maiakóvski é um milagre, um gênio, porque antes de ser um homem revolucionário ele o é como poeta: seus panfletos trazem toda a lírica que ele tanto se esforçou para suprimir de si. Já Pasternak é revolucionário não porque escreveu o poema narrativo *O ano de 1905 (905-ŭ god)*, mas porque foi capaz de captar uma nova consciência poética e uma nova forma para cantá-la, o que os poetas de 1905 foram incapazes de perceber e, por isso, aquela Revolução só foi cantada 20 anos depois. O chamado de uma época finalmente tinha encontrado sua resposta.

Não há um único grande poeta russo contemporâneo, cuja voz depois da Revolução não tenha sido chacoalhada e não tenha crescido.

O tema da Revolução é um comando do tempo.

O tema da glorificação da Revolução é um comando do partido.⁵¹⁸

Nenhum partido político – “até o mais poderoso, com o maior futuro do mundo pela frente”⁵¹⁹ – tem o direito de comandar o poeta em nome de sua época, pois ele não a representa como um todo. Por esse motivo, um relatório oficial elaborado por um poeta é não apenas improdutivo, mas, principalmente, não convence. Isso porque um comando político a um poeta não é o comando do tempo, pois este fala diretamente ao poeta, sem intermediários. Trata-se de uma ordem da atualidade e não da contemporaneidade.

⁵¹⁸ “Поэта и время” (“O poeta e o tempo”). In: SS, vol. 5, p. 338.

⁵¹⁹ Ibid., p. 339.

Se os ideólogos da poesia proletária se ocupassem mais em respeitar e menos em instruir o poeta, eles deixariam que estes elementos despertados despertassem no poeta por ele mesmo, permitiriam que o poeta fosse despertado à sua própria maneira.⁵²⁰

É interessante notar que a criação da União dos Escritores Soviéticos, a qual corresponde a “um período negro de totalitarismo no âmbito de todas as manifestações humanas”⁵²¹, teve lugar em 23 de abril de 1932 por ordem do Comitê Central do Partido. Depois da composição de “O poeta e o tempo”, portanto. Mas as condições que culminariam na decisão de dissolver todas as associações literárias que tinham se formado ao longo dos anos 20 tiveram início antes, mais precisamente em 1926, com o fim da NEP. Tem-se aí uma mudança-chave na ideologia revolucionária: o regime deixa de ser internacionalista para dar lugar ao projeto de implementação do socialismo em um único país. Em 1928, com o início do primeiro Plano Quinquenal, o projeto de industrialização em larga escala e de transformação da economia rural é colocado em prática. Com isso, as artes, e a literatura em especial, foram enquadradas pelo partido com a missão de representar as conquistas do Plano. Escritores e artistas foram convocados para colaborar com o estabelecimento definitivo da pátria socialista.⁵²²

Não escreva contra nós, pois você é a força — esta é a única ordem que qualquer governo pode dar ao poeta.

Se você me disser: “em nome do futuro...” — *eu recebo ordens diretamente do futuro.*

O que significam todas essas pressões (da igreja, do estado, da sociedade) diante daquelas que vêm do íntimo.

Eu também recebo as ordens do tempo. (...).⁵²³

Para finalizar sua argumentação sobre a contemporaneidade da obra de arte e demonstrar de que maneira a existência de um poeta é um indicativo de seu tempo, de sua época, Tsvetáieva estabelece duas comparações. A primeira,

⁵²⁰ Ibid., loc. cit.

⁵²¹ ANDRADE, 2010, op. cit., cit., p. 161.

⁵²² Ibid., p. 161-162.

⁵²³ “Поэта и время” (“O poeta e o tempo”). In: SS, vol. 5, p. 339-340.

entre Maiakóvski e Rilke, dois artistas tão diferentes, mas ambos servindo a seu tempo, presta-se a expor sua filosofia de que para ser contemporâneo não se pode refletir o seu tempo, mas criá-lo.

A ordem das multidões a Maiakóvski: *diga-nos*, a ordem das multidões a Rilke: *conte-nos* sobre nós mesmos. Ambas as ordens foram cumpridas. Ninguém vai chamar Maiakóvski de professor da vida do mesmo modo que Rilke — o arauto das massas.⁵²⁴

Diferentemente do que se passa com Maiakóvski, cujos versos e a personalidade não deixam dúvidas de que se está diante de um homem de sua época, demonstrar a contemporaneidade de Rilke, o mais solitário dentre os mais solitários poetas, representa um grande desafio, talvez o maior, pois ele não é uma exigência nem uma exibição de seu tempo, mas seu contrapeso. Sua época não o ordenou, mas o convocou. O século XX deu à humanidade guerras e massacres, mas deu também Rilke, que só poderia ter nascido nesta época, porque ele é a antítese desse tempo, um antídoto e uma necessidade.

Graças a Rilke, a terra se libertará de nosso tempo.⁵²⁵

A segunda comparação é entre ela mesma e Pasternak. A poeta diz que tinha lido num jornal que a discussão literária do momento em Moscou era de que as atenções tinham se voltado para “o *front* da poesia”. Segundo Tsvetáieva, depois de uma palestra de Nikolai Asseiev (1889-1963), iniciou-se um debate que duraria três dias. Trata-se, na verdade, de um encontro de escritores que teve lugar em Moscou de 10 a 15 de dezembro de 1931. Em sua fala, Pasternak declara que se “há algo que não foi destruído pela Revolução”, esse algo é, justamente, a arte, que acompanha a humanidade desde as fases anteriores de seu desenvolvimento e é a coisa mais misteriosa e eterna que existe. Para ele, estabelecer tarefas para a poesia é inútil porque é a poesia que estabelece os seus próprios objetivos. O poeta afirma que a Rússia vive agora uma ditadura do proletariado, não a ditadura

⁵²⁴ Ibid., p. 342.

⁵²⁵ Ibid., loc. cit.

da mediocridade. E mais que isso: o tempo existe para o homem e não o contrário, ou seja, o homem para o tempo. “Sou um homem do meu tempo” – diz ele, ao que acrescenta: “E eu sei disso”.⁵²⁶

Boris Pasternak está lá, e eu — aqui, através de todos os espaços e proibições, externas e internas (Boris Pasternak está com a Revolução, eu não estou com ninguém), Pasternak e eu, sem combinarmos, pensamos a mesma coisa e falamos a mesma coisa.

Isto é: contemporaneidade.⁵²⁷

Nos três primeiros ensaios da série de cinco que, pode-se dizer, compõem seu tratado teórico sobre a poesia, Tsvetáieva apresenta e define precisamente três conceitos fundamentais para compreender sua concepção de arte: o primeiro, a relação do poeta com o que ela denomina “a plebe/a canalha”; o segundo, o vínculo do artista com sua “consciência” e, finalmente, o terceiro, a ligação do poeta com o momento histórico no qual vive. O que está em jogo aqui, num primeiro momento, é a questão da independência criativa do poeta, essencial para Tsvetáieva, e, dado o contexto histórico, social e político em que os textos foram produzidos, o problema central é, especificamente, a autonomia em relação ao poder político. Os textos “O poeta e a crítica”, “A arte à luz da consciência” e, sobretudo, “O poeta e o tempo” são simultaneamente a celebração da poesia e a defesa de seu direito de existir. A fim de desenvolver as questões neles apresentadas, Tsvetáieva, no ensaio seguinte, colocará lado a lado dois artistas tão distintos quanto Maiakóvski e Pasternak.

faço isso para revelar duas vezes que aquilo que Deus concede uma vez a cada cinquenta anos aqui foi pela natureza revelado duas vezes em cinco anos: o completo e íntegro milagre do poeta.⁵²⁸

⁵²⁶ LVOVITCH, Вукон. *Борис Пастернак*. 2003-2004, cit., p. 188.

⁵²⁷ “Поэта и время” (“O poeta e o tempo”). In: SS, vol. 5, p. 343.

⁵²⁸ “Эпос и лирика современной России” (“Épica e lírica na Rússia contemporânea”). In: SS, vol. 5, p. 375.

Publicado nos números 6 e 7 da revista *Novyi Grad*, “Épica e lírica na Rússia contemporânea” é uma justaposição dos dois usos tão distintos que Pasternak e Maiakóvski fazem da língua poética russa:

Cifrado — Pasternak. Decifrado, quase prescrito — Maiakóvski. “Não compre preto e branco, não fale sim e não” — Pasternak. Branco, preto. Sim, não — Maiakóvski.

(...)

Alegoria (Pasternak). Sem rodeios, e enquanto não foi entendido, repete e segue repetindo incansavelmente até que consiga (Nunca perde suas forças) — Maiakóvski.

Cifra (Pasternak) — Painel luminoso, ou, melhor, um projetor, ou, melhor ainda — um farol.⁵²⁹

Não há uma pessoa que não entenda Maiakóvski. Onde está essa pessoa que entende Pasternak completamente? (Se existe, *não* é Boris Pasternak).⁵³⁰

Além disso, o ensaio, e talvez seja essa a sua característica mais importante, é a representação de dois modos de ser poeta totalmente diferentes que se realizam por meio daqueles que ela considera os dois poetas soviéticos mais representativos de seu tempo.

Se ao falar da poesia russa contemporânea coloco lado a lado esses dois nomes é porque lado a lado eles estão.

(...)

Assim, se coloco Pasternak e Maiakóvski lado a lado — coloco-os lado a lado, mas não os apresento juntos —, não é porque um é pouco, nem porque um precise do outro, complete o outro; (...).

Coloco-os lado a lado porque eles em sua própria época, na principal esquina de sua época, lado a lado estão e permanecerão.⁵³¹

Pasternak, como foi visto anteriormente, em termos de escritores contemporâneos, é a maior influência de Tsvetáieva. “Épica e lírica na Rússia contemporânea” é o segundo texto em prosa dedicado a seu “irmão de poesia”. Pode-se dizer, contudo, que do mesmo modo que Pasternak foi presente em sua

⁵²⁹ Em russo, “*maiák*” (“*маяк*”).

⁵³⁰ “Эпос и лирика современной России” (“Épica e lírica na Rússia contemporânea”). In: SS, vol. V, p. 384-385.

⁵³¹ Ibid., p. 375.

vida por meio da longa correspondência que mantiveram, em sua obra, junto com Púchkin e Goethe, o poeta é onipresente, seja por meio de citação direta, seja como inspiração. Já sua relação com Maiakóvski não era pautada pela mesma reciprocidade que encontrou em Pasternak. A grande admiração que Tsvetáieva tinha por aquele que é até hoje reconhecido como o grande poeta da Revolução não era correspondida. Maiakóvski era comprometido demais com a causa revolucionária para aceitar alguém que era vista como membro dos setores contrarrevolucionários.⁵³² E Tsvetáieva sabia perfeitamente disso, inclusive, tinha conhecimento das denúncias que Maiakóvski havia feito contra ela na imprensa soviética. Sua admiração, contudo, era inabalável, uma atitude, aliás, de total coerência com suas crenças acerca da essência formadora do caráter do poeta.

O último encontro entre eles se deu em 1928, quando Maiakóvski foi a Paris para uma leitura pública de seus poemas. Dias depois, Tsvetáieva escreve-lhe a seguinte carta aberta:

A Maiakóvski,

28 de abril, antes da minha partida da Rússia, bem cedo, na Rua Kuznets totalmente vazia, encontro Maiakóvski.

— E, então, Maiakóvski, qual o seu recado para a Europa?

— Que a verdade está aqui.

7 de novembro de 1928, depois do sarau no Café Voltaire⁵³³, eu, à pergunta:

— O que dizer sobre a Rússia depois da leitura de Maiakóvski?

Sem pensar, respondi:

— Que a força está lá.⁵³⁴

A carta foi publicada no jornal *Evrásia*, órgão oficial do movimento eurasiático criado em 1928 por Mirsky e editado por Serguei Efron. Muitos dos integrantes da comunidade da literatura russa no estrangeiro, sobretudo os mais conservadores,

⁵³² Segundo Karlinski: “When a Marxist critic started that Tsvetaeva's artistic achievement was of considerable value and could be used for teaching, Mayakovsky responded by lumping Tsvetaeva with Gumiliov (shot in 1921) as being equally counter-revolutionary. He then summed up his attitude to her poetry with the statement: ‘And I consider that a work directed against the Soviet Union, against us, has no right to exist, and it is our task to show it up as maximally repulsive and not make use of it for teaching anything to anyone.’” (In: KARLINSKI, 1986, op. cit., cit., p. 192-193).

⁵³³ Em caracteres latinos, no original.

⁵³⁴ “Carta aberta a Maiakóvski”. In: SS, vol. 7, p. 351.

viram nas palavras de Tsvetáieva uma aderência, ainda que tardia, à Revolução, além de um endosso à União Soviética. Tal sentimento agravou-se ainda mais quando, em 1930, ao saber do suicídio de Maiakóvski, a poeta lhe dedica um ciclo de poemas de caráter elegíaco. A pá de cal na sua reputação junto aos emigrados foi o ensaio “Épica e lírica na Rússia contemporânea”, cujo subtítulo é “Vladímir Maiakóvski e Boris Pasternak”. Isso porque há aí a defesa implícita de dois grandes poetas, que, por serem soviéticos, tinham sua poesia atacada pelos críticos da emigração, sobretudo Maiakóvski, o poeta revolucionário, a voz do mundo socialista. O que a maioria de seus contemporâneos da Paris russa via como um demérito de Maiakóvski, por exemplo, o fato de ter sido preso aos 16 anos por atividades revolucionárias, Tsvetáieva enxerga como sendo o indício do ser humano que Maiakóvski é, além de um mérito do poeta, que começou “acertando as contas” com seu tempo.

Em “Épica e lírica na Rússia contemporânea”, Tsvetáieva parte de uma noção de unidade que deriva de sua concepção de poeta, algo bastante semelhante ao que já tinha enunciado anteriormente em “O poeta e o tempo”:

em essência, não existem poetas, existe o poeta, o único e o mesmo desde o começo e até o fim do mundo, uma força que pinta com as cores do tempo presente as tribos, os países, as falas, as pessoas que por ela transpassadas e que a carregam por uma e outra praia, um e outro céu, um e outro fundo.⁵³⁵

Em seguida, por meio de um jogo de paralelismos e contrastes, a autora constrói um empolgante retrato do que para ela seriam os representantes dos dois grandes gêneros poéticos. Tsvetáieva começa pelas semelhanças. Aspectos e fatos da biografia de cada um deles que coincidem. Pasternak e Maiakóvski têm a mesma idade, cresceram em Moscou, chegaram à poesia por meio de uma outra arte – “Maiakóvski pela pintura, Pasternak pela música”⁵³⁶. Além disso, nenhum deles descobriu de saída que caminho seguir, mas os dois descobriram-se definitivamente na poesia. Depois, passa para as diferenças, que ocupam o grosso do texto.

⁵³⁵ “Эпос и лирика современной России” (“Épica e lírica na Rússia contemporânea”). In: SS, vol. 5, p. 375.

⁵³⁶ Ibid., p. 376.

Como observa Livingstone, Tsvetáieva cria uma série de formulações das diferenças entre eles tão lapidares que poderiam facilmente ser memorizadas e citadas.⁵³⁷ O ensaio começa com enunciados mais simples, mais fáceis de ser intuídos e, por que não dizer, de certo modo óbvios para aqueles que conhecem bem as obras dos dois poetas. Maiakóvski é das multidões, deve ser lido em voz alta, em coro, pois ele fala ao povo; Pasternak é da solidão, deve ser lido em silêncio, já que ele fala consigo mesmo. Pasternak nasceu poeta. Maiakóvski nasceu combatente.

Pasternak é mágica.

Maiakóvski é a realidade, mais claro que a luz de um dia branco.

(...)

A partir de Pasternak, pensa-se.

A partir de Maiakóvski, age-se.

Depois de Maiakóvski, não há mais nada a ser dito.

Depois de Pasternak, há — tudo.⁵³⁸

No desenvolvimento de sua reflexão, a autora vai apresentado ideias cada vez mais originais, como, por exemplo, o fato de nenhum deles ter um leitor. Um tem ouvintes, o outro observadores. A fórmula que define ambos, segundo Tsvetáieva, foi dada no verso de Tiútchev: “Tudo em mim, e eu em tudo”⁵³⁹. O “tudo em mim” é Pasternak, que tudo absorve; o “eu em tudo” é Maiakóvski, que tudo reconstitui. Maiakóvski é um substantivo coletivo ou uma sigla. Pasternak é um adjetivo: a chuva pasternakiana, as avelãs pasternakianas.

Em Pasternak não se esquece de si mesmo: descobre-se a si mesmo em Pasternak, ou seja, um novo olhar, um novo ouvir.

Em Maiakóvski esquece-se de si mesmo e de Maiakóvski.

(...)

Com Pasternak é impossível fundir-se.

Com Maiakóvski é impossível não fundir-se.

⁵³⁷ Cf. LIVINGSTONE, 2010, p. 15.

⁵³⁸ “Эпос и лирика современной России” (“Épica e lírica na Rússia contemporânea”). In: SS, vol. 5, p. 387-388.

⁵³⁹ Verso do poema “As sombras com o glauco mesclou-se” (“Тени сизые смешались”), de Fiódor Tiútchev (1803-1873).

(...)

Quando lemos Maiakóvski, lembramos de tudo, menos de Maiakóvski.

Quando lemos Pasternak, esquecemos de tudo, menos de Pasternak.

Maiakóvski permanecerá cosmicamente em todo o mundo exterior. Impessoal (fundido).

Pasternak permanecerá em nós, como uma vacina que altera nosso sangue.⁵⁴⁰

O jogo de espelhamentos criado por Tsvetáieva se desenvolve num tal crescente que, pode-se dizer, chega a emular a própria história das relações de Pasternak e Maiakóvski. Os dois poetas, companheiros de luta, envolveram-se ao longo dos anos de 1920 nos debates em torno da criação de uma nova literatura que desse conta das demandas de um novo mundo, de um novo tempo. Pasternak colocava-se contra a agenda de politização da literatura pregada pela LEF, com a qual rompe em maio de 1927. No ano seguinte, ele romperia também com Maiakóvski, justamente pela postura programática assumida pelo revolucionário de colocar as questões políticas acima das questões estéticas. Para Pasternak, os contornos que a política cultural soviética assumira no final dos anos 20 eram claros indícios da morte da literatura russa. E qualquer que fosse a intenção de Maiakóvski, a verdade é que ele se juntou ao coro dos que promoveriam a perseguição e a execução de artistas.⁵⁴¹

Pasternak é um sonhador e um visionário. Em sua revolução, não difere em nada dos grandes poetas líricos (...) que se erguem pela liberdade — dos outros (o poeta tem sua própria liberdade), igualdade — de oportunidades, e fraternidade, com a qual todo poeta, independentemente de sua solidão, e talvez até graças à sua solidão, enche até a borda seu coração. Em seu “esquerdismo”, não difere em nada de ninguém que tem o coração onde deveria estar, ou seja — à esquerda.

(...)

Maiakóvski é conduzido pelas massas, queria falar em francês: pelo gênio das massas, pois é por elas que ele conduz. É pelas massas do futuro que ele conduz as massas do presente. E para que não haja ambiguidade na interpretação: Maiakóvski é conduzido pela história.

Maiakóvski: condutor e conduzido. Pasternak — apenas conduzido.⁵⁴²

⁵⁴⁰ “Эпос и лирика современной России” (“Épica e lírica na Rússia contemporânea”). In: SS, vol. 5, p. 378; 381; 384.

⁵⁴¹ Cf. CIPIELA, 2004, op. cit., loc. cit.

⁵⁴² “Эпос и лирика современной России” (“Épica e lírica na Rússia contemporânea”). In: SS, vol. 5, p. 394-395.

Ao colocar os poetas lado a lado e pela força da repetição de seus nomes, Tsvetáieva é capaz de despi-los e apresentá-los ao leitor em toda a sua essência.

Pasternak é inesgotável. Cada coisa em sua mão, junto com a sua mão, de sua mão parte em direção ao infinito — e nós vamos com ele — atrás dele. Pasternak é apenas uma *Invitation au voyage*⁵⁴³ — de autorrevelação e mundirrevelação, apenas um ponto de partida — um de onde. Nosso desatracar. Apenas um espaço que baste para — levantar âncora. Em Pasternak, não nos retardamos, nós sobre Pasternak nos tardamos. Acima dos versos de Pasternak paira uma aura espessa e tripla de possibilidades — as pasternakianas, as do leitor e as da própria obra. Pasternak se realiza na superfície do verso. A leitura de Pasternak é diacrítica — paralela e perpendicular. Menos se lê que se olha (pensa-se, caminha-se) *a partir de*. Algo que leva. Algo que carrega. Pode-se dizer que é o próprio leitor de Pasternak que escreve.

(...)

O estático em Maiakóvski vem de sua monumentalidade. Mesmo estando entre os corredores de pés mais ligeiros ele é de mármore. Maiakóvski é Roma. A Roma da retórica. A Roma da ação. Maiakóvski é um monumento vivo. Um gladiador vivo. Repare nas saliências de sua frente, repare nas órbitas de seus olhos, repare em suas mandíbulas. Um russo? Não. Um operário. Nesse rosto, os proletários de todos os países não apenas uniram-se — mas unificaram-se, reuniram-se em um só rosto. Este rosto é tão coletivo como um substantivo. Um nome anônimo. Um rosto impessoal. Assim como há rostos que trazem o sinal de uma aventura internacional, esse rosto traz o sinal próprio do Proletariado, com esse rosto o Proletariado poderia imprimir o seu dinheiro e os seus selos.⁵⁴⁴

Estabelecidas todas as diferenças, em um movimento cíclico, a poeta volta de onde partiu e define com precisão a única e mais importante característica que liga os dois poetas e, ainda mais que isso, o traço que distingue e une todos os poetas de todos os países em todos os tempos.

diferentes em tudo, pessoas de diferentes dimensões, eles são iguais em uma coisa: a força. Na força do dom criativo e em seu retorno. Como consequência, também na força que nos atinge.

Maiakóvski é nosso dinamômetro. Pasternak — nosso metro de profundidade: uma sonda.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Em francês, no original.

⁵⁴⁴ “Эпос и лирика современной России” (“Épica e lírica na Rússia contemporânea”). In: SS, vol. 5, p. 387-388; 391.

⁵⁴⁵ Ibid., p. 396.

E, finalmente, se estão ligados pela presença da força, compartilham, ainda, mais uma característica, a saber: a ausência do canto. Se em Pasternak não há lugar para o canto, em Maiakóvski, o canto é impossível por causa de sua voz tonitruante. Nem o combatente nem o visionário são capazes de cantar.

Para ser o poeta nacional, é preciso dar a pátria inteira através de seu canto. Para fazê-lo, não basta ser tudo, é preciso ser todos, ou seja, precisamente aquilo que Pasternak não pode ser. Um dado único e integral, um dado, mas a nação inteira é o que Maiakóvski não quer ser: o arauto de uma única classe, o criador da epopeia proletária.⁵⁴⁶

Tsvetáieva encerra seu “Épica e lírica” com três quadras do poema “A morte do poeta” (“Смерть поэта”), que Pasternak escreve em 1930 quando do suicídio de Maiakóvski. “De Pasternak — a Maiakóvski” é a frase final do texto. Assim, a tocante homenagem pasternakiana ao poeta revolucionário torna-se o não menos tocante tributo de Tsvetáieva aos dois poetas que ela considera os maiores poetas russos de seu tempo, um lírico e um épico.

O último ensaio do conjunto, “Poetas com história e poetas sem história”, foi publicado nos números 25, 26 e 27 da *Rússkyi Arkhiv*, em Belgrado, no ano de 1934. Os manuscritos originais se perderam, de modo que o que se tem disponível é uma tradução do sérvio para o russo feita por O. Kutassova sob a supervisão de Ariadna Efron. Este é o terceiro texto em prosa que Tsvetáieva dedica ao seu irmão de poesia Boris Pasternak.

Diante de mim está esta primeira edição das poesias completas de Pasternak em volume único, do ano de 1933. Quase quinhentas páginas de caracteres mínimos. 1912-1932. Vinte anos. Meio milhar de páginas.⁵⁴⁷

O ensaio é dividido em seis partes. Depois de um breve prólogo, quatro parágrafos curtos em que discute a produção de Pasternak em relação ao contexto histórico, ou seja, a Primeira Guerra Mundial, as Revoluções, a Guerra Civil e o

⁵⁴⁶ Ibid., p. loc. cit.

⁵⁴⁷ “Поэты с историей и поэты без истории” (“Poetas com história e poetas sem história”). In: SS, vol. 5, p. 397.

estabelecimento do Estado Soviético, Tsvetáieva voltará a falar sobre o poeta apenas a partir da terceira parte e, de certo modo, repete aquilo que já havia dito em “Borrasca de luz” e em “Épica e lírica na Rússia contemporânea”. Dessa maneira, a análise aqui empreendida se concentrará prioritariamente nas duas seções de abertura. Isso porque encontra-se aí uma exposição de ideias que permite sugerir que Tsvetáieva, tendo estabelecido nos textos anteriores sua concepção sobre o poeta em relação à audiência, ao tempo e ao poder, reclama de modo mais explícito seu próprio lugar na história da poesia russa. Pasternak é o ponto de partida para a reflexão acerca do futuro, mais precisamente, dali a cinquenta anos, quando o poeta e seus contemporâneos tiverem alcançado seus destinos históricos e pessoais. Tsvetáieva propõe, então, um desafio:

Experimentemos com esse pequeno quadro do presente responder a elas — à predição e à tradição — e a vocês!⁵⁴⁸

A partir daí, a autora segue um caminho que parte do “ele” e vai em direção ao “eu”. E que “eu” seria esse é a primeira pergunta que ela responde: o “eu” do poeta. Mas o “eu” do poeta, o “eu” poético, por sua vez, em que consiste?

(...) o *eu* poético transparece como uma devoção especial da alma do poeta ao sonho, e essa não é sua vontade, mas uma fonte secreta de toda sua natureza.

O *eu* do poeta é o eu do visionário mais o *eu* do criador da palavra. O eu poético — é o *eu* do sonhador, desperto pelo discurso inspirado e nesse discurso revelado.⁵⁴⁹

Tsvetáieva pretende separar em duas categorias os poetas. Novamente aqui, a exemplo de sua abordagem de Maiakóvski e Pasternak, ela parte de uma essência comum, ou seja, o eu do poeta, para estabelecer a diferença fundamental.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 398.

⁵⁴⁹ Ibid., loc. cit.

Tal é, em suma, a personalidade do poeta. Esta é a *legítima excepcionalidade* do poeta. É por isso que todos os poetas são tão iguais e tão diferentes. Iguais porque todos, sem exceção, são sonhadores. Diferentes — nos próprios sonhos.

Todos os poetas podem ser divididos em poeta com desenvolvimento e poeta sem desenvolvimento. Em poetas com história e em poetas sem história.⁵⁵⁰

Novamente aqui a autora parte de uma série de antíteses entre o que seria um poeta com história e um poeta sem história para chegar a uma antítese primordial, que pode ser lida como a antítese entre os gêneros épico e lírico. Novamente aqui, ela parte de duas ideias aparentemente contraditórias, segue um caminho que as afasta para, no fim, sintetizá-las em um conceito universal. Contudo, se antes todos os caminhos levavam a uma imagem única de poeta, aqui o ponto final será a própria Tsvetáieva, que se integra a essa totalidade indivisível que é o poeta.

Poetas com história (assim como pessoas com história e como a própria história) não renunciam a si mesmos, e simplesmente não voltam-se para si mesmos, eles se movem sempre adiante! Tal é a lei do movimento e da perspicácia.

(...)

Sobre os poetas sem história pode-se dizer que sua alma e sua personalidade se formaram ainda no ventre materno. Não lhes é necessário conhecer, assimilar, compreender nada — eles já sabem tudo desde que nasceram. Não lhes é necessário perguntar nada — eles revelam. Evidência, experiência, para eles não significa — nada.⁵⁵¹

O poeta com história é um poeta de temas, vontades e decisões. Já o poeta sem história não tem uma visão clara de seu objetivo. Um poeta com história ao levantar pela manhã decide seu objetivo e o realiza. Para ele, não existe um tema que lhe seja estranho, uma vez que eles são participantes conscientes do mundo, de modo que o seu “eu” corresponde aos mundos humano e cósmico. O poeta sem história, por sua vez, não admite nada alheio a si mesmo, é o antípoda do mundo criado pela humanidade, de toda forma de poder, ou seja, sociedade, família, igreja, moral, ciência, senso comum. O poeta sem história é o poeta lírico.

⁵⁵⁰ Ibid., loc. cit.

⁵⁵¹ Ibid., p. 399; 402.

A pura lírica vive nos sentimentos. Os sentimentos são sempre os mesmos, não têm desenvolvimento nem lógica. São inconsequentes. Eles nos são dados todos de uma só vez, todos os sentimentos a que alguém está predestinado serão experimentados, embutidos em nosso peito desde que nascemos. O sentimento (assim como a infância — de uma pessoa, de um povo, do planeta) sempre começa no máximo, e nos grandes seres e nos poetas permanece no máximo. O sentimento não precisa de pretextos, ele é o pretexto de tudo. O sentimento não precisa de experiência: ele por experiência sabe de tudo e melhor. (Todo sentimento é também um *pressentimento*). Alguém dotado de amor — amará, de raiva — raiva terá, e de suscetibilidade — carregará a ofensa de nascença. A suscetibilidade engendra a ofensa. O sentimento não precisa de experiência, ele sabe de antemão a que está condenado. O sentimento não tem nada a fazer na periferia do experimento, ele está no evento, ele é o próprio centro. O sentimento não tem nada para procurar nos caminhos, ele sabe para onde vão e que a ele mesmo conduzem.

Um círculo encantado. Um círculo onírico. Um círculo mágico.⁵⁵²

Para o poeta lírico é fácil encontrar seu próprio sentimento, pois é inato. Seu verdadeiro desafio é encontrar sua própria língua. Quando nasce sua alma está pronta, mas seu discurso, não. Por essa razão é comum afirmar acerca dos poetas líricos que eles “atingiram sua maturidade”. O que é um erro. Acontece que não foi o poeta que cresceu, mas seu “eu” linguístico foi encontrado. O poeta sem história pressente desde muito cedo seu destino poético: “sua própria experiência lírica, trágica”. O poeta com história não tem ideia para onde vai, ele é guiado pelo gênio que só revela o próximo passo a dar precisamente no momento seguinte ao último passo dado. Tsvetáieva se volta, então, para a tradição literária russa e encontra nos dois principais representantes da Idade de Ouro o exemplo perfeito do que é um poeta com história e um poeta sem história.

Comparemos o Púchkin que começou com seus poemas no Liceu, e Liérmontov, que começou com “A vela”. Não recuperamos absolutamente nada de Púchkin em seus primeiros versos, só o gênio Dierjávín foi capaz de ver no rosto vivo, na voz e nos gestos vivos do jovem o futuro gênio. Mas em “A vela” do Liérmontov aos dezoito anos — já está o Liérmontov inteiro, o Liérmontov das turbulências, das ofensas, dos duelos, da morte. O jovem Púchkin não seria capaz de criar aquele “A vela”, e não se trata em absoluto de falta de talento — ele não era menos talentoso que Liérmontov. Apenas que Púchkin, assim como qualquer poeta com história,

⁵⁵² Ibid., p. 403.

como a própria história, começou desde o princípio e toda a vida passou *im Werden*⁵⁵³ (em processo de formação), enquanto Liérmontov de repente — foi. Púchkin, para se revelar, teve que viver não uma vida, mas cem. Já Liérmontov, para se revelar, precisou apenas nascer.⁵⁵⁴

O poeta com história é aquele que se dispõe a ouvir o mundo, o poeta sem história é aquele que se coloca à escuta da vida, se for mulher, ou do ser, quando homem. Pode-se dizer sobre a obra do poeta com história que esta apresenta um desenvolvimento, uma evolução que se observa com o passar dos anos, tanto no que se refere ao tema quanto em sua forma, às vezes até no gênero, enquanto que no caso do poeta lírico, é possível perceber apenas uma mudança linguística, o uso de um vocabulário diferente, uma estrutura nova recém-descoberta, enfim, o seu “arsenal linguístico”. A metáfora que Tsvetáieva usa para definir o poeta com história é a do rio heraclitiano, enquanto que para o poeta sem história, a metáfora é o mar. Se o primeiro fala do momento único, que não volta e não se repete mais, o segundo é o fluxo da onda que sempre retorna em forma de uma outra onda. A onda é nova, mas a água é a mesma. O poeta lírico mergulha cada vez mais fundo no mesmo mar, que tem a mesma estrutura que o sangue e a lírica. Por isso, não se pode falar em continuação, mas em repetição. A palavra de ordem do poeta com história é “adiante”, enquanto a do sem história é “mais fundo”.

Dentre os seus contemporâneos, afirma a poeta que há:

Dentro os meus contemporâneos, destaco três casos excepcionais de perfeita lírica: Anna Akhmátova, Óssip Mandelstam e Boris Pasternak, poetas que já nasceram com vocabulário próprio e máxima originalidade.⁵⁵⁵

E há, por fim, uma exceção: Aleksandr Blok, um poeta puramente lírico que percorreu um caminho, que teve um itinerário. Mas não se pode falar que Blok tenha desenvolvido uma história, pois “desenvolvimento” pressupõe harmonia, e o destino do poeta foi “catastrófico”. Blok poderia ter sido um poeta pertencente às duas

⁵⁵³ Em alemão, no original.

⁵⁵⁴ “Поэты с историей и поэты без истории” (“Poetas com história e poetas sem história”). In: SS, vol. 5, p. 404.

⁵⁵⁵ Ibid., p. loc. cit.

categorias se tivesse – afirma Tsvetáieva alertando que não pretende jogar com as palavras – “desenvolvido-se” em vez de “despedaçar-se”. Se, por um lado, enxergarmos Blok como um poeta com história, então essa história será a de um poeta lírico, a história do próprio lirismo que nele existe, de seu sofrimento; se, por outro, Blok for visto como um poeta lírico, esse lirismo consiste justamente em fugir de si próprio rumo a um “si mesmo” ainda mais atormentado, o que equivale a correr em círculos.

Apenas uma vez aconteceu de Blok fugir de si mesmo — na rua cruel da Revolução. Esse foi o salto de um homem agonizante para fora de sua cama, a fuga da morte — para a rua, que não o notou, para a turba, que o pisoteou. Na debilidade física e no desagregamento espiritual da personalidade de Blok irrompeu o elemento da Revolução com suas canções e destruiu seu corpo. Não nos esqueçamos que a última palavra de “Os doze” é Cristo — uma das primeiras palavras de Blok.⁵⁵⁶

E se Blok não pode ser na história da poesia russa o poeta capaz de ser a um só tempo um poeta com história e um poeta sem história, a pergunta que se coloca é: que poeta ocuparia esse lugar? Seria a própria Tsvetáieva? Ou estaria ela ao lado de Akhmátova, Mandelstam e Pasternak? Ora, em “O poeta e a crítica”, Tsvetáieva afirma que a cronologia é a chave para entrar em sua obra, um ponto de vista que permite supor um desenvolvimento. Além disso, não se pode esquecer que seu grande mestre foi Púchkin e uma das principais influências foi Goethe, dois poetas com história, segundo sua ótica. Contudo, ela sempre se colocou incondicionalmente do lado da lírica. Pasternak é seu irmão de poesia e Rilke a própria encarnação da poesia, dois poetas líricos. Assim, se, por um lado, não se pode determinar com precisão o lugar que a poeta ocupa na história da literatura russa (seguramente, ela está entre os grandes de seu tempo), é possível, por outro, sugerir que este é o lugar que ela pleiteava, ou seja, a única poeta lírica com história da literatura russa contemporânea.

⁵⁵⁶ Ibid., p. 410.

5 CONCLUSÃO

Ilha — uma terra que não é, uma terra de onde não se sai, uma terra que é preciso amar pois a ela foi condenada. Um lugar de onde tudo se vê, onde nada se pode.

(Marina Tsvetáieva, “Carta à Amazona”, 1934)

Em “O poeta e a crítica”, Marina Tsvetáieva afirma que teriam direito a julgar a obra de um poeta apenas aqueles que tivessem lido cada uma de suas linhas. Segundo ela, o trabalho artístico é um processo em que a criação é feita de modo contínuo e gradual. Por isso, o que tinha sido como poeta em 1915 explica o que era em 1925. No mesmo ensaio, Tsvetáieva diz que a cronologia é a chave para a compreensão de sua obra. Em “Poetas com história e poetas sem história”, ela dirá que para conhecer um poeta, para compreendê-lo, é necessário entrar de uma só vez em seus poemas e em sua biografia, pois os primeiros não existem sem a segunda, e vice-versa. Ambas, as obras e a vida, concorrem para formar um todo único, indivisível. E foi exatamente o que se buscou fazer neste trabalho, ou seja, um mergulho na vida literária de Marina Tsvetáieva, um olhar que fosse capaz de capturar o todo e compreendesse a noção de indivisibilidade que a poeta tinha de seu fazer artístico.

A própria Tsvetáieva chegou a afirmar que a emigração fez dela uma prosadora⁵⁵⁷. Embora o grosso de sua produção em prosa tenha sido concebido durante a emigração, o sismo que provocaria tal mudança foi a Revolução de Outubro, de modo que os ensaios íntimos derivados de seus diários desse período podem ser vistos como um ponto de inflexão em sua obra. Foi por isso que partiu-se de *Indícios terrestres* e só depois seguiu-se para os textos da década de 1920, até alcançar os anos de 1930, momento em que a prosa passa de gênero artístico periférico para constituir-se o centro de seu trabalho criativo.

Em se tratando da cronologia tsvetaieviana, contudo, há que se ter em mente que esta não pode ser encarada de modo literal, ou seja, sob a perspectiva de um estudo que busque distinguir num dado tempo a ordem de ocorrência de certos fatos. É preciso pensar essa cronologia a partir, ainda, de mais dois aspectos:

⁵⁵⁷ Carta a Anna Teskova de 24 de novembro de 1933. In: SS, vol. 6, p. 406.

a construção de uma mitologia de poeta e a prática literária de um *poeta lírico com história*, definida por ela mesma como uma evolução que se dá tanto de modo progressivo quanto em profundidade, aspectos que também se buscou revelar pela ordem aqui seguida. Primeiro, a questão da experiência humana face a uma tradição esfacelada que se revela pela voz individual da poeta. Depois, o estabelecimento de uma espécie de confraria de poetas contemporâneos, na qual ela busca ingressar; em seguida, a construção da biografia do mito de poeta e a conquista definitiva do *status* de poeta. Finalmente, a teorização sobre seu fazer poético, de seu trabalho criativo, colocada em capítulo à parte, como uma tentativa de leitura do que havia sido exposto anteriormente. Na verdade, do ponto de vista da cronologia tomada em seu sentido restrito, os ensaios críticos poderiam ser vistos como uma preparação para o que seria feito nos ensaios de reminiscências ficcionalizadas. Contudo, evitou-se essa abordagem justamente para tentar contemplar um tipo de aproximação da prosa tsvetaieviana que se desenvolve não apenas de modo linear e sucessivo, mas também em profundidade, ou seja, em camadas. Com isso intentou-se, ao mesmo tempo, oferecer as condições para que se pudesse compreender melhor os mecanismos de composição que agem e concorrem para a constituição de sua prosa tão singular.

Em *Indícios terrestres*, Tsvetáieva afirma que “o poeta sempre apaga os próprios rastros”. O mesmo pode ser dito das influências em sua obra. Ao repensar sua práxis, a poeta volta os olhos para seu passado e traça seu caminho de formação. Nesse percurso, evoca os poetas que mais a influenciaram, mas não o afirmará de modo direto, explícito. Assim, não apenas pela insistência com que seus nomes são mencionados, mas pelo tratamento que suas vida e obra recebem, pode-se pensar em Pasternak e em Púchkin como as duas influências fundamentais para Tsvetáieva. Claro que não são as únicas, tampouco se trata de uma atuação isolada – é preciso dizer. Pasternak é seu irmão de poesia, seu correspondente, principal influência contemporânea. Púchkin é o primeiro poeta, o poeta arquetípico, o mestre e também uma chave de interpretação da prosa tsvetaieviana.

A abordagem feita de Púchkin em “Meu Púchkin” é bastante instrutiva no que diz respeito ao modo como se operam as influências e as apropriações em Tsvetáieva. Para ficar apenas em um exemplo: em “Meu Púchkin”, a estátua de Púchkin ganha vida do mesmo modo que o grande poeta russo dera vida pela força

do verbo às estátuas de Pedro, o Grande, em “O cavaleiro de bronze”, e do Comandante, no drama em versos que leva o sugestivo título de “O hóspede de pedra”. O hóspede de pedra de Marina Tsvetáieva é o Monumento de Púchkin. Por meio de um procedimento análogo ao empregado por seu poeta favorito, ou seja, de humanizar seres inanimados para revelar a essência dos humanos que representam, a pequena Marina recebe em sua casa a visita do próprio Púchkin, a qual pode ser compreendida, no âmbito geral de sua obra, como a mais antiga e marcante presença. Vale lembrar que no ensaio a Kuzmin, a poeta afirma que quando fala de Púchkin está sempre falando de si mesma. É com base em assertivas como essa que se poderia propor seu segundo texto em prosa dedicado a Púchkin, o ensaio “Púchkin e Pugatchov”, como a chave para se compreender o conjunto de suas obras em prosa.

O ensaio gira em torno do enredo e das personagens do romance *A filha do capitão* e de *A história de Pugatchov*, pesquisa histórica em torno da biografia de Emilian Pugatchov (1726-1775), líder da Revolta Camponesa (1773-1774). Trata-se de um texto de difícil compreensão para leitores que desconheçam estas obras em prosa de Púchkin, mas o que interessa destacar aqui é a discussão proposta por Tsvetáieva em torno delas. Segundo a autora, Púchkin, ao compor a sua personagem Pugatchov, coloca de lado as questões históricas para revelar a verdade superior a que tem acesso justamente por ser poeta. Como observa Todorov, encontra-se aí uma espécie de testamento espiritual de Marina Tsvetáieva, além de uma síntese da regra de construção contida no conjunto de sua prosa. O que a poeta aspira não é uma verdade de adequação constituída de informações precisas, mas uma verdade desvelada capaz de revelar a natureza profunda dos seres, das coisas e dos acontecimentos.⁵⁵⁸

Como se trata, *grosso modo*, de uma prosa de caráter retrospectivo, do ponto de vista cronológico proposto neste trabalho, foi possível reconstruir a infância da poeta, seu período de formação, momento em que se dá a descoberta do talento; a adolescência, quando se dá sua estreia literária; e a vida adulta, marcada pela pobreza material e a emigração. Nesse sentido, o livro de poemas “Depois da Rússia” é o grande marco. A partir daí, inicia-se um movimento em direção à prosa

⁵⁵⁸ Cf. TODOROV, 2011a, op. cit., p. 17.

que será encerrado apenas em 1937, com seus dois Púchkins e com o “Relato sobre Sônietchka”, seu canto do cisne.

A essa altura, Tsvetáieva já estava consciente da inevitabilidade da volta à URSS, visto que tal situação começara a se desenhar já no início da década de 1930, mas se torna ainda mais evidente em 1934, quando as condições financeiras de sua família começam a melhorar significativamente. Pela primeira vez em 22 anos de casados, Serguei Efron torna-se capaz de prover o sustento dos seus. Isso porque o marido de Tsvetáieva junta-se à divisão francesa da União para a Repatriação dos Russos no Estrangeiro⁵⁵⁹, tornando-se, mais tarde, agente da polícia secreta soviética. Uma pergunta que muitos biógrafos e estudiosos da obra de Tsvetáieva se colocam é se a poeta teria tomado conhecimento das atividades de Efron. Karlinsky encontra nas palavras de Kirill Khenkin (1916-2008), escritor e jornalista, cuja mãe foi vizinha e amiga da poeta na França, se não uma resposta ao menos uma pista para a atitude de Tsvetáieva em relação às funções desempenhadas pelo marido na organização.

“Did Marina know? She could not have been totally unaware, but she must have somehow explained it all to herself in a way that would not disturb the Rostand-derived view she had of herself and her husband: his selflessness, his chivalry, his sense of honor.”⁵⁶⁰

Nina Berbérova, em sua autobiografia *Os grifos são meus (Крысы мой)*, usa para descrever Tsvetáieva a figura da poeta no topo de um iceberg no meio do oceano. De fato, tal imagem serve muito bem para representar seu crescente isolamento, que pode ser visto também como uma espécie de autoexílio, justamente por seu caráter voluntário, como sublinha Berbérova.⁵⁶¹ Contudo, é preciso dizer que o oceano em que se encontra este iceberg no qual Tsvetáieva se equilibra é um mundo em chamas. Por um lado, a Europa assiste à escalada do nazismo, por

⁵⁵⁹ As uniões para o repatriamento de russos no estrangeiro foram organizações soviéticas empenhadas em encorajar a volta dos emigrados para a URSS. Criadas depois da anistia concedida pelos decretos de 1921 e 1924 do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética (em russo: Центральный Комитет Коммунистической Партии Советского Союза – ЦК КПСС), as Uniões tiveram operações nos EUA, na França e na Bulgária.

⁵⁶⁰ KARLINSKY, 1996, op. cit., cit., p. 213.

⁵⁶¹ Cf. BERBÉROVA, Nina. *Крысы мой. Автобиография*, 1996.

outro, a União Soviética vive o auge dos Processos de Moscou⁵⁶². Evidentemente, Tsvetáieva não tinha, nem podia ter, uma visão clara do que se passava na Rússia, e nem mesmo Pasternak, naquele “não-encontro” de 1935 durante o Congresso de Escritores em Defesa da Cultura, foi capaz de dar a ela uma resposta clara sobre o estado de coisas em seu país natal. Não é difícil de supor, entretanto, que a perspectiva da guerra iminente na Europa e as propagandas do sucesso soviético exerciam um efeito sedutor sobre a poeta, assim como sobre milhares de russos que voltaram à pátria natal de meados a fins dos anos 1930.

O ano de 1937 é crucial para Tsvetáieva, ainda mais em um sentido: sua filha retorna à Rússia em março e seu marido em setembro, enquanto seu filho já demonstra sinais de que seguiria o mesmo caminho. Em carta de 1935 a Teskova, a poeta afirma que “Mur vive dividido entre o humanismo” dela “e o quase fanatismo do pai”⁵⁶³. A situação se torna ainda mais insustentável quando em 1937 Serguei Efron é acusado de envolvimento no assassinato de Ignace Reiss, espião soviético que rompera com Stálin naquele mesmo ano⁵⁶⁴. A poeta responde uma série de interrogatórios à polícia francesa, nos quais declara desconhecer as atividades do marido, embora reconheça alguns nomes e rostos nas fotografias que lhe são apresentadas durante os inquéritos. Ao mesmo tempo, surgem na imprensa dos emigrados detalhes sobre o caso e as acusações contra Efron. Obviamente, Tsvetáieva não pode mais contar com o dinheiro vindo da publicação de seus trabalhos e tampouco organizar as leituras que consistiram no parco rendimento que garantiu o sustento de sua família durante a maioria dos anos de emigração. A poeta e seu filho estavam agora nas mãos dos “chefes” de Efron, que provavelmente ditaram seus passos em Paris até sua partida, bem como repassaram a ela o pagamento pelos serviços prestados pelo marido⁵⁶⁵. Antes de deixar Paris, Tsvetáieva teve tempo de organizar seus manuscritos, as cópias de

⁵⁶² Os Processos de Moscou (em russo: Московские процессы) foi o nome dado à série de julgamentos dos opositores de Stálin ocorridos na URSS de 1936 a 1938, como parte do Grande Expurgo (Большая чистка, em russo), entre 1934 e 1939.

⁵⁶³ Carta a Anna Teskova de 28 de dezembro de 1935 (In: SS, vol. 6, p. 430).

⁵⁶⁴ Ignace Reiss é um dos codinomes de Nathan Markovic Poreckij (1899-1937). Descontente com as perseguições comandadas por Stálin na União Soviética, ele rompe com o partido e declara apoio a Trótski e à Quarta Internacional. A carta não chega a Moscou, às mãos de Stálin, o destinatário daquela mensagem. Ela é aberta por um alto funcionário do serviço secreto soviético conhecido como Spiegelglass, que ordena a ação (Cf. KUNZI, Daniel; HUBER, Peter. “Paris dans les années 30: Sur Serge Efron et quelques agents du NKVD”, 1991).

⁵⁶⁵ Cf. KUDROVA, Irma. *The death of a poeta – the last days of Marina Tsvetaeva*. 2004, p. 32-33.

tudo o que tinha sido publicado e seus inéditos. Ela sabia do risco de carregá-los à URSS. Por isso depositou uma parte nos arquivos da Universidade da Basileia e a outra foi confiada à sua amiga Margarita Lebedieva, mas, infelizmente, esta foi perdida durante a Segunda Guerra Mundial.⁵⁶⁶

Tsvetáieva chega à sua terra natal em 19 de junho de 1939. Pode-se dizer que seu retorno se deu de modo clandestino. Em decorrência do caso Reiss, seu marido foi levado de volta à URSS sob o codinome Andreiev. Segundo a versão oficial, Serguei Efron teria desaparecido na Espanha, enquanto lutava ao lado das fileiras antifranquistas durante a Guerra Civil Espanhola (1939-1976). Hoje se sabe que se tratava de uma estratégia para desvincular a participação soviética no caso. Desse modo, pode-se supor que a presença de sua esposa na Rússia devia ser tratada como o restante dos acontecimentos que envolvia o caso, ou seja, em nível de segredo de estado. Quando chega a Moscou, a poeta é imediatamente conduzida a Bolchevo, pequena cidade nos arredores de Moscou, onde seu marido e filha viviam⁵⁶⁷ em companhia de Nina Klepinina e Nikolai Klepinin e o filho do casal, Dimítri Sezeman. O grupo se conhecia de Paris. Efron os havia recrutado para o serviço secreto soviético em 1933. A datcha de propriedade do NKVD na qual foram instaladas as famílias era, como definiu Klepinina com evidente sarcasmo, “*the house of pre-trial imprisonment*”⁵⁶⁸. Ariadna Efron e seu namorado Samuil Guriévitch⁵⁶⁹ viviam entre Moscou e Bolchevo. O cativeiro de Tsvetáieva durou cerca de cinco meses, ao longo dos quais ela assistiria às prisões, uma após a outra, de todos os moradores da datcha. Primeiro, de sua filha, em 27 de agosto, depois do marido, em 10 de outubro, e, finalmente, em 6 de novembro, de Nikolai Klepinin. Klepinina foi presa em Moscou. Tsvetáieva e o filho deixaram Bolchevo com destino à capital depois de dois dias. A família jamais se reuniria novamente.

Dos moradores da casa, apenas Marina Tsvetáieva e Gueorgui Efron não foram presos. A exata razão de a poeta ter sido poupada é incerta. Kudrova sustenta a hipótese de que os depoimentos dos demais investigados, principalmente

⁵⁶⁶ Cf. KARLINSKY, 1986, op. cit., p. 224-228.

⁵⁶⁷ Ariadna Efron deixou a casa pouco depois da chegada de Tsvetáieva para reunir-se ao namorado que morava em Moscou. Meses depois, ela é obrigada pelo NKVD a retornar a Bolchevo.

⁵⁶⁸ KUDROVA, 2004, op. cit., cit., p. 32-33

⁵⁶⁹ Segundo Karlinsky, Ariadna Efron estava grávida de Guriévitch quando foi presa pelo NKVD. Ela teria perdido o bebê durante as sessões de tortura (Cf. KARLINSKY, 1986, 228-230).

o de Nikolai Klepinin, que a descreveu em seu interrogatório⁵⁷⁰ como uma pessoa original, completamente alheia aos negócios do marido e cujos interesses resumiam-se apenas à literatura, teriam, num primeiro momento, esvaziado o interesse do NKVD na esposa do “inimigo do povo” Serguei Efron.⁵⁷¹ Tsvetáieva, evidentemente, de nada sabia. O fato é que a partir de então ela viveria em constante pavor, sempre à espera de ser presa a qualquer momento. É possível que a poeta só tenha tomado plena consciência do envolvimento do marido com o serviço secreto soviético no momento em que chegou a Bolchevo. Sua postura com relação a ele, contudo, permaneceu a mesma de sempre: uma total confiança em sua integridade. Se nos interrogatórios em Paris, ela tinha se negado a acreditar nas acusações, defendendo-o como podia, uma vez na União Soviética sua conduta não seria diferente, como se pode confirmar pelo teor das cartas escritas a Béria e a Stálin, nas quais afirma a inteira devoção de Efron à causa da construção da pátria socialista.

Tanto o destino dos moradores da datcha de Bolchevo (a exemplo do de milhares de russos) quanto o modo como procederam essas pessoas durante os interrogatórios só podem ser compreendidos (e avaliados) no contexto histórico que se inscrevem, ou seja, na Rússia soviética de fins dos anos de 1930, momento em que se instalara o terror stalinista. Submetidas às mais cruéis formas de tortura, que poderiam durar de dias a anos, muitas delas “quebraram”, não apenas confessando crimes que nunca cometeram como também concordando em denunciar seus companheiros por crimes que eles nunca tinham cometido. Serguei Efron permaneceu “inquebrantável”. Ao longo de dois anos de tortura sistemática, ele negou veementemente todas as acusações e não delatou nenhum de seus companheiros. Como observa Kudrova, tal comportamento pode explicar a atitude de Tsvetáieva com relação ao seu marido, ou seja, a fé inabalável em sua integridade de caráter.⁵⁷²

⁵⁷⁰ Klepinin foi submetido a uma bateria de interrogatórios. Um deles foi exclusivamente sobre Tsvetáieva. A inquirição teve lugar em 7 de janeiro de 1940, duas semanas depois de a poeta ter enviado uma carta em defesa do marido a Lavreniti Béria (1899-1953), chefe do NKVD georgiano e principal executor do Grande Expurgo de Stálin.

⁵⁷¹ Cf. KUDROVA, 2004, op. cit., p. 98-99.

⁵⁷² Ibid., p. 114-115.

Em dezembro, graças à ajuda de Pasternak, a poeta e seu filho se instalaram em Golitsino, cidade dos arredores de Moscou, em uma casa de propriedade da União dos Escritores. No inverno e na primavera de 1940, Tsvetáieva ocupava-se de traduções de poemas de diversas línguas para o russo, trabalho que também lhe fora conseguido por Pasternak e que lhe rendia o suficiente para que conseguisse se sustentar, bem como para enviar pacotes de suprimentos para o marido e a filha. Este era o único modo de saber se os dois continuavam vivos: enquanto os pacotes fossem aceitos, significava que ambos não tinha sido executados. As diversas tentativas de Tsvetáieva de se estabelecer em Moscou⁵⁷³ chegam, finalmente, ao que se pode chamar de um bom termo em agosto de 1940, quando, depois de cerca de 14 meses, sua bagagem é liberada pelas autoridades soviéticas. Ela consegue vender alguns pertences e presentear pessoas influentes que acreditava poderem ajudá-la. A poeta até começa a trabalhar na preparação de um livro de poemas, embora tivesse sérias dúvidas sobre a efetivação do projeto.⁵⁷⁴ Mas eis que se iniciam os bombardeios alemães sobre Moscou. Tsvetáieva junta-se a um grupo de escritores que seriam evacuados e deixa a cidade em 8 de agosto rumo a Elabuga, onde chegaria dez dias depois. Será nessa cidade que a poeta se enforcará, colocando fim à sua vida. Em poucos dias, Tsvetáieva já era reconhecida na província como a Branca que havia vindo do exterior, um “elemento exógeno”, uma mulher estranha que apenas fumava e permanecia o tempo todo calada.

Segundo Kudrova, há três hipóteses que se prestam a explicar as razões que teriam levado Marina Tsvetáieva ao suicídio. A primeira delas vem de Anastassia Tsvetáieva. Para ela, a decisão fora tomada por uma mãe que pretendia apenas salvar seu filho, oferecer-lhe um futuro que não fosse à sombra de uma pessoa vista como membro do Exército Branco, cujo passaporte estava para sempre “marcado”, como teria afirmado a Nina Gordon. Assim, ela o livraria de um estigma condenando-lhe a outro: de acordo com a teoria de Anastassia, sua irmã teria

⁵⁷³ Quando chega de Bolchevo, sua meia-irmã Valéria Tsvetáieva recusa-se a recebê-la em sua casa, e a estada no minúsculo apartamento de Lília Efron só podia ser temporária, já que sua cunhada dividia o cubículo com sua companheira Zinaída Chirkevitch. Suas tentativas de trabalhar como escritora revelaram-se frustradas. Além de um meio completamente burocratizado e hierarquizado, seus amigos escritores de outrora, como Ehrenburg e Antokólski, recusaram-se a ajudá-la. Certamente temiam por suas vidas. Viera Ziáguintisieva (1894-1972) e Viera Merkurieva (1876-1943), poetisas que se mostraram bem mais corajosas que seus pares masculinos, tentaram ajudar Tsvetáieva, mas elas não tinham a influência necessária para arranjar-lhe trabalho e moradia (Cf. KARLINSKY, 1986, op. cit. p. 231).

⁵⁷⁴ Ibid., p. 235.

conjecturado que as pessoas teriam melhor disposição para com seu filho ao saber que sua mãe tinha morrido *daquele* modo. A segunda hipótese é de Maria Belkina. Baseada nas impressões decorrentes dos encontros com Tsvetáieva, pouco antes de esta deixar Moscou, Belkina argumenta que a artista sofria de problemas psíquicos que se agravaram com o início da guerra. A terceira e mais recente, sustentada por Khenkin, relaciona-se a uma viagem à cidade de Tchistopol, para onde foram levados os escritores soviéticos de maior calibre e onde Tsvetáieva esteve dias antes do fatídico 31 de agosto. Segundo essa versão, ao chegar em Elabuga, a poeta teria sido recrutada pelo serviço secreto para delatar ex-emigrados que eventualmente teria conhecido na França. Ela teria confessado ao poeta Nikolai Asseiev (1889-1963), com quem se encontrou em Tchistopol, que os agentes do NKVD de Elabuga tinham lhe proposto tornar-se uma informante. A poeta teria procurado o escritor para pedir que intercedesse a seu favor, mas ele teria se negado a lhe prestar esse tipo de ajuda. De acordo com Karlinsky, trata-se de uma hipótese bem mais plausível que a aventada por Anastassia Tsvetáieva, contudo, o fato de ser uma informação reportada por terceiros torna difícil de creditá-la, embora possa ser corroborada pelo diário de Gueorgui Efron, no qual afirma que sua mãe teria ido em busca de emprego como tradutora do alemão em um edifício onde atuaria o NKVD. Além disso, tanto a viagem quanto o encontro com Asseiev, de fato, ocorreram. Para Karlinsky, mesmo o diário de Mur deve ser encarado com cautela, pois se tratam de palavras de um adolescente sobre uma mãe superprotetora, com a qual vivia em constante conflito.

A opinião de Karlinsky vai ao encontro da de Kudrova, a qual, em sua tentativa de recriar as condições em que se deu a morte da poeta, faz um verdadeiro trabalho investigativo no melhor estilo detetivesco. A estudiosa pesquisou nos arquivos do NKVD, conversou com pessoas que estiveram com Tsvetáieva em seus últimos dias e confrontou relatos e memórias. Mesmo assim, como afirma a própria Kudrova, há muitos fatos obscuros e talvez a verdade daqueles dias jamais seja conhecida por completo. Para ela, as suspeitas de Khenkin não são nada infundadas. Em Tchistopol, Tsvetáieva conheceu pessoas dispostas a ampará-la. Bem ou mal, Asseiev ajudou-a a conseguir moradia. A escritora Lídia Tchukóvskaia (1907-1996) apresentou-a a um casal de literatos destacados, os Schneiders, na casa dos quais leu, talvez pela última vez, um de seus poemas. A audiência pediu

“Versos a Blok” (“Стихи к Блоку”), mas a poeta, alegando que pertenciam ao passado, escolheu “Saudades da pátria” (“Тоска по родне”), poema de 1934. Tchukóvskaja se recorda de que depois da leitura os olhos de Tsvetáieva, antes amarelos, adquiriram novamente a cor verde. Os anfitriões convidaram a poeta para pernoitar em sua residência, ao que ela negou. Há aí, segundo Kudrova, um lapso: entre a saída da poeta da casa dos Schneiders e sua chegada ao abrigo para escritores onde estava hospedada passou-se um tempo maior do que o necessário para o percurso, e, quando chegou ao local, Tsvetáieva estava exausta e com muita dor nas pernas. No dia seguinte, ela retorna a Elabuga. Quatro dias depois, mata-se.

Na realidade, ainda hoje, são muitas as perguntas e poucas as respostas. Determinar a exata causa de um suicídio se a pessoa não deixou nenhum tipo de carta ou uma nota que o explicasse é uma tarefa difícil, mesmo para detetives (ou biógrafos, que são eles próprios uma espécie de detetive). Tsvetáieva deixou três cartas: uma ao filho, outra aos “camaradas moscovitas” que também tinham sido evacuados e a terceira a Asseiev. Em nenhuma delas, contudo, há a explicação da causa do suicídio.

A partir do momento em que retorna à Rússia, Tsvetáieva, que sempre tinha sido uma mulher independente, destemida, reconhecida por sua coragem (lembremos que ela leu *A hoste dos cisnes* para uma audiência bolchevique), torna-se uma pessoa constantemente amedrontada, como se pode depreender da leitura de suas cartas do período. Como atesta Kudrova, relatos de pessoas que a teriam encontrado durante aqueles dias dão conta de que Tsvetáieva parecia ter desenvolvido uma espécie de mania de perseguição. Ora, toda a população vivia sob o signo do medo. E não se pode falar em “mania” quando a perseguição de fato existe, ou melhor, é um sentimento coletivo presente na vida cotidiana, quase uma instituição. Ao retornar, a poeta não apenas presencia a prisão da filha, do marido e seus companheiros, mas também descobre que sua irmã e seu sobrinho encontravam-se presos, além de ficar sabendo que amigos como Mandelstam e Mirsky estavam em cativeiro e poderiam até já ter sido executados. Tsvetáieva temia por si, mas, sobretudo, ela temia por seu filho. Se seu sobrinho havia sido preso e também o filho dos Klepinin, e todos tinham mais ou menos a mesma idade de seu Mur, que razões ela poderia ter para acreditar que Gueorgui Efron seria poupado? Como se não bastasse, tanto quando sai de Bolchevo quanto quando deixa Golitsino

a sensação é de que não havia lugar para ela em sua cidade natal. Sozinha com um filho adolescente, sem encontrar ninguém que demonstrasse empatia para com ela, privada da liberdade que tanto prezava e sem conseguir sentir segurança em lugar algum, é natural que a poeta alimentasse o sentimento de que não havia uma só pessoa na qual pudesse confiar. A verdade é que, nem em seus piores prognósticos, Tsvetáieva imaginou os efeitos práticos da conjuntura soviética sobre sua vida e de sua família. As cartas de Ariadna Efron eram otimistas. E apesar de toda a sua relutância em retornar à pátria natal, a qual se pode perceber nas cartas a Teskova, a poeta alimentava esperanças, e talvez até acreditasse mesmo nisso, conforme confessara à mesma Teskova em mais de uma ocasião, de que encontraria em Moscou uma sociedade favorável do ponto de vista literário, com ideias novas, diferente do ambiente hostil experimentado na emigração.

Marina Tsvetáieva sempre teve uma ideia bastante particular acerca da morte, encarando-a como um “fato literário”. Um escritor que a teria conhecido em Elabuga às vésperas de seu suicídio reportou a Kudrova que Tsvetáieva estava obcecada pelo suicídio de Maiakóvski. A Tchukóvskaja a poeta teria perguntado se a escritora realmente não via o que estava para acontecer. Assim, colocando o suicídio da poeta em termos literários, e, mais que isso, nos termos da própria Tsvetáieva, e, além disso, se se pensar o lugar que Tsvetáieva acreditava pertencer ao poeta, o lugar do qual ele observava o mundo – em suas palavras sobre Blok, Iessienin e Maiakóvski, ou seja, poetas que foram trucidados pela força elementar que não poderiam recusar-se a ouvir, mas também ao comando das quais não ousavam obedecer; se se pensar sobre sua crença de que o poeta é um ser que nasce e vive no seu máximo; se se pensar em tudo isso e, ainda, na tragédia humanitária que se anunciava, pode-se pensar, então, que a força elementar que a atingira era poderosa demais para ser suportada por alguém que, pela força da opressão, tinha sido obrigada a se calar.

Se Blok foi esmagado pelos cantos e demônios da Revolução, se Iessienin pereceu porque não se pode fugir da força implacável da história, se o cidadão Maiakóvski assassinou o poeta Maiakóvski, logo, Tsvetáieva sucumbiu porque precisamente aquele comando ela não poderia obedecer, embora tampouco não pudesse parar de ouvi-lo. O suicídio de Tsvetáieva pela ótica do fato literário e de acordo com suas próprias convicções pode ser visto como uma forma de protesto

em defesa do indivíduo, colocando-se, assim, no mesmo papel do poeta vítima de seu tempo atribuído a Púchkin. Mais uma vez um poeta tinha sido morto pela canalha. E, infelizmente, D'Anthès, assim como Nicolaus e Stálin, sempre existirão.

Em 1926, em sua resposta ao questionário de Pasternak, Tsvetáieva escreveu:

A vida é uma estação de onde logo partirei, para onde — não digo.⁵⁷⁵

Desse modo, pode-se dizer que, de acordo com suas crenças, a morte de um poeta não deve ser encarada como um ponto de chegada ou um ponto final, mas a mais distante parada em seu constante movimento de emigração. Na leitura aqui proposta, portanto, a morte da poeta não deve ser lida como o encontro final e definitivo com o seu Absoluto, mas sob a perspectiva da continuidade, como um caminho aberto por Tsvetáieva àqueles que, como ela, também escolheram defender o poeta.

⁵⁷⁵ “Ответ на анкету” (“Resposta ao questionário”). In: SS, vol. 4, p. 624.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE MARINA TSVETÁIEVA

- TSVETÁIEVA, Marina. *Искусство при свете Совестьи: (Реконструкция полного текста статьи)*. Вступ. ст., с. 3-9. реконструкция текста, пер. с. серб.-хорв., примеч. Ю. П. Ключкина; Рос. фонд. культуры. Дом Марины Цветаевой. Москва: Дом Марины Цветаевой, 1993.
- _____. *Собрание сочинений: В 7 т. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза*. Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1994а.
- _____. *Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы*. Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1994b.
- _____. *Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6: Письма*. Вступ. А. А. Саакянц. Сост., подгот. текста и коммент. Л. А. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1995а.
- _____. *Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7: Письма*. Вступ. А. А. Саакянц. Сост., подгот. текста и коммент. Л. А. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1995b.
- _____. *Неизданное. Сводные тетради*. Подгот. текста предисл и примеч. Е. Б. Коркиной и И. Д. Шевеленко. Москва: Эллис Лак, 1997.
- _____. *В завтра речь держу... (автобиографическая проза: 1925-1937)*. Издание подготовили А. А. Саякянц и Л. А. Мнухин. Москва: Варгус, 2005.
- _____. *Записные книжки и дневниковая проза*. Москва: Захаров, 2003.
- _____. *Indícios Flutuantes*. Prefácio, seleção e tradução de poemas Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2006.
- _____. *Vivendo sob o fogo: confissões*. Seleção organização e prefácio: Tzvetan Todorov. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2008a.
- _____. *Meu Púchkin*. In: ALMEIDA, Paula. O “Meu Púchkin” de Marina Tsvetáieva: tradução e apresentação. Dissertação – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008b. 155p.
- _____. *O Diabo*. Tradução Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio d'Água, 1994c.
- _____. *Indícios Terrestres*. Tradução Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio d'Água, 1995.
- _____. *Depois da Rússia*. Tradução (1922-1925). Tradução Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

- TSVIETÁIEVA, Marina. *Carta a la Amazona y otros escritos franceses en prosa y verso*. Introducción y traducción: Elizbeth Burgos. Epílogos de Hélène Cixous. 2ª ed. Traducción de los poemas: Severo Sarduy, 2002a.
- _____. *El relato de Sóniechka*. Edición crítica y traducción de Reyes García Burdeus. Catelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2002b.
- TSVETAIEVA, Marina. *Indices Terrestres*. Traduit du russe et présenté par Véronique Lossky. Paris : Clémence Hiver Éditeur, 1987.
- _____. *Les Flagellantes*. Traduit du russe et présenté par Denise Uaccoz-Neugnot. Clémence hiver éditeur, 1994d.
- _____. *Vivre dans le feu. Confessions*. Présenté par Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux. Paris: Robert Laffont, 2005.
- _____. "Mon père et son musée. In: _____. *Prose autobiographique. Œuvres – Tome I*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009a.
- _____. *Prose autobiographique. Œuvres – Tome I*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009b.
- _____. "Neuf lettres avec une dixième retenue et une onzième recue et postface" _____. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011a.
- _____. "Lettre à l'Amazone", In: _____. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011b.
- _____. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011c.
- TSVETAIEVA, Marina. *Earthly Signs – Moscou diaries, 1917-1922*. Edited and translated by Jamey Gambrell. New Haven: Yale University Press, 2002.
- _____. *A captive spirit – collected prose*. Translated and edited by J. Marin King. New York: Ardis Publishers, 2004.
- _____. *Art in the light of conscience. Eight essays on poetry*. Translate: Angela Livingstone. Glasgow: Bloodaxe Books, 2010.

TSVETÁIEVA, M., PASTERNAK, B. RILKE, R. M. *Letters Summer 1926*: Boris Leonidovich Pasternak, Marina Tsvetaeva, Rainer Maria Rilke. Translated by Margaret Wettlin, Walter Arndt, Jamey Gambrell' edited by Yevgeny Pasternak, Yelena Pasternak Konstantin M. Azadovsky; preface by Susan Sontag. New York: New York Review Books, 2001.

_____. *Correspondance à trois. Été 1926*. Textes russe traduits por Lily Denis. Textes allemands traduits par Philippe Faccottet. Le poèmes de Marina Tsvetáïeva son traduits par Ève Malleret. Coordination du texte français: Lily Denis. Paris: Gallimard, 2005.

TSVETÁIEVA, M.; PASTERNAK, BORIS. *Души начинают видеть (Писма 1922-1936 годов)*. Издание подготовили Е. Б. Коркина и И. Д. Шевеленко. Москва: Варгус, 2004.

TSVETÁIEVA, M.; GRÔNSKI, Nicolai. *Несколько ударов сердца (Писма 1928-1933 годов)*. Издание подготовили Ю. И. Бродовская и Е. Б. Коркина. Москва: Варгус, 2004.

OBRAS SOBRE MARINA TSVETÁIEVA

BELKINA, Maria. *Le destin tragique de Marina Tsvetaeva*. Traduit du russe par Wladimir Berelowitch. Poèmes traduit par Lydia Epschtein-Diky. Éditions Albin Michel S. A. : Paris, 1992.

BÉRENGER, Caroline. "Écrits français de Marina Tsvetaeva". In: ANOKHINA, Olga (Dir.). *Multilinguisme e créativité littéraire*. Paris: Academia L'Harmattan, 2012.

BERGERON, Patrick. *Marina Tsvétaeva: l'épreuve du feu*. In: *Nuit blanche, le magazine du livre*. Numéro 101, hiver 2005-2006.

BERNARDINI, Aurora F. *Indícios flutuantes em Marina Tzvetáieva*. Tese de Livre-docência, Universidade de São Paulo, 1976.

_____. "Prefácio". In: TSVETÁIEVA, Marina. *Indícios Flutuantes*. Prefácio, seleção e tradução de poemas Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2006.

BETEHA, David M. "Pushkin's Mythopoetic Consciousness: Apuleius, Psyche and Cupid, and the theme od metamorphosis in *Evgenii Onegin*." In: ANDREW, Joe; ROBERT, Reid. *Two hundred years of Pushkin. Vol. II – Aleksander Pushkin: Myth and Monument*. Amsertdam/New York: Rodopi, 2003.

BOYM, Svetlana. "The death of the poetess". In: _____. *Death in quotation marks*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

_____. "Loving in bad taste: eroticism and literary excess in Marina Tsvetaeva's 'Tale of Sonechka'". In: COSTLOU, Jane T.; SANDLER, S.; VOULES, J. (org.). *Sexuality and the body in Russian Culture*. Califórnia: Stanford University Press, 1993.

BRODSKY, Joseph. "A poet and prose". In: _____. *Less than one – selected essays*. New Yourk: Farrar, Straus and Giroux, 1986a.

- BRODSKY, Joseph. In: _____. *Less than one – selected essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986b.
- BURDEUS, Reyes García. “Introducción”. In: TSVIETÁIEVA, Marina. *El relato de Sóniechka*. Edición crítica y traducción de Reyes García Burdeus. Catelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2002a.
- _____. “Tsvietáieva y Soniéchka o el anillo hallado en aquel kurgán y todo el amor que se pueda imaginar”. In: TSVIETÁIEVA, Marina. *El relato de Sóniechka*. Edición crítica y traducción de Reyes García Burdeus. Catelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2002b.
- BURGIN, Diana L. “Tsvetaeva’s three Pushkins”. In: ANDREW, Joe; ROBERT, Reid. *Two hundred years of Pushkin. Vol. I – Pushkin’s Secret: Russian writers reread and rewrite Pushkin*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2003.
- BURGOS, Elizabeth. “Introducción”. In: TSVIETÁIEVA, Marina. *Carta a la Amazona y otros escritos franceses en prosa y verso*. Introducción y traducción: Elizabeth Burgos. Epílogos de Hélène Cixous. Traducción de los poemas: Severo Sarduy, 2000.
- CIPIELA, Catherine. “The women of Russian Montparnasse (Paris, 1920-1940)”. In: BARKER, Adele Marie; JEHANNE M. Gheith. *A history of Women’s writing in Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- _____. *The same solitude: Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva*. Ithaca & London: Cornell University Press, 2006.
- CIXOUS, Hélène. “Epílogo I, El fuego dest/“ella”...”. In: TSVIETÁIEVA, Marina. *Carta a la Amazona y otros escritos franceses en prosa y verso*. Introducción y traducción: Elizabeth Burgos. Epílogos de Hélène Cixous. Traducción de los poemas: Severo Sarduy, 2002a.
- _____. “Epílogo II, La bela y los héroes, la bela y los eros, la bela y los ceros”. In: TSVIETÁIEVA, Marina. *Carta a la Amazona y otros escritos franceses en prosa y verso*. Introducción y traducción: Elizabeth Burgos. Epílogos de Hélène Cixous. Traducción de los poemas: Severo Sarduy, 2002b.
- DINEGA, ALYSSA W. *A russian Psyche. The poetic mind of Marina Tsvetaeva*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- DUBURVIEUX, Nadine. “Commentaires et notes [à ‘L’Histoire de Sonetchka’]”. In: MARINA, Tsvetáieva. *Œuvres – Tome I*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009.
- _____. “Commentaires et notes [à ‘Ta mort’]”. In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011a.
- DUBURVIEUX, Nadine. “Commentaires et notes [à ‘Le Chinois’]”. In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine

Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011b.

_____. "Commentaires et notes [à 'Quelque lettres de Rainer Maria Rilke]". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011c.

_____. "Commentaires et notes [à 'Natalia Gontcharova']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011d.

DUBURVIEUX, Nadine; JUGERSON, Luba. "Commentaires et notes [à 'Indices terrestres']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

EFRON, Ariadna. *О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери*. М.: Советский писатель, 1989.

_____. *Marina Tsvetaeva, ma mère*, Traduit du russe par Simone Goblot. Paris: Éditions des Syrtes, 2008.

FEILER, Lily. *Marina Tsvetaeva – The double beato f heaven and hell*. Duke University Press: Durham and London, 1994.

GAMBRELL, Jamey. "Introduction". In: TSVETAeva, Marina. *Earthly Signs – Moscou diaries, 1917-1922*. Edited and translated by Jamey Gambrell. New Haven: Yale University Press, 2002.

GENIEVA, Ekaterina. "She transformed life into poetry". *Herald of Europe*. UK, n° 7, 2010.

GOBLOT, Simone. "Avant-propos". EFRON, Ariadna. *Marina Tsvetaeva, ma mère*. Traduit du russe par Simone Goblot. Paris: Éditions des Syrtes, 2008.

GOVE, Antonina Filonov. "The Modernist Poetics of Grief in the Wartime Works of Tsvetaeva, Filonov, an Kollwitz". In: ANDERSON, Roger and DEBRECZENY, Paul. *Russian narrative and visual art: varieties of seeing*. University Press of Florida: Gainesville, 1994.

HAST, Olga Peters. "Your death. The living water of Cvetaeva's art". In: *Russian Literature*, v. 13, n. 1, p. 41-64, jan./1983.

JUGERSON, Luba. "Commentaires et notes [à 'L'histoire d'une dédicace']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Œuvres – Tome I*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009a.

- _____. "Commentaires et notes [à 'Soirée d'ailleurs']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Œuvres – Tome I*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009b.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Soirée de poétesses']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Œuvres – Tome I*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009c.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Un esprit captif (Ma rencontre avec Andrei Biély)']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Œuvres – Tome I*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009d.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Assurance sur la vie']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011a.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Mon Pouchkine']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011b.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Averse de lumière']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011c.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Ma réponse à Ossip Mandelstam']". In: MARINA, Tsvetaïeva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011d.
- KARLINSKY, S. *Marina Cvetaeva – her life and art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1966.
- _____. *Marina Tsvetaeva – The woman, her world, and her poetry*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- _____. *Некоторые проблемы биографии Цветаевой*, p. 15-16. In: *Marina Tsvetaeva: One Hundred Years; Modern Russian Literature and Culture, Volume 32*. Compiled and edited by Viktoria Schweitzer, Jane A. Taubman, Peter Scotto, and Tatyana Babyonyshev. Oakland, California: Berkeley Slavic Specialties, 1994.
- KING, Marin J. "Notes". In: TSVETAIEVA, Marina. *A captive spirit – collected prose*. Translated and edited by J. Marin King. New York: Ardis Publishers, 2004.
- KUDROVA, I. V. *Путь Комет в 3 т. Т. 1: Молодая Цветаева*. Санкт-Петербург: Крига, 2007a.

- _____. *Путь Комет в 3 т. Т. 2: После России*. Санкт-Петербург: Крига, 2007b.
- _____. *Путь Комет в 3 т. Т. 3: Розобдаченная морока*. Санкт-Петербург: Крига, 2007с.
- _____. *The death of a poet – the last days of Marina Tsvetaeva*. Translated by Mary Ann Szporluk. New York: Overlook, 2004.
- LIVINGSTONE, Angela. "Introduction". In: TSVETAeva, Marina. *Art in the light of conscience. Eight essays on poetry*. Translate: Angela Livingstone. Glasgow: Bloodaxe Books, 2010.
- LOSSKY, Véronique. "Preface". In: TSVETAeva, Marina. *Indices Terrestres*. Traduit du russe et présenté par Véronique Lossky. Paris : Clémence Hiver Éditeur, 1987.
- _____. "Resume de la discussion sur les archives de Tsvetaeva". In: LOSSKY, Véronique; PROYART, Jacqueline. *Marina Tsvetaeva et la France – Nouveautés et Inédits/Марина Цветаева и Франция – Новое и неизданное*. Paris: Institut d'Études Slaves/Moskva: Русский Путь, 2002.
- _____. "Commentaires et notes" [à 'Le diable']. In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009a.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Ma mère et la musique']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009b.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Les flagellantes']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009c.
- _____. "Commentaires et notes [à 'La maison près du vieux Pimène']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009d.
- _____. "Commentaires et notes [à Le conte de ma mère]". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009e.
- LOSSKY, Véronique. "Commentaires et notes [à La tour au lierre]". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009f.

- _____. "Commentaires et notes [à Le fiancé]". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009g.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Mon père et son musée']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009h.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Vif sur vif']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009i.
- _____. "L'art poétique de Tsvetaeva". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011a.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Lettre à l'Amazonie']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011b.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Le poète et la critique']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011c.
- _____. "Commentaires et notes [à 'L'art à la lumière de la conscience']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011d.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Le poète et le temps']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011e.
- LOSSKY, Véronique. "Commentaires et notes [à 'Poésie épique et lyrique dans la Russie contemporaine']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011f.

- _____. "Commentaires et notes [à 'Poètes avec une histoire et poètes sans histoire']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011g.
- _____. "Commentaires et notes [à 'Neuf lettres, avec une dixième retenue et une onzième reçue, et postface']". In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011h.
- LOSSKY, Véronique; PROYART, Jacqueline. *Marina Tsvetaeva et la France – Nouveautés et Inédits/Марина Цветаева и Франция – Новое и неизданное*. Paris: Institut d'Études Slaves/Moskva: Русский Путь, 2002.
- МНУХИН, Л. А. Марина Цветаева в критике современников в 2-х ч. Москва: Аграф, 2003.
- POLIAKOVA, Sofia. *Закатные оны дни: Цветаева и Парнок*. Анн Арбор: Ардис, 1983.
- REID, Robert. "Introduction: Pushkin: Myth and Monument". In: ANDREW, Joe; ROBERT, Reid. *Two hundred years of Pushkin. Vol. II – Aleksander Pushkin: Myth and Monument*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2003.
- ROSS, Ariel. *The epic afterlives: Baudelaire and Tsvetaeva*. 2010. 373 p. Tese – Emory University, Géorgia, Estados Unidos, 2010.
- SMITH, Alexandra. "Между искусством и политикой (Рассказ Марины Цветаевой *Кумаец* в свете идей евразийского движения в Париже 1920-1930-х годов. In: LOSSKY, Véronique; PROYART, Jacqueline. *Marina Tsvetaeva et la France – Nouveautés et Inédits/Марина Цветаева и Франция – Новое и неизданное*. Paris: Institut d'Études Slaves/Moskva: Русский Путь, 2002.
- _____. *Только ли о Марине Цветаевой*. Москва: Аграф, 2002.
- _____. "Writing as performance: the case of Marina Tsvetaeva". *New Zealand Slavonic Journal*, vol. 37, 2003.
- SONTAG, Susan. "Preface". In: PASTERNAK, B.; TSVETAIEVA, M., RILKE R. M. *Letters Summer 1926: Boris Leonidovich Pasternak, Marina Tsvetaeva, Rainer Maria Rilke*. Translated by Margaret Wettlin, Walter Arndt, Jamey Gambrell' edited by Yevgeny Pasternak, Yelena Pasternak Konstantin M. Azadovsky; preface by Susan Sontag. New York: New York Review Books, 2001.
- _____. "Uma prosa de poeta". In: SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- TAVIS, Anna. "Russia in Rilke: Rainer Maria Rilke's Correspondence with Maria Tsvetaeva". In: *Slavi Review*, vol. 52, n° 3, 1993, pp. 494-511.
- TODOROV, Tzvetan. "Tsvetaeva". In: TZVETAN, Todorov. *Les aventuriers de l'absolu*. Paris: Robert Laffont, 2006.

- _____. “O presente volume”. In: *Vivendo sob o fogo: confissões*. Seleção organização e prefácio: Tzvetan Todorov. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2008a.
- _____. “Prefácio”. In: *Vivendo sob o fogo: confissões*. Seleção organização e prefácio: Tzvetan Todorov. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2008b.
- _____. “Preface. Les écrits autobiographiques de Marina Tsvetaeva”. In: MARINA, Tsvetáieva. *Prose autobiographique. Œuvres – Tome I*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2009.
- _____. “Preface. Les récits et essais de Marina Tsvetaeva”. In: MARINA, Tsvetáieva. *Récits et essais. Œuvres – Tome II*. Sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov. Traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris: Éditions du Seuil, 2011a.
- _____. “Tsvetaeva”. In: TZVETAN, Todorov. *A beleza salvará o mundo – Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011b.
- TROYAT, Henri. *Marina Tsvetaeva _ L'éternelle insurge*. Paris: Grasset, 2001.
- TSVETÁIEVA, Anastassia. *Маринин Дом*. Москва: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006.
- YACCOZ-NEUGNOT, Denise. “Posface”. In: TSVETAEVA, Marina. *Les Flagellantes*. Traduit du russe et présenté par Denise Yacoz-Neugnot. Clémence hiver éditeur.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABDULMASSIH, Fábio B. *Aulas de literatura russa: F. M. Dostoiévski por V. Nabókov: por que tirar Dostoiévski do pedestal?* Dissertação – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- ADORNO, Theodor W. “Sinais de pontuação”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Homero Freitas de. “A literatura que Stálin proibiu”. In: *Revista de estudos orientais I*. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Humanitas Publicações, 1997.
- _____. “A vida do senhor Bulgákov”. In: *O diabo solto em Moscou*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- _____. “Cronologia da vida e da obra de A. S. Púchkin”. Dossiê Púchkin” (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- _____. “Breves noções sobre o simbolismo na Rússia”. In: CAVALIERE, Arlete et al. *Tipologia do Simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- _____. “O realismo socialista e suas (in)definições”. In: *Revista Literatura e Sociedade*. USP, 2010.
- ANGELIDES, Sophia. “Carta e literatura”. In: ANGELIDES, Sophia. *Carta e literatura: correspondência entre Tchékhov e Górkí*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- AZADOVSKI, Konstantin. “Russia’s Silver Age in today’s Russia”. In: *Surfaces*, vol. IX. Presses de l’Université de Montréal: 2001. Disponível em: <http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol9/azadovski.htm>. [Último acesso: 3/9/2014].
- BARKER, Adele Marie; JEHANNE M. Gheith. *A history of Women’s writing in Russia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BELOV-ANDRÉEV, Yuri. *Revista de literatura soviética (para El 150 aniversario de la muerte de Pushkin)*. Moscou: Unión de Escritores de la URSS, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. 8ª edição. Trad. Mônica Krausz Bornebush, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- _____. “Experiência e pobreza”. _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. 8ª edição. Trad. Mônica Krausz Bornebush, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2012b.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebush, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Obras escolhidas*. Vol. I Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c.
- _____. *Obras escolhidas*. Vol. II Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- _____. *Obras escolhidas*. Vol. III Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERBEROVA, Nina. *Курсив мой. Автобиография*. Москва: Согласие, 1996.
- BERLIN, Isaiah. *Pensadores russos*. Organização: Henry Hardy e Aileen Kelly. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BERNARDINI, Aurora. “Púchkin e o começo da literatura russa”. “Dossiê Púchkin” (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Lenita Esteves e Almiro Piseta. São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- BURGIN, Diana Lewis. *Sophia Parnok. The life and Work of Russia's Sapho*. New York: New York University Press, 1994.
- CAMPOS, Haroldo. "Púchkin: a poesia da gramática". Dossiê Púchkin" (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- COMBE, Dominique. "As referências desdobradas. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia". Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, 2009-2010.
- DEBRECZENY, PAUL. *Social functions of literature. Aleksandr Pushkin and Russian Culture*. California: Stanford University Press, 1997.
- EHRENBURG, Ilya. *Memórias*. Tradução Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- EMERSON, Caryl. "Symbolist and Modernist world-building: three cities, three novels, and the Devil". In: *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. New Yourk: Cambridge University Press, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta" (2012). In: BENJAMIN, Walter. "O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: _____. *Ensaaios reunidos: escritos sobre Goethe*. 8ª edição. Trad. Mônica Krausz Bornebush, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ. *Teoría del ensayo*. 2ª ed. México: UNAM, 1992.
- GRIGOROVA, Darina. "'Towards the sun': eurasian historiosophy". *Almanach via Evrasia*, Sofia, n. 2, 2013.
- JAKOBSON, Roman. "Lingüística e Poética". In: *Lingüística e Comunicação*. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- _____. "Notes marginales sur la prose du poete Pasternak". In: JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Editions di Seuil, 1973.
- _____. *Diálogos*. Tradução do texto francês Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985.
- _____. *Russie folie poésie*. Paris: Editions du Seul, 1986.
- _____. "Заметки о прозе поэта Пастернака". Якобсон, Р. *Работы по поэтике*. Москва, 1987, 324–339.
- _____. "Notas à margem da lírica de Púchkin". Tradução e notas Homero Freitas de Andrade. "Dossiê Púchkin" (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004a.
- JAKOBSON, Roman. "Como foi feita uma quadra de Púchkin". Tradução e notas Homero Freitas de Andrade. "Dossiê Púchkin" (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004b.

- _____. “Notas à margem de *Evguiéni Oniéguin*”. Tradução Homero Freitas de Andrade e Hugo Camargo Rocha; notas de Homero Freitas de Andrade. “Dossiê Púchkin” (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004c.
- _____. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução e posfácio Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosacnaify, 2006.
- KOZNOVA, N. N. “Жанр эссе в мемуарах писателей”. In: *Вестник Челябинского государственного университета*. 2011. № 8 (223). Филология. Искусствоведение. Вып. 51. С. 74–78.
- KUNZI, Daniel; HUBER, Peter. “Paris dans les années 30 : Sur Serge Efron et quelques agents du NKVD”. In: *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 32, nº 2. Abril-junho, 1991, pp. 285-310.
- LAGE, Rui Carlos Motes. *Elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto, desengano*. 2010. 437 p. Tese – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2010.
- LEIDERMAN, N. *Движение времени и законы жанра: (Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы)*. Свердловск, 1982.
- LIMA, Sílvio. *Ensaio sobre a natureza do ensaio*. Coimbra: Livraria Acadêmica, 1946.
- LOTMAN, Iuri. “A *Dama de Espadas* e o tema das cartas e do carteadado na literatura russa do começo do século XIX”. Tradução e notas Helena Nazario. Dossiê Púchkin” (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. “O símbolo no sistema da cultura”. In: CAVALIERE, Arlete et al. *Tipologia do Simbolismos nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- LVOVITCH, Вукон. *Борис Пастернак*. Москва: Молодая гвардия, 2007.
- MAIAKÓVSKI, Vladímir. *Poemas*. Apresentação: Boris Schnaiderman. Tradução: Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. (tradução de Homero Freitas de Andrade e Aurora Fornoni Bernardini). São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- NAZARIO, Helena. “Humor e irreverência na prosa de Púchkin”. Dossiê Púchkin” (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- NAZARIO, H. S. *A filha do capitão e o jogo das epígrafes*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- NIVAT, Georges. “O simbolismo russo em busca do paraíso original”. In: CAVALIERE, Arlete et al. *Tipologia do Simbolismos nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERRONE-MOISES, Leyla. "Os heróis da literatura". *Estud. av.* [online]. 2011, vol. 25, n. 71, pp. 251-267. ISSN 0103-4014.
- PÚCHKIN, Aleksandr. "Do *Evguiéni Oniéguin*". Tradução Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. "Dossiê Púchkin" (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. "Romance em cartas". Tradução e notas Homero Freitas de Andrade. "Dossiê Púchkin" (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. "Sobre a poesia clássica e romântica". Tradução e notas Homero Freitas de Andrade. "Dossiê Púchkin" (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- _____. "Esboços de um prefácio a *Boris Godunov*". Tradução e notas Homero Freitas de Andrade. "Dossiê Púchkin" (org. Homero Freitas de Andrade). In: *Cadernos de Literatura e Cultura Russa*. Curso de Russo. DLO/FFLCH/USP. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PÚCHKIN, A. S. *A dama de espadas: prosa poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- SANTIAGO, André Martins Homero; OLIVA, Luís Cesar (org). *As ilusões do eu – Spinoza e Nietzsche*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.
- SCHAIIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito – a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *A Poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.
- SCHWANTES, Cíntia. "Espelho de Vênus: questões da representação do feminino". In: *GT A mulher na literatura/ANPOLL*. Santa Catarina: UFSC, 2002. Disponível em: http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_cintia.htm acessado em: 20 de junho 2009.
- SÊNEDA, Marcos César. "A fundamentação das ciências compreensivas: a posição de Dilthey reconstruída a partir de Leibniz, Wolff e Kant". *Revista Princípios*, v. 14, n. 22. Universidade Federal do Rio Grande do Norte: Rio Grande do Norte, 2007.
- SLAWINSKI, Janusz. "Sobre la categoria de sujeto lírico". *Textos y contextos*, t. II, sel. D. Navarro, *Arte y Literatura*, La Habana, 1989, p. 333-346.
- TAVIS, Anna. *Rilke's Russia – a cultural encounter*. Evanston: Northwestern University Press, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Les aventuriers de l'absolu*. Paris: Robert Laffont, 2006.

_____. *A beleza salvará o mundo – Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011c.

VÁRIOS AUTORES. *Poesia Russa Moderna*. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman – 6ª ed. rev. e ampl. – São Paulo: Perspectiva, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo, Difusão Européia do Livro. Ed. Da Universidade de São Paulo, 1973.

VOLKÔNSKI, S. M. *Быт и Бытие. Из прошлого, настоящего, вечного*. Берлин: Медный всадник, 1924. 228 с.

ZHOLKOVSKY, Alexander. “Rethinking the Canon: Nonconformist Soviet Classics in Post-Soviet Perspective”. In: *Selected Studies in Russian Poetry: Invariants, structures, strategies, intertexts*. Moscow: RGGU, 2005.

OBRAS DE CONSULTA

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad.: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

BRUMEL, Pierre (org). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad.: Carlos Susekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

GOGOLITSYNA, N. *Untranslatable 93 Russian words*. Montpellier: Russian Information Services, Inc., 2008.

FIGES, Orlando. *A tragédia de um povo. A Revolução Russa 1891 – 1924*. Tradução Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOPADINA, V. V. *Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник*. М: Эксмо, 2009. - 480 с.

LOSURDO, Domenico. *Stalin – história crítica de uma lenda negra*. Rio de Janeiro: Revan, 2010.

MONTEFIORE, Simon Sebag. *Stálin : a corte do czar vermelho*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de R. L. Ferreira e A. Cabral. 2 ed. São Paulo: Loyola, 2001.

УШАКОВ, Д. Н. *Большой Толковый Словарь Современного Русского Языка*. Москва: Альта-Принт, 2007.

VOLKOGONOV, Dmitri Antonovitch. *Stálin: triunfo e tragédia*. Vol. 1. Tradução Joubert de Oliveira Brízida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

APÊNDICE A – Citações em russo das obras de Marina Tsvetáieva⁵⁷⁶

1 INTRODUÇÃO

р. 23 – Мы подошли к единственной мере вещей и людей в данный час века: отношению к России.

2 ESTENÓGRAFA DA VIDA: ESCREVER É VIVER; VIVER É ESCREVER

р. 39 – Я не люблю жизни как таковой, для меня она начинает значить, т. е. обретать смысл и вес — только преображенная, т. е. — в искусстве. Если бы меня взяли за океан — в рай — и запретили писать, я бы отказалась от океана и рая. Мне вещь сама по себе не нужна.

р. 40 – Вся пресловутая «фантазия» поэтов — не что иное, как точность наблюдения и передачи. Всё существует с начала века, но не всё — так — названо. — Дело поэта — заново крестить мир.

р. 41 – Стенограф Жизни.— Это всё, что я хочу, чтобы написали на моем памятнике (кресте!) — Только Жизни непременно с большой буквы. Если бы я была мужчиной, я хотела <над строкой: сказала> бы: Бытия.

р. 42 – Нет, руку на сердце положа, от коммунистов я по сей день, лично, зла не видела. (Может быть — злых не видела!) И не их я ненавижу, а коммунизм. (Вот уж два года, как со всех сторон слышу: “Коммунизм прекрасен, коммунисты — ужасны!” В ушах навязло!)

Но, возвращаясь к классификации (озарение: не к ней ли сводится весь коммунизм?!) — точь-в-точь то же, что пятнадцати лет с алгеброй (семи — с арифметикой!). Полные глаза и пустой лист. То же, что с кройкой — *не понимаю*, не понимаю: где влево, где вправо, в висках винт, во лбу свинец. То же, что с продажей на рынке, когда-то — с наймом прислуги, со всем моим стопудовым земным бытом: *не понимаю, не могу, не выходит*.

Думаю, если бы других заставили писать “Фортуну”, они бы почувствовали точно то же, что я.

р. 44-45 – Два слова о делах. Геликон ответил, условия великолепные... но: *вне политики*. Ответила в свою очередь. Москва 1917 г. — 1919 г. — что я, в люльке качалась? Мне было 24 — 26 лет, у меня были глаза, уши, руки, ноги: и этими глазами я видела, и этими ушами я слышала, и этими руками я рубила (и записывала!), и этими ногами я с утра до вечера ходила по рынкам и по заставам, — куда только не носили!

ПОЛИТИКИ в книге нет: есть *страстная* правда: пристрастная правда холода, голода, гнева, *Года!* У меня младшая девочка умерла с голоду в приюте, — это тоже «политика» (приют большевистский).

Ах, Геликон и К.! Эстеты! Ручек не желающие замарать! Пишу ему окончательно, прошу: отпустите душу на покаяние! Пишу, что жалею, что не он издаст, но что калечить книги *не могу*.

В книге у меня из «политики»: 1) поездка на реквизиционный пункт (КРАСНЫЙ), — офицеры-евреи, русские красноармейцы, крестьяне, вагон, грабежи, разговоры. *Евреи встают гнусные*. Такими и были. 2) моя служба в «Наркомнаце» (сплошь юмор! Жутковатый). 3) тысяча мелких сцен: в очередях, на площадях, на рынках (уличное впечатление от расстрела Царя, например, рыночные цены, — весь быт революционной) Москвы. И еще: встречи с белыми офицерами, впечатления Октябрьской Годовщины (первой и второй), размышления по поводу покушения на Ленина, воспоминания о некоем Каннегиссере (убийце Урицкого). Это я говорю о «политике». А вне — всё: сны, разговоры с Алей, встречи с людьми, собственная душа, — вся я. Это не *политическая* книга, ни секунды. Это — живая душа в мертвой петле — и все-таки живая. Фон — мрачен, не я его выдумала.

⁵⁷⁶ TSVETÁIEVA, Marina. *Собрание сочинений: В 7 т.* Т. 4–8; Неизданное. Сводные тетради. Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1994.

р. 46 – Книга, Гуль, *не* черносотенная, она глубоко-правдива и весьма противоречива: отвергнутая в Госиздате, она так же была бы отвергнута в издательстве Дьяконовой. (Черносотенном?) Это книга живой жизни и правды, т. е. политически (т. е. под углом лжи!) заведомо проваливается. В ней есть очаровательные коммунисты и безупречные белогвардейцы, первые увидят *только* последних, и последние — только первых. Но Манфред не прогорит, это ему скажите. На эту книгу набросятся из дурного любопытства: как читают чужие письма. «Тираж» обеспечен и ругань критики тоже. И то и другое издательствам не во вред.

р. 48 –

Стихи и проза:

В прозе мне слишком многое кажется лишним, в стихе (настоящем) все необходимо. При моем тяготении к аскетизму прозаического слова, у меня, в конце концов, может оказаться остов.

В стихе — некая природная мера плоти: меньше нельзя.

р. 49 – Есть ли сейчас в России — Розанов умер — настоящий созерцатель и наблюдатель, который мог бы написать настоящую книгу о голоде: человек, который хочет есть — человек, который хочет курить — человек, которому холодно — о человеке, у которого есть и который не дает, о человеке, у которого нет и который дает, о прежних щедрых — скарденых, о прежних скупых — щедрых, и, наконец, обо мне: поэте и женщине, одной, одной, одной — как дуб — как Бог — среди всяческих чум Москвы 19-го года.

Я бы написала — если бы не завиток романтика во мне — не моя близорукость — не вся моя особенность, мешающие мне иногда видеть вещи такими, какие они есть.

р. 50 – Я никогда не бываю благодарной людям за поступки — *только* за сущности! Хлеб, данный мне, может оказаться случайностью, сон, виденный обо мне, всегда сущность.

(...)

Отношение не есть оценка. Это я устала повторять. Оттого, что ты мне дал хлеба, я может быть стала добрее, но ты от этого не стал прекрасней.

(...)

Поступок не есть отношение, отношение не есть оценка, оценка (критиком, например, Блока) не есть сущность (Блок).

Сущность — умысел, слышна только слухом.

р. 51-52 – Я боюсь писать Вам, как мне хочется, потому что расплачусь. Все это страшный сон. Стараюсь спать. Я не знаю, как Вам писать. Когда я Вам пишу. Вы — есть, раз я Вам пишу! А потом — ах! — 56 запасной полк. Кремль. (...)

Скоро Орел. Сейчас около 2 часов дня. В Москве будем в 2 часа ночи. А если я войду в дом — и никого нет, ни души? Где мне искать Вас? Может быть, и дома уже нет? У меня все время чувство: это страшный сон. Я все жду, что вот-вот что-то случится, и не было ни газет, ничего. *Что это мне снится, что я проснусь.*

р. 53 (em nota de rodapé) – Не я ушла из Картотеки: ноги унесли! Душа — ноги: вне остановки сознания. Это и есть инстинкт.

р. 54 – Годнее всех (на 1000 верст отдаления!) бабы, с которыми у меня одинаковое пристрастие к янтарю и пестрым юбкам — и одинаковая доброта: как колыбель.

р. 54-55 – Стою, чуть покачиваемая тесным, совместным человеческим дыханием: взад и вперед, как волна. Грудью, боком, плечом, коленом сращенная, в лад дышу. И от этой предельной телесной сплоченности — полное ощущение потери тела. Я, это то, что движется. Тело, в столбняке — оно. Теплушка: вынужденный столбняк.

р. 56-57 — Стенька Разин. Два Георгия. Лицо круглое, лукавое, веснушчатое: Есенин, но без мелкости. Только что, вместе с другими молодцами, вернулся с реквизиции. Вижу его в первый раз. — Разин! — Не я сказала: сердце вызвонило! (Сердце! Колокол! Только вот звонарей нет!) Оговорюсь: мой Разин (песенный) белокур, — с рыжевцой белокур. (Кстати, глупое упразднение буквы д: белокудр, белые кудри: и буйно и бело. А белокур — что? Белые куры? Какое-то бесхвостое слово!) Пугачев черен, Разин бел. Да и слово само: Степан! Сено, солома, степь. Разве черные Степаны бывают? А: Ра — зин! Заря, разлив, — рази, Разин! Где просторно, там не черно. Чернота — гуща.

р. 59-60 — (Если бы я эти записи напечатала, непременно сказали бы: *par dépit*

Письмо о Лозэне [Герое моей пьесы “Фортуна” (примеч. М. Цветаевой)]:

“Вы хотите, чтобы я дала Вам краткий отчет о своей последней любви. Говорю 'любви', потому что не знаю, не даю себе труда знать... (Может быть: все, что угодно, — только не любовь! Но — все, что угодно!)

Итак: во-первых — божественно-хорош, во-вторых — божественный голос. Обе сии божественности — на любителя. Но таких любителей много: все мужчины, не любящие женщин, и все женщины, не любящие мужчин.

Он восприимчив, как душевно, так и наочно, это его главная и несомненная сущность. От озноба до восторга — один шаг. Его легко бросает в озноб. Другого такого собеседника и партнера на свете нет. Он знает то, чего Вы не сказали и может быть и не сказали бы... если бы он уже не знал! Чтуший только собственную лень, он не желая заставляет Вас быть таким, каким ему удобно. ('Угодно' здесь неуместно, — ему ничего не угодно.)

Добр? Нет. Ласков? Да.

Ибо доброта — чувство первичное, а он живет исключительно вторичным, отраженным. Так, вместо доброты — ласковость, любви — расположение, ненависти — уклонение, восторга — любование, участия — сочувствие. Взамен присутствия страсти — отсутствие бесстрастия (пристрастности присутствия — бесстрастие отсутствия).

Но во всем вторичном он очень силен: перл, первый смычок.

— А в любви?

Здесь я ничего не знаю. Мой острый слух подсказывает мне, что само слово 'любовь' его — как-то — режет. Он вообще боится слов, как вообще — всего явного. Призраки не любят, чтобы их воплощали. Они оставляют эту роскошь за собой.

р. 60-61 —

— Марина Ивановна, хотите службу? Это мой квартирант влетел. Икс, коммунист, кротчайший и жарчайший.

— Есть, видите ли, две: в банке и в Наркомнаце... и, собственно говоря (прищелкивание пальцами)... я бы, со своей стороны, вам рекомендовал...

— Но что там нужно делать? Я ведь ничего не умею.

— Ах, все так говорят!

— Все так говорят, я так делаю.

— Словом, как вы найдете нужным! Первая — на Никольской, вторая здесь, в здании первой Чрезвычайки.

— Я: — ?! —

Он, уязвленный: — Не беспокойтесь! Никто вас расстреливать не заставит. Вы только будете переписывать.

Я: — Расстрелянных переписывать?

Он, раздраженно: — Ах, вы не хотите понять! Точно я вас в Чрезвычайку приглашаю! Там такие, как вы, и не нужны...

Я: — Вредны.

Он: — Это дом Чрезвычайки, Чрезвычайка ушла. Вы наверное знаете, на углу Поварской и Кудринской, у Льва Толстого еще... (щелк пальцами)... дом...

Я: — Дом Ростовых? Согласна.

р. 61 – Но всему конец: и Наташе, и крепостному праву, и лестнице. (Говорят, что когда-нибудь и Времени!) Кстати, лестница не так длинна, — всего двадцать две ступеньки. Это я только по ней так долго (1818 г. — 1918 г.) шла.

р. 62 – Я не стою ни за одну свою земную примету в отдельности, как ни за один свой отдельный стих и час, — важна совокупность.

Я не стою даже за совокупность своих земных примет, я стою только за право их на существование и за правду — своего.

р. 62 –

Я: — Два отношения к миру: любовное, материнское.

Антокольский: — И у нас два: любовное, сыновнее. А отцовского — нет. Что такое отцовство?

Я: — Отцовства, вообще, нет. Есть материнство: — Мария — Мать — большое М.

Антокольский: — А отцовство — большое О, то есть ноль, зеро.

Я, примиряюще: — А зато у нас нет дочернего.

р. 64 – Только корысть — благодарна. Только корысть мерит целое (сущность) по куску, данному ей. Только детская слепость, *глядящая* в руку, утверждает: «Он дал мне сахару, он хороший». Сахар хороший, да. Но оценивать сущность человека по сахарам и «чаям», от него полученным, простительно только детям и прислугам: инстинкту.

(...)

Отождествлять источник благ с благами (...) признак полной неразвитости души и мысли. Существо, не пошедшее дальше пяти чувств.

р. 64 – Так, установив дающего (руку) и получающего (пищевод) — странно требовать одному куску мяса от другого куска мяса... благодарности.

(...)

Дать, это не действительность наша! Не личность наша! Не страсть! Не выбор! Нечто, принадлежащее всем (хлеб), следовательно (у меня его нет) у меня отобранное, возвращается (через тебя) ко мне (через меня — к тебе).

Хлеб нищему — восстановление прав.

Если бы мы давали кому *мы* хотим, мы были бы последние негодяи. Мы даем тому, *кто* хочет. Его голод (воля!) вызывает наш жест (хлеб). Дано и забыто. Взято и забыто. Никакой связи, никакого родства. Дав, отмежевываюсь. Взяв, отмежевываюсь. Взяв, отмежевываюсь.

Без последствий.

— Так зачем же мне тебе давать?

— Чтобы не быть подлецом.

р. 65 – Дар нищего (кровный, последний?) безличен. «Бог дает». Дар богатого (излишек, почти отброс) имеет имя, отчество, фамилию, чин, звание, род, день, час, число. И — память. Дала правая, а помнят обе.

Нищий, подав из руки в руку, забыл. Богатый, выславший через прислугу, помнит. И, если вдуматься, понятно: некий оправдательный материал для Страшного Суда.

— Гадательный материал.

р. 65-66 – Люди театра не переносят моего чтения стихов: «Вы их губите!» Не понимают они, коробейники строк и чувств, что дело актера и поэта — разное. Дело поэта: вскрыв — скрыть. Голос для него броня, личина. Вне покрова голоса — он гол. Поэт всегда замечает следы. Голос поэта — водой — тушит пожар (строк). Поэт не может декламировать: стыдно и

оскорбительно. Поэт — уединённый, подмости для него — позорный столб. Преподносить свои стихи голосом (наисовершеннейшим из проводов!), использовать *Психею* для успеха?! Достаточно с меня великой сделки записывания и печатания!

— Я не импресарио собственного позора!

Актер — другое. Актер — вторичное. Насколько поэт — être [Быть (фр.)], настолько актер — paraître [Казаться (фр.)]. Актер — упырь, актер — плющ, актер — полип. Говорите, что хотите: никогда не поверю, что Иван Иванович (а все они — Иваны Ивановичи!) каждый вечер волен чувствовать себя Гамлетом, Поэт в плену у Психеи, актер Психею хочет взять в плен. Наконец, поэт — самоцель, покоится в себе (в Психее). Посадите его на остров — перестанет ли он *быть*? А какое жалкое зрелище: остров — и актер!

р. 72 — Если бы мне на выбор — никогда не увидеть России — или никогда не увидеть своих черновых тетрадей (...) — не задумываясь, сразу. И *ясно* — что.

И ясно — что. Россия без меня обойдется, тетради — нет.

Я без России обойдусь, без тетрадей — нет.

Потому что вовсе не: жить и писать, а жить-писать и: писать — жить. Т. е. всё осуществляется и даже живется (понимается <...>) только в тетради. А в жизни — что? В жизни — хозяйство: уборка, стирка, топка, забота. В жизни — функция и отсутствие. Которое другие наивно принимают за максимальное присутствие, до которого моему так же далёко, как моей разговорной (говорят — блестящей) речи — до моей писаной. Если бы я в жизни присутствовала...

— Нет такой жизни, которая бы вынесла мое присутствие.

3 INFÂNCIA, ADOLESCÊNCIA, EMIGRAÇÃO: A INVENÇÃO DO PARAÍSO PERDIDO E O EXÍLIO ENTRE OS EXILADOS

р. 73 — Из мира, где мои стихи кому-то нужны были, как хлеб, я попала в мир, где стихи — никому не нужны, ни мои стихи, ни вообще стихи, нужны — как десерт: если десерт кому-нибудь — нужен...

3.1 CONEXÕES LÍRICAS: RETRATOS LITERÁRIOS OU PROSA ELEGÍACA

р. 77 — Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен.

р. 78-79 — Через пятьдесят лет, когда все это пройдет, *совсем* пройдет, и тела истлеют и чернила посветлеют, когда адресат давно уйдет к отправителю (*я* — вот первое письмо, которое дойдет!), когда письма Рильке станут просто письма Рильке — не мне — всем, когда я сама растворюсь во всем, и, — о, это главное — когда мне уже не нужны будут письма Рильке, раз у меня — весь Рильке.

Нельзя печатать без спросу. Без спросу, то есть — до срока. Пока адресат здесь, а отправитель там, ответа быть не может. Его ответ на мой вопрос и будет срок. — Можно? — Пожалуйста. А будет это не раньше, чем — Богу ведомо. (...)

Те семь писем, лежащие у меня в ящике (делающие то же, что делает он, не он, а его тело, так же как и письма — не мысль, а тело мысли) — те семь писем, лежащие у меня в ящике, с его карточками и последней элегией отдаю будущим — не отдам, сейчас отдаю. Когда родятся — получают. А когда родятся — я уже пройду. Это будет день воскресения его мысли во плоти. Пусть спят до поры, до — не Страшного, а — Светлого суда.

Так, верная и долгу и ревности, не предам и не утаю.

р. 80 — Смею ли я так назвать Вас? Ведь вы — воплощенная поэзия, должны знать, что уже само Ваше имя — стихотворение.

р. 80 – Вы не самый мой любимый поэт («самый любимый» — степень). Вы — явление природы, которое не может быть моим и которое не любишь, а ощущаешь всем существом, или (еще не все!) Вы — воплощенная пятая стихия: сама поэзия, или (еще не все) Вы — то, из чего рождается поэзия и что больше ее самой — Вас.

р. 81 (em nota de rodapé) – Жду Вашей книги — и Вас.

р. 82 – Мой любимый вид общения — потусторонний: сон: видеть во сне. А второе — переписка. Письмо, как некий вид потустороннего общения, менее совершенно, нежели сон, но законы те же.

(...)

Я не люблю встреч в жизни: сшибаются лбом. Две стены. Так не проникнешь. Встреча должна быть аркой: тогда встреча — *над*. — Закинутые лбы!

р. 82 – Передо мной книга Б. Пастернака «Сестра моя Жизнь». В защитной обложке, отдающей сразу даровыми раздачами Юга и подачками Севера, дубоватая, неудобная, вся в каких-то траурных подтеках, — не то каталог гробовых изделий, не то последняя ставка на жизнь какого-нибудь подышающего издательства. Такой, впрочем, я ее видела только раз: в первую секунду, как получила, еще раскрыть не успев. Потом я ее уже не закрывала. Это мой двухдневный гость, таскаю ее по всем берлинским просторам: классическим Линдам [Липы (нем.)], магическим Унтергрундам [Метро (нем.)] (с ней в руках — никаких крушений!), брала ее в Zoo [Зоопарк (нем.)] (знакомиться), беру ее с собой к пансионскому обеду, и — в конце концов — с распахнутой ею на груди — с первым лучом солнца — просыпаюсь. Итак, не два дня, — два года! Право давности на два слова о ней.

р. 83 – Андрей Белый — табу. Видеть его нельзя, только о нем слышать. Почему? Потому что он — знаменитый поэт, а мы средних классов гимназистки.

Русских — и детей — и поэтов — фатализм.

р. 83 – Берлин. *Pragerdiele* на *Pragerplatz'e*. Столик Эренбурга, обрастающий знакомыми и незнакомыми. Оживление издателей, окрыление писателей. Обмен гонорамами и рукописями. (Страх, что и то, и другое скоро падет в цене.) Сажу частью круга, окружающего.

И вдруг через все — через всех — протянутые руки — кудри — сияние:

р. 84 –

“— Простите, я вас измучил! Такое солнце, а я вас измучил! Только приехали, а я вас уже измучил. Не надо больше о ней. Ведь — кончено. Ведь я — стихи пишу. Ведь я после вашей “Разлуки” опять стихи пишу. Я думаю — я не поэт. Я могу — годами не писать стихов. Значит, не поэт. А тут, после вашей “Разлуки” — хлынуло. Остановить не могу. Я пишу вас — дальше. Это будет целая книга: “После Разлуки”,—после разлуки-с нею, и “Разлуки”—вашей. Я мысленно посвящаю ее вам и если не проставляю посвящения, то только потому, что она ваша, из вас, я не могу дарить вам вашего, это было бы — нескромно.

— Вы? Вы? (Он так и не знал, как меня зовут.)”

р. 84 (em nota de rodapé) –

“Zossen, 16 мая 22 г.

Глубокоуважаемая Марина Ивановна.

Позвольте мне высказать глубокое восхищение перед [“Перед” вставлено потом (примеч. М. Цветаевой).] совершенно крылатой мелодией Вашей книги “Разлука”.

Я весь вечер читаю — почти вслух; и — почти распеваю. Давно я не имел такого эстетического наслаждения.

А в отношении к мелодике стиха, столь нужной после расхлябанности Москвичей и мертвенности Акмеистов, ваша книга первая (это — безусловно).

Пишу — и спрашиваю себя, не переоцениваю ли я свое впечатление? Не приснилась ли мне Мелодия?

И — нет, нет; я с большой скукой развертываю все новые книги стихов. Со скукой развернул и сегодня “Разлуку”. И вот — весь вечер под властью чар ее. Простите за неподдельное выражение моего восхищения и примите уверения в совершенном уважении и преданности.
Борис Бугаев”

р. 85 —

— «Сестра моя Жизнь!»! — Первое мое движение, стерпев ее всю: от первого удара до последнего — руки настезь: так, чтоб все суставы хрустнули. Я попала под нее, как под ливень.

— Ливень: все небо на голову, отвесом: ливень впрямь, ливень вкось, — сквозь, сквозняк, спор световых лучей и дождевых, — ты ни при чем: раз уж попал — расти!

— Световой ливень.

р. 85 — С самим Пастернаком я знакома почти что шапочно: три-четыре беглых встречи.

— И почти безмолвных, ибо никогда ничего нового не хочу. — Слышала его раз, с другими поэтами, в Политехническом Музее. Говорил он глухо и почти все стихи забывал.

р. 86 — О доказуемых сокровищах поэзии Пастернака (ритмах, размерах и пр.) скажут в свое время другие — и наверно не с меньшей затронутостью, чем я — о сокровищах недоказуемых.

Это дело специалистов поэзии. Моя же специальность — Жизнь.

р. 87 — Я сейчас пишу о Белом, *ça me hante*. Так как я всегда всё (душевно) обскакиваю, я уже слышу, как будут говорить, а м. б. и писать, что я превращаюсь в какую-нибудь плакальщицу.

р. 89 — Теперь, прежде чем начать о его книге (целом ряде ударов и отдач), два слова о проводках, несущих голос: о стихотворном его даре. Думаю, дар огромен, ибо сущность, огромная, доходит целиком. — Дар, очевидно, в уровень сущности, редчайший случай, чудо, ибо почти над каждой книгой поэта вздох: «С такими данными...» или (неизмеримо реже) — «А доходит же все-таки что-то»... Нет, от этого Бог Пастернака и Пастернак нас — помиловал. Единственен и неделим. Стих — формула его сущности. Божественное «иначе нельзя». Там, где может быть перевес «формы» над «содержанием», или «содержания» над «формой», — там сущность никогда и не ночевала. — И подражать ему нельзя: подражаемы только одежды. Нужно родиться вторым таким.

р. 92-93 — Первая встреча моя с Брюсовым была заочная. Мне было 6 лет. Я только что поступила в музыкальную школу Зограф-Плаксиной (старинный белый особнячок в Мерзляковском переулке, на Никитской). В день, о котором я говорю, было мое первое эстрадное выступление, пьеса в четыре руки (первая в сборнике Леберт и Штарк), партнер — Евгения Яковлевна Брюсова, жемчужина школы и моя любовь. Старшая ученица и младшая. Все музыкальные искусы пройденные — и белый лист. После триумфа (забавного свойства) иду к матери. Она в публике, с чужой пожилой дамой. И разговор матери и дамы о музыке, о детях, рассказ дамы о своем сыне Валерии (а у меня сестра была Валерия, поэтому запомнилось), “таком талантливом и увлекающемся”, пишущем стихи и имеющем недоразумения с полицией. (Очевидно, студенческая история 98—99 гг.? Был ли в это время Брюсов студентом, и какие это были недоразумения — не знаю, рассказываю, как запомнилось.) Помню, мать соболезновала (стихам? ибо напасть не меньшая, чем недоразумения с полицией). Что-то о горячей молодежи. Мать соболезновала, другая мать жаловалась и хвалила. — “Такой талантливый и увлекающийся”. — “Потому и увлекающийся, что талантливый”. Беседа длилась. (Был антракт.) Обе матери жаловались и хвалили. Я слушала.

Полиция — зачем заниматься политикой — потому и увлекающийся.

Так я впервые встретила с звуком этого имени.

р. 93 – Стихи Брюсова я любила с 16 л<ет> по 17 л<ет> — страстной и краткой любовью.

р. 93-94 – Первая заочная встреча — 6-ти лет, первая очная — 16-ти. Я покупала книги у Вольфа, на Кузнецком (...)

Подымаю глаза, удар в сердце: Брюсов!

Стою, уже найдя замену, перебираю книги, сердце в горле, за такие минуты — и сейчас — жизнь отдам. И Брюсов, настойчивым методическим лаем, откусывая и отбрасывая слова: «Хотя я и не поклонник Ростана».

Сердце в горле — и дважды. Сам Брюсов! Брюсов Черной мессы, Брюсов Ренаты, Брюсов Антония! — И — не поклонник Ростана: Ростана — L'Aiglon ^[20], Ростана — Мелизанды, Ростана — Романтизма!

Пока дочувствовывала последнее слово, дочувствовать которого нельзя, ибо оно — душа, Брюсов, сухо щелкнув дверью, вышел. Вышла и я — не вслед, а навстречу: домой, писать ему письмо.

р. 95 – Вечер поэтесс был объявлен в Большом зале Политехнического Музея. Помню ожидальную, бетонную, с одной-единственной скамейкой и пустотой от — точно только что вынесенной — ванны. Поэтесс, по афише соответствовавших числу девять (только сейчас догадалась-девять Муз! Ах, ложно-классик!), казалось не девять, а трижды столько. Под напором волнения, духов, повышенных температур (многие кашляли), сплетен и кокаина, промерзлый бетон поддался и потек. В каморке стоял пар. Сквозь пар белесые же пятна — лица, красные кляксы — губы, черные *sigconflex*'ы — брови. Поэтессы, при всей разномастности, удивительно походили друг на друга.

р. 96 –

— Товарищи, я начинаю.

Женщина. Любовь. Страсть. Женщина, с начала веков, умела петь только о любви и страсти. Единственная страсть женщины — любовь. Каждая любовь женщины — страсть. Вне любви женщина, в творчестве, ничто. Отнимите у женщины страсть... Женщина... Любовь... Страсть... (...)

Уши мои, уже уставшие от механики, под волосами наострялись.

(...)

— Теперь же, товарищи, вы услышите девять русских поэтесс, может быть, разнящихся в оттенках, но по существу одинаковых, ибо, повторяю, женщина еще не умеет петь ни о чем, кроме любви и страсти. Выступления будут в алфавитном порядке...

р. 96 – “Делая такое явное безумие, я преследовала две, нет, три, четыре цели: 1) семь женских стихов без любви и местоимения «я», 2) проверка бессмысленности стихов для публики, 3) переключка с каким-нибудь одним, понявшим (хоть бы курсантом!), 4) и главная: исполнение здесь, в Москве 1921 г., *долга чести*. И вне целей, бесцельное — пуще целей! — простое и крайнее чувство: — а ну?

р. 97 – Брюсов в мире останется, но не как поэт, а как герой поэмы. Так же как Сальери остался — творческой волей Пушкина. На Брюсове не будут учиться писать стихи (есть лучшие источники, чем — хотя бы даже Пушкин! Вся мировая, еще не подслушанная, подслушанной быть долженствующая, музыка), на нем будут учиться хотеть — чего? — без определения объекта: всего. И, может быть, меньше всего — писать стихи.

Брюсов в хрестоматии войдет, но не в отдел “Лирика” — в отдел, и такой в советских хрестоматиях будет: “Воля”. В этом отделе (пролагателей, преодолевателей, превозмогателей) имя его, среди русских имен, хочу верить, встанет одним из первых.

И не успокоится мое несправедливое, но жаждущее справедливости сердце, пока в Москве, на самой видной ее площади, не встанет — в граните- в нечеловеческий рост — изваяние:

ГЕРОЮ ТРУДА

С.С.С.Р.

р. 98 – Каждая смерть, даже из самого ряда выхождения выходящая, — о твоей говорю, Райнер, неизменно оказывается в ряду других смертей, между последней до и первой после. (...)

Твоя смерть, Райнер, в моей жизни растроилась, расслоилась на три. Одна твою во мне готовила, другая заключала. Одна предзвучие, другая позвучие. Несколько отступив во времени — трезвучие. Твоя смерть, Райнер, — говорю уже из будущего — дана была мне, как триединство.

р. 98 (em nota de rodapé) – Кто ж ты все-таки, Райнер? Не немец, хотя — целая Германия! Не чех, хотя родился в Чехии (NB! в стране, которой еще не было, — это подходит!), не австриец, потому что Австрия была, а ты — будешь! Ну не чудесно ли? У тебя — нет родины! Le grand poete tcheco-slovaque — так писали парижские журналы. Значит, Райнер, в конце концов, ты — словак? Смеюсь!

р. 99 – ...За зиму написала — меньше половины Федры, письмо к Рильке (поэма), прозу о Рильке: ТВОЯ СМЕРТЬ (около двух листов), которую и предлагаю Вам для перевода. Содержание: о соседстве могил, — рассказ о смерти M-elle Jeanne Robert — рассказ о смерти русского мальчика Вани — попытка истолковать смерть Рильке. Лирическая проза.

р. 100 – Мне не хочется писать о Рильке статью. Мне не хочется говорить о нем, этим изымая и отчуждая его, делая его третьим, вещью, о которой говоришь, вне меня. (Пока вещь во мне, она — я, как только вещь во-вне она — она, *ты* нет, ты опять — я.)

Мне хочется говорить — ему (точней — в него), как я уже говорила в «Новогоднем письме» и «Твоей смерти», как еще буду говорить, никогда не кончу говорить, вслух ли, про себя ли. Что мне в том, что другие слышат, я не им говорю, ему говорю. Не им о нем, ему — его же. Ибо он именно та вещь, которую я хочу ему сказать, данный он, мой он, он моей любви, нигде вне ее не существующий.

р. 100 – Первая моя книга “Вечерний альбом” вышла, когда мне было 17 лет, — стихи 15-ти, 16-ти и 17-ти лет. Издала я ее по причинам, литературе посторонним, поэзии же родственным, — взамен письма к человеку, с которым была лишена возможности сноситься иначе. Литератором я так никогда и не сделалась, начало было знаменательно.

р. 101 – (...) один из самых страстных ранних символистов, разбросанный поэт, гениальный человек.

р. 101-102 – Я эту вещь назвала “Нездешний вечер”.

Начало января 1916 года, начало последнего года старого мира. Разгар войны. Темные силы. Сидели и читали стихи. Последние стихи на последних шкурах у последних каминов. Никем за весь вечер не было произнесено слово фронт, не было произнесено — в таком близком физическом соседстве — имя Распутин.

Завтра же Сережа и Лёня кончали жизнь, послезавтра уже Софья Исааковна Чайкина бродила по Москве, как тень ища приюта, и коченела — она, которой всех каминов было мало, у московских привиденских печек.

Завтра Ахматова теряла *всех*, Гумилев — жизнь.

Но сегодня вечер был наш!

Пир во время Чумы? *Да*. Но те пировали — вином и розами, мы же — бесплотно, чудесно, как чистые духи — уже призраки Аида — словами: *звучком* слов и живой кровью чувств.

Раскаиваюсь? Нет. Единственная обязанность на земле человека — правда всего существа. Я бы в тот вечер, честно, руку на сердце положив, весь Петербург и всю Москву бы отдала за кузминское: “так похоже... на блаженство”, само блаженство бы отдала за “*так похоже*”... Одни душу продают — за розовые щеки, другие душу отдают — за небесные звуки.

И — все заплатили. Сережа и Лёня — жизнью, Гумилев — жизнью, Есенин — жизнью, Кузмин Ахматова, я — пожизненным заключением в самих себе, в этой крепости — вернее Петропавловской.

И как бы ни побеждали *здешние* утра и вечера, и как бы по-разному — всеисторически или

бесшумно — мы, участники того нездешнего вечера, ни умирали — последним звучанием наших уст было и будет:

*И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.*

р. 105 — Звонок. Открываю. На пороге цилиндр. Из-под цилиндра безмерное лицо в оправе выющейся недлинной бороды.

Вкрадчивый голос: «Можно мне видеть Марину Цветаеву?» — «Я». — «А я — Макс Волошин. К вам можно?» — «Очень!»

Прошли наверх, в детские комнаты. «Вы читали мою статью о вас?» — «Нет». — «Я так и думал и потому вам ее принес. Она уже месяц, как появилась».

Помню имена: Марселина Деборд-Вальмор, Ларю-Мардрюс, Ноайль — вступление. Потом об одной мне — первая статья за жизнь (и, кажется, последняя большая) о моей первой книге «Вечерний альбом». Помню о романтике сущности вне романтической традиции — такую фразу: «Герцог Рейхштадтский, Княжна Джаваха, Маргарита Готье — герои очень юных лет...», цитату:

Если думать — то где же игра? —

и утверждение: Цветаева не думает, она в стихах — живет (...).

р. 106 — «Книгу издать в то время было просто: собрать стихи, снести в типографию, выбрать внешность, заплатить по счету, — всё. Так я и сделала, никому не сказав, гимназисткой VII кл. По окончании печатания свезла все 500 книжек на склад, в богом забытый магазин Спиридонова и Михайлова (почему?) и успокоилась. Ни одного экземпляра на отзыв мною отослано не было, я даже не знала, что так делают, а знала бы — не сделала бы: напрашиваться на рецензию! Книги моей, кроме как у Спиридонова и Михайлова, нигде нельзя было достать, отзывы, тем не менее, появились — и благожелательные: большая статья Макса Волошина, положившая начало нашей дружбы, статья Марьетты Шагинян (говорю о, для себя, ценных) и, наконец, заметка Брюсова.»

р. 107 — М. Волошину я обязана первым самосознанием себя как поэта и целым рядом блаженных лет (от лето) в его прекрасном суровом Коктебеле (близ Феодосии). — И стольким еще!

р. 107-108 — Макс в жизни женщин и поэтов был *providentiel*, когда же это, как в случае Черубины, Аделаиды Герцык и моем, сливалось, когда женщина оказывалась поэтом или, что вернее, поэт — женщиной, его дружбе, бережности, терпению, вниманию, поклонению и сотворчеству не было конца. Это был, прежде всего, человек событийный. Как вся его душа — прежде всего — сосуществование, которое иные, не глубоко глядящие, называли мозаикой, а любители ученых терминов — эклектизмом.

р. 109 — Белый — удался. Еще живее Макса, ибо без оценок. Просто — живой он, в движении и в речи. Почти сплошь его монолог. (...) Он — настолько он, что не удивилась бы (и не испугалась бы!), вскинув глаза и увидев его посреди комнаты. Верю в посмертную благодарность и знаю, что он мне зла — никогда не сделает. Только сейчас горячо жалею, что тогда, в 1922 г. в Берлине, сама не сделала к нему ни шагу, только — соответствовала. Вы это поймете из рукописи. У меня сейчас чувство, что я могла бы этого человека (??) — спасти. Это Вы тоже увидите из рукописи.

р. 109 — А зачем же, не признавая бытового подстрочника, взяли да все это нам и рассказали? Зачем нам знать, как великий поэт Мандельштам по зеленому косоугроу скакал от невинного теленка?

На это отвечаю:

На *быль* о Мандельштаме летом 1916 года я была вызвана *вымыслом* о Мандельштаме летом 1916 года. На *свой* подстрочник к стихотворению — подстрочником *тем*. Ведь никогда (1916—1931 годы) я не утверждала этой собственности, пока на нее не напали. — Оборона! — Когда у

меня в Революцию отняли деньги в банке, я их не оспаривала, ибо не чувствовала их своими. — Ограбили дедов! — Эти стихи я — хотя бы одной своей заботой о поэте — заработала.

Еще одно: ограничившись одним опровержением вымысла, то есть просто уличив, я бы оказалась в самой ненавистой мне роли — прокурора. Противопоставив вымыслу — живую жизнь, — и не обаятелен ли мой Мандельштам, несмотря на страх покойников и страсть к шоколаду, а быть может, и благодаря им? — утвердив жизнь, которая сама есть утверждение, я не выхожу из рожденного состояния поэта — защитника.

р. 110 —

— Спаси, Господи, и помилуй папу, маму, няню, Асю, Андрюшу, Наташу, Машу и Андрея Белого...

(...)

Почему молилась о нем сама трехлетняя Аля? Белый у нас в доме не бывал. Но книгу его “Серебряный голубь” часто называли. Серебряный голубь Андрея Белого. Какой-то Андрей, у которого есть серебряный голубь, а этот Андрей еще и *белый*. У кого же может быть серебряный голубь, как не у ангела, и кто же еще, кроме ангела, может называться — Белый? Все Ивановичи, Александровичи, Петровичи, а этот просто — Белый. Белый ангел с серебряным голубем на руках. За него и молилась трехлетняя девочка, помещая его, как самое любимое — или самое важное — на самый последок молитвы. (Об ангелах тоже нужно молиться, особенно когда на земле. Вспомним бедного уэльсовского ангела, который в земном бытовом окружении был просто *непристойн!*).

р. 110 — Одиннадцатого августа — в Коктебеле — в двенадцать часов пополудни — скончался поэт Максимилиан Волошин.

Первое, что я почувствовала, прочтя эти строки, было, после естественного удара смерти — удовлетворенность: в полдень: в свой час.

р. 110 — Трудно говорить о такой несоизмеримости, как поэт. С чего начать? И на чем кончить? И как начать и кончить, когда то, о чем ты говоришь: — душа — всё — везде — всегда.

р. 111 — Кузмина я больше не видала. Но встреча с ним у меня еще была.

Вот конец моего письма к нему, в июне 1921 года (...):

“...Вхожу в Лавку писателей, единственный слабый источник моего существования. Робко, кассирше: “Вы не знаете, как идут мои книжки?” (Переписываю стихи, сшиваю в тетрадки и продаю. Это у нас называется — преодолевать Гутенберга [Слово, принадлежащее Б. К. Зайцеву (примеч. М. Цветаевой).]) Пока она осведомляется, я, *pour me donner une contenance* [Чтобы занять себя (фр.)], перелистываю книги на прилавке. Кузмин. “Нездешние вечера”. Раскрываю: копьем в сердце — Георгий! Белый Георгий! *Мой* Георгий, которого пишу уже два месяца — житие. Ревность и радость, двойное острие, читаю — радость растет, кончаю — змей ревности пронзен, пригвожден. Встает из глубины памяти моя встреча.

Открываю дальше: Пушкин — *мой* Пушкин, то, что всегда говорю о нем — я. И, третье — Гёте, *мой* Гёте, мой, с шестнадцати лет, Гёте — старый! тайный! — тот, о ком говорю, судя современность: ‘Перед лицом Гёте’

Прочла только эти три стиха. Ушла, унося боль, радость, восторг, — все, кроме книжки, которую не могла купить, так как ничто мое не продалось. И чувство: — раз есть еще такие стихи...”

р. 112 — Пастернак — большой поэт. Он сейчас больше всех: большинство из сущих *были*, некоторые *есть*, он один *будет*.

р. 112 — Моему брату в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении — Б. П.

р. 112 — (И в седьмом небе — прибавляю я в 1933 г.).

р. 113-114 – От Бориса у меня смутное чувство. Он для меня труден тем, что все, что для меня — право, для него — его, Борисин, порок, болезнь.

Как мне — тогда (Вас, впрочем, не было, — тогда и слез не было бы) — на слезы: — Почему ты плачешь? — Я не плачу, это глаза плачут. — Если я сейчас не плачу, то потому, что решил всячески удерживаться от истерии и неврастении. (Я так удивилась — что тут же перестала плакать.) — Ты — полюбишь Колхозы!

...В ответ на слезы мне — «Колхозы»,

В ответ на чувства мне — «Челюскин»!

Словом, Борис в мужественной роли Базарова, а я — тех старичков — кладбищенских.

А плакала я потому, что Борис, лучший лирический поэт нашего времени, на моих глазах предавал Лирику, называя всего себя и все в себе — болезнью. (Пусть — «высокой». Но он и этого не сказал. Не сказал также, что эта болезнь ему дороже здоровья и, вообще — дороже, — реже и дороже радия. Это, ведь, мое единственное убеждение: убежденность.) Ну — вот.

3.2 REMINISCÊNCIAS FICCIONALIZADAS: A RÚSSIA REVISITADA

р. 115 – пробелы заполню любовью, мне важны факты, я хочу воскресить весь тот мир — чтобы все они не даром жили — и чтобы я не даром жила!

р. 115 – И так как всё — миф, так как не-мифа — нет, вне-мифа — нет, из-мифа — так как миф предвосхитил и раз навсегда изваял — всё, Иловайский мне ныне предстает в виде Харона, перевозящего в ладье через Лету одного за другим — всех своих смертных детей.

р. 117 – “Мама, почему у Андрюши два дедушки, а у нас только один?” Помню вопрос, ответа не помню, да его, наверное, и не было, ибо не могла же мать ответить правду, а именно: “Потому что мой отец, ваш дедушка, Александр Данилович Мейн, как человек великодушный и справедливый, не может не любить, по крайней мере, не одаривать и не ласкать, чужого внука наравне с родными внучками, а Андрюшин дедушка, как человек черствый и очень уж старый, насилу и единственного своего внука может любить”. Так и оказалось у Андрюши “два дедушки”, а у нас с Асей — один.

р. 117 – Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: “По крайней мере, будет музыкантша”.

р. 117 –

— Мама, кого ты больше любить: меня или Мусю? Нет, не говори, что все равно, все равно не бывает, кого-нибудь всегда чу-уточку больше, другого не меньше, но этого чу-уточку больше! Даю тебе честное слово, что я не обижусь (с победоносным взглядом на меня), — если — Мусю.

Всё, кроме взгляда, было чистейшее лицемерие, ибо и она, и мать, и, главное, я отлично знали — кого, и она только ждала убийственного для меня *слова*, которого я, покраснев, с не меньшим напряжением ждала, хотя и знала, что не дождусь.

р. 118 –

— *Russenkinder, ihr habt Besuch!* (“Маленькие русские, к вам пришли!”) Это истопница Мария влетела в пустой класс, где мы, сестра Ася и я, единственные оставшиеся в пансионе пансионерки, равнодушно перевертываем листы наших хрестоматий в ожидании завтрашней, ничего не обещающей, Пасхи.

р. 118 – А не приходил ли Черт к самой Валерии? Ведь она-то не знала, что он ко мне приходит, так же и я могла не знать, что он — к ней. (Бескровное смуглое лицо, огромные змеинодрагоценные глаза в венце чернейших ресниц, маленький темный сжатый рот, резкий

нос навстречу подбородку, — ни национальности, ни возраста у этого лица не было. Ни красоты, ни некрасоты. Это было лицо — ведьмы.) И все же — нет. Нет, ибо она после Екатерининского института поступила на Женские курсы Герье в Мерзляковском переулке, а потом в социал-демократическую партию, а потом в учительницы Козловской гимназии, а потом в танцевальную студию, — вообще всю жизнь *пропоступала*. Первая же примета его любимцев — полная разобщенность, отродясь и от-всюду — выключенность.

р. 119 — Есть у меня из всех видений райского сада Тарусы одно самое райское, потому что — единственное. Хлыстовки нас всем семейством пригласили на сенокос, и, о удивление, изумление (мать не выносила семейных прогулок, вообще ничего — скопом, особенно же своих детей — на людях), о, полное потрясение, нас — взяли. Настоял, конечно, отец.

(...)

Своих — ни папы, ни мамы, ни бонны, ни няни, ни Лёры, ни Андрюши, ни Аси, я в том раю не помню. Я была — их.

р. 119 — Наш дедушка лучше. Наш привозит бананы — и всем. Дедушка Иловайский — только золотые — и только Андрюше — прямо в руку — даже как-то мимо руки — ничего не говоря и даже не глядя — и только в день рождения или на Рождество. Мама эти золотые у Андрюши сразу отбирает. “Августа Ивановна, вымойте Андрюше руки!” — “Но монет софсем нифенький!” — “Нет чистых денег”. (Так это у нас, детей, и осталось: деньги — грязь.) Так что дедушкин подарок Андрюше не только не радость, а даже гадость: лишний раз мыть руки и без того уже *замывшей* немкой. Золотой же проваливается в отдельную “иловайскую” копилку, и никто о нем не вспоминает до очередного золотого. (В один прекрасный день вся копилка со всеми, за десять лет, иловайскими золотыми исчезла, и если кто-нибудь о ней жалел — то не Андрюша. Золото для нас сызмалу было не только грязь, но пустой звук.)

р. 120 — Но дети у А. А. — чудные. Их трое: кареокая Надя, черноокий Сережа и очень хорошенькая, толстая Оля с глазами, которые у нас в доме зовутся “незабудки”.

р. 122 — Черт жил в комнате у сестры Валерии, — наверху, прямо с лестницы — красной, атласно-муарово-штофной, с вечным и сильным косым столбом солнца, где непрерывно и почти неподвижно крутилась пыль.

р. 122 —

— А зато старшая скоро состарилась, а младшая всегда была молодая, богатая и потом вышла замуж за генерала, Его Превосходительство, или за фотографа Фишера, — возбужденно продолжала Ася, — а старшая за богадела Осипа, у которого сухая рука, потому что он убил брата огурцом. Да, мама?

р. 123 —

— Не твоя, — подтвердила мать. — Потому что Асю кормила я, а тебя — кормилица. Твоя молочная сестра — дочь твоей кормилицы. Только у твоей кормилицы — был сын. Она была цыганка и очень злая и страшно жадная, до того жадная, что, когда дедушка ей однажды вместо золотых серег подарил позолоченные, она вырвала их из ушей и так втоптала в паркет, что потом ничего не могли найти.

р. 123 — И если ты когда-то в виде серой собачьей няни снизошел до меня, маленькой девочки, то только затем, чтобы она потом всю жизнь сумела одна: без нянь и без Вань.

р. 124 — Бог был — чужой, Черт — родной. Бог был — холод. Черт — жар. И никто из них не был добр. И никто — зол. Только одного я любила, другого — нет: одного знала, а другого — нет. Один меня любил и знал, а другой — нет. Одного мне — тасканьями в церковь, стояньями в церкви, паникадиллом, от сна в глазах двоящимся: расходящимся и вновь сходящимся —

Ааронами и фараонами — и всей славянской невнятицей, — навязывали, одного меня — *заставляли*, а другой — сам, и никто не знал.

р. 125 – Милый серый дог моего детства — Мышатый! Ты не сделал мне зла. Если ты, по Писанию, и “отец лжи”, то меня ты научил — правде сущности и прямоте спины. Та прямая линия непреклонности, живущая у меня в хребте, — живая линия твоей дого-бабье-фараоновой посадки.

р. 125 – Грозный дог моего детства — Мышатый! Ты один, у тебя нет церквей, тебе не служат вкупе. Твоим именем не освящают ни плотского, ни корыстного союза. Твое изображение не висит в залах суда, где равнодушие судит страсть, сытость — голод, здоровье — болезнь: все то же равнодушие — все виды страсти, все та же сытость — все виды голода, все то же здоровье — все виды болезни, все то же благополучие — все виды беды.

р. 126 – Нет тебя и на пресловутых “черных мессах”, этих привилегированных массовках, где люди совершают глупости — любить тебя вкупе, тебя, которого первая и последняя честь — одиночество.

Если искать тебя, то только по одиночным камерам Бунта и чердакам Лирической Поэзии.

р. 126 – Тебе я обязана зачарованным, всюду со мной передвигающимся, из-под ног рождающимся, обнимающим меня как руками, но как дыханием растяжимым, всё вмещающим и всех исключаящим кругом своего одиночества.

р. 127 (em nota de rodapé) – Пишу очередную главу своего детства “Черт”. Думаю, что после нее эмиграция от меня совсем *открестится*, хотя бы из-за своего глубокого *лицемерия* и самого поверхностного *ханжества*.

р. 127 – Когда же моим первым, явно-бессмысленным и вполне отчетливым догодовальным словом оказалась ‘гамма’, мать только подтвердила: ‘Я так и знала’, — и тут же принялась учить меня музыке, без конца напевая мне эту самую гамму: ‘До, Муся, до, а это — ре, до — ре...’

р. 127 – Почему Черт жил в комнате Валерии? Тогда я об этом не думала (а Валерия так никогда и не узнала). (...)

А теперь — знаю: Черт жил в комнате Валерии, потому что в комнате Валерии, обернувшись книжным шкафом, стояло древо познания добра и зла (...). Черт в Валериину комнату пришел на готовое место: моего преступления — материнского запрета.

р. 128 – Мать не воспитывала — испытывала: силу сопротивления, — подастся ли грудная клетка? Нет, не подалась, а так раздалась, что потом — теперь — уже ничем не накормишь, не наполнишь. Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью собственной тоски. *Их* счастье — что не удалось, *наше* — что удалось!

После такой матери мне оставалось только одно: стать поэтом. Чтобы избыть ее дар — мне, который бы задушил или превратил меня в преступителя всех человеческих законов.

р. 130-131 –

Марина Ивановна ЦВЕТАЕВА.

Родилась 26 сентября 1892 г. в Москве.

Дворянка.

Отец — сын священника Владимирской губернии, европейский филолог (его исследование «Осские надписи» и ряд других), доктор honoris causa Болонского университета, профессор истории искусств сначала в Киевском, затем в Московском университетах, директор

Румянцевского музея, основатель, вдохновитель и единоличный собиратель первого в России музея изящных искусств (Москва, Знаменка). Герой труда. Умер в Москве в 1913 г., вскоре после открытия Музея. Личное состояние (скромное, потому что помогал) оставил на школу в Талицах (Владимирская губерния, деревня, где родился). Библиотеку, огромную, трудо- и трудноприобретенную, не изъяв ни одного тома, отдал в Румянцевский музей.

Мать — польской княжеской крови, ученица Рубинштейна, редкостно одаренная в музыке. Умерла рано. Стихи от нее.

р. 135 – Башни не оказалось никакой. Оказался белый дом с террасой и с темными, как всегда днем, ночными глубокими глазами окон, так похожими на те, которыми глядит на нас, вся каштановая, вся каряя, такая же кареокая, как сопутствующая ей собака, и с таким же каштановыми насечками, — поднявшаяся с террасы и коричневым облаком на нас спустившаяся молодая женщина, не похожая ни на одну.

р. 135 – И вдруг в мое ухо ударяет созвучие: Тур-унд-Таксис. И молниеносное видение башни в плюще. Ныне, впервые, над этим задумавшись, понимаю: Thurn, принятая мою за Turm [Башню (нем.)], — давало французскую tour (башню), а Taxis, по созвучию с растительным Taxus, точного значения которого я тогда не знала (тисовое дерево, тис), давало плющ. Тур-унд-Таксис. Башня в плюще.

р. 136 – Недавно, раскрыв одну из рильковских “Элегий”, читаю: “Посвящается княгине Турн-унд-Таксис”. Турн-унд-Таксис? Что-то знакомое! Только *то* было: Тур. Ах, знаю: башня в плюще!

р. 137 – Большая просьба: у кого и где бы можно было узнать *точную дату* открытия Музея Александра III — во вторник, так мне сказали в редакции, появится мой «Музей Александра III», *семейная* хроника его возникновения *до открытия* — и теперь мне нужно писать конец.

р. 139 (em nota de rodapé) – “Звонили колокола по скончавшемуся императору Александру III, и в то же время отходила одна московская старушка.” И, слушая колокола, сказала: “Хочу, чтобы оставшееся после меня состояние пошло на богоугодное заведение памяти почившего государя”. “Состояние было небольшое: всего только двадцать тысяч. С этих-то двадцати старушкиных тысяч и начался музей”. Вот в точности, слово в слово, постоянно, с детства мною слышанный рассказ моего отца, Ивана Владимировича Цветаева, о происхождении Музея изящных искусств имени императора Александра III.

р. 142 (em nota de rodapé) – Чуть склонив набок свою небольшую седую круглую голову — как всегда, когда читалки слушал (в эту минуту читал он прошлое, а слушал будущее), явно не видя всех на него глядящих, стоял он у главного входа, один среди белых колонн, под самым фронтоном музея, в зените своей жизни, на вершине своего дела. Это было видение совершенного покоя.

3.3 O CASO DE SÔNIETCHKA E OUTROS CASOS

р. 152 – Жизнь и смерть давно беру в кавычки.

р. 153 (trechos) – А вот мой черновик — вкратце: 8 лет (1917 — 1925 гг.) киплю в быту, (...), я сама то варево, которое непрестанно (8 л<лет>) кипит у меня на примусе. Моя жизнь — черновик, перед которым — посмотрел бы! — мои черновики — белейшая скатерть. Презираю себя за то, что по первому зову (1001 в день!) быта (NB! быт — твоя задолженность другим) — срываюсь с тетрадки, и НИКОГДА обратно.

(...)

Ты не думай, что я живу “заграницей”, я живу в деревне, с гусями, с водокачками. И не думай: деревня: идиллия: свои две руки и ни одного своего жеста. (...). День: готовлю, стираю, таскаю воду, нянчу Георгия (51/2 мес<яцев>, чудесен), занимаюсь с Алей по-франц<узски>, перечти Катерину Ивановну из “Преступления и наказания”, это я. Я неистово озлоблена. Целый день киплю в котле. Поэма “Крысолов” пишется уже четвертый месяц, не имею времени подумать, думает перо. Утром 5 мин<ут> (время присесть), среди дня — 10 мин<ут>, ночь моя, но ночью не могу, не умею, другое внимание, жизнь не в себя, а из себя, а слушать некого, даже шумов ночи, ибо хозяйева запирают выходную дверь (ах, все мои двери входные, тоска по выходной — понимаешь!?) с 8 ч. вечера, а у меня нет ключа. Борис, я вот уже год живу фактически взаперти. У тебя хоть между домом и редакцией, редакцией и редакцией отрывки тротуара, я живу в котловине, задущенная холмами, крыша, холм, на холме — туча: туша.

Друзей у меня нет, — здесь не любят стихов, а вне — не стихов, а того, из чего они — что я? Негостеприимная хозяйка, молодая женщина в старых платьях.

р. 154-155 — А к Вам хотела и хочу — сказать просто? — *Любить*. Я никого не люблю — давно, Пастернака люблю, но он далёко, всё письма, никакой приметы этого света, должно быть и не на этом! Рильке у меня из рук *вырвали*, я должна была ехать к нему весною. О своих не говорю, другая любовь, с болью и заботой, часто заглушенная и искаженная *бытом*. Я говорю о любви на воле, под небом, о вольной любви, тайной любви, не значащейся в паспортах, о чуде чужого. О *там*, ставшем *здесь*. Вы же знаете, что пол и возраст ни при чем. Мне к Вам хочется домой: ins Freie [На свободу (нем.)]: на чужбину, за *окно*. И — о очарование — в этом ins Freie — уютно, в нем *живется*: облако, на котором можно стоять ногами. Не тот свет и не этот, — третий: сна, сказки, мой.

р. 156 — Дорогая Саломея, видела Вас нынче во сне с такой любовью и такой тоской, с таким безумием любви и тоски, что первая мысль, проснувшись: где же я была все эти годы, раз так могла ее любить (раз, очевидно, так любила), и первое дело, проснувшись — сказать Вам это: и последний сон ночи (снилось под утро) и первую мысль утра.

(...)

Вы были в белом, просторном, ниспадавшем, струящемся, в платье, непрерывно создаваемом Вашим телом: телом Вашей души.) Воспоминание о Вас в этом сне, как о водоросли в воде: ее движения. Вы были тихо качаемы каким-то морем, которое меня с Вами рознило. — Событий никаких, знаю одно, что я Вас любила до такого исступления (безмолвного), хотела к Вам до такого самозабвения, что сейчас совсем опустошена (переполнена).

(...)

Нынче ночью Вы были точным лицом моей тоски, так давно уже не заимствовавшей лиц: ни мужских, ни женских.

р. 161 — (Смешно? Я была на два, на три года старше Сонечки, а обижалась за нее — как мать.) (...)

Не ростом — не только ростом — мало ли маленьких! — и малenькость ее была самая обыкновенная — четырнадцатилетней девочки — ее беда и прелесть были в том, что она этой четырнадцатилетней девочкой — *была*. А год был — Девятнадцатый.

р. 161 — Сонечка от меня ушла — в свою женскую судьбу. Ее неприход ко мне был только ее послушанием своему женскому назначению: любить мужчину — в конце концов все равно какого — и любить его одного до смерти.

Ни в одну из заповедей — я, моя к ней любовь, ее ко мне любовь, наша с ней любовь — не входила. О нас с ней в церкви не пели и в Евангелии не писали. (...)

Но как же согласовать то чувство радостной собственности, Сонечкиной, для меня, вещественности и неотъемлемости, то чувство кольца на пальце — с этими отпущенными, отпустившими, опустившимися руками?

А — вот: так владев — можно было только так потерять.

Читатель, помнишь? — «или уж вместе с пальцем...»

Сонечку у меня оторвали — вместе с сердцем.

р. 161 (em nota de rodapé) – Здесь уместно будет сказать, потому что потом это встанет вживе, что я к Сонечке сразу отнеслась еще и как к любимой вещи, подарку, с тем чувством радостной собственности, которого у меня ни до, ни после к человеку не было — никогда, к любимым вещам — всегда. Даже не как к любимой книге, а именно — как кольцу, наконец, попавшему на нужную руку, вопиюще — моему, еще в том кургане — моему, у того цыгана — моему, кольцу так же мне радующемуся, как я — ему, так же за меня держащемуся, как я за него — самодержавшемуся, неотъемлемому. Или уж — вместе с пальцем!

р. 162 – Нет, бледности в ней не было никакой, ни в чем, все в ней было — обратное бледности, а все-таки она была — *pourtant rose*, и это своеместно будет доказано и показано.

Была зима 1918 — 1919 года, пока еще зима 1918 года, декабрь. Я читала в каком-то театре, на какой-то сцене, ученикам Третьей студии свою пьесу «Метель». В пустом театре, на полной сцене.

р. 162 – Передо мною маленькая девочка. Знаю, что Павликина Инфанта! С двумя черными косами, с двумя огромными черными глазами, с пылающими щеками.

Передо мною — живой пожар. Горит все, горит — вся. Горят щеки, горят губы, горят глаза, несгораемо горят в костре рта белые зубы, горят — точно от пламени выются! — косы, две черных косы, одна на спине, другая на груди, точно одну костром отбросило. И взгляд из этого пожара — такого восхищения, такого отчаяния, такое: боюсь! такое: люблю!

р. 163 – Вот ее отзвуки — в моей записной книжке тех дней:

(...)

«...О женщинах не скажу, потому что всех вспоминаю с благодарностью, но люблю только Сонечку Голлидэй.»

«Когда я думаю о приезде Сонечки Голлидэй, я не верю: такого счастья не бывает.

Думаю о ней — опускаю главное — как о новом кольце, как о розовом платье, — пусть это смешно звучит: с вождением.

Потому что это не Сонечка приедет — а вся Любовь».

«Мечтаю о Сонечке Голлидэй, как о куске сахара: *верная* — сладость».

р. 164 – “Вещи уложены. — “Жизнь моя, прощайте!” — Сколько утр встречала я на зеленом кресле — одна с мыслями о вас. Люблю все здесь — потому что вы здесь были.

Ухожу с болью — потому же.

— Марина — моя милая, прекрасная — я писать не умею и я так глупо плачу.

Сердце мое — прощайте.

Ваша Соня.”

р. 164-165 (suprimido o trecho em francês) – Нет, это был сухой огонь, чистое вдохновение, без попытки разрядить, растратить, осуществить. Беда без попытки помочь. Вот об этом мой французский рассказ одному моему французскому другу, пятнадцать лет спустя. Друг прошел, рассказ остался. Пусть останется.

(...)

Сонечка жила в кресле. Глубоком, дремучем, зеленом. В огромном зеленом кресле, окружавшем, обступавшем, обнимавшем ее, как лес. Сонечка жила в зеленом кусту кресла. Кресло стояло у окна, на Москва-реке, окруженное пустырями — просторами.

р. 166 — ...Ни малейшего женского кокетства. Задор — мальчишки (при предельно-женственной, девической, девчонческой внешности), лукавство — **lutin**. Вся что немцы называют «Einfall». (Сонечка, я для тебя три словаря граблю! Жаль, английского не знаю — там бы я много для тебя нашла. А — в испанском!...)

р. 166 — Как Корделия, в моем детском Шекспире, про Короля Лира — о соли, так я про Сонечку — о сахаре, и с той же скромностью: она мне была необходима — как сахар. Как всем известно, сахар — не необходим, и жить без него можно, и четыре года Революции мы без него жили, заменяя — кто патокой, кто — тертой свеклой, кто — сахарином, кто — вовсе ничем. Пили пустой чай. От этого не умирают. Но и не живут.

Без соли делается цинга, без сахару — тоска.

Живым белым *целым* куском сахара — вот чем для меня была Сонечка.

р. 166-167 — Своей «Метели» я ему тогда, в январе 1918 г., не прочла. Одарить одиноко можно только очень богатого, а так как он мне за наши долгие сидения таким не показался, Павлик же — оказался, то я и одарила его Павлика — в благодарственную отместку за «Инфанту», тоже посвященную не мне — для Юрия же выбрала, выждала самое для себя трудное (и для себя бы — бедное) чтение ему вещи перед лицом всей Третьей студии (все они были — студийцы Вахтангова, и Юрий, и Павлик, и тот, в темном вагоне читавший «Свободу» и потом сразу убитый в Армии) и, главное, перед лицом Вахтангова, их всех — бога и отца-командира.

р. 167 — О действующих лицах этой повести, вкратце:

Павлик А. — женат, две дочери (из которых одна — не в память ли Сонечки? — красавица), печатается.

Юрий З. — женат, сын, играет.

Сестра Верочка, с которой я потом встретила в Париже и о которой — отдельная повесть, умерла в 1930 г., от туберкулеза, в Ялте, за день до смерти написав мне свою последнюю открытку карандашом:

— Марина! Моя тоска по Вас такая огромная, как этот слон.

...Они были брат и сестра, и у них было одно сердце на двоих, и все его получила сестра...

Володя А. пропал без-вести на Юге — тем же летом 1919 г.

Ирина, певшая Галлиду, умерла в 1920 г., в детском приюте.

Евгений Багратионович Вахтангов давно умер в России.

Вахтанг Леванович Мchedлов давно умер в России.

Юра С. (давший Але пирожок) умер здесь, в Париже, достигнув славы.

Другой Юра — Н. (с которым мы лазили на крышу) — не знаю.

Аля в 1937 г. уехала в Москву, художница. Дом в Борисоглебском — стоит. Из двух моих тополей один — стоит.

р. 168 — Я сказала: «действующие лица». По существу же действующих лиц в моей повести не было. Была любовь. Она и действовала — лицами.

р. 168 — О, кресло историй, исповедей, признаний, терзаний, успокоений...

Вторым действующим лицом Сонечкиной комнаты был — сундук, рыжий, кожаный, еще с тех времен, когда Сонечкин отец был придворным музыкантом.

(...)

Третьим действующим лицом Сонечкиной комнаты был — порядок. Немыслимый, несбыточный в Революции.

(...)

Четвертым действующим лицом Сонечкиной комнаты был — гроб.

р. 169 — Вся мужская лирика, доселе безобъектная, или с обратным объектом — самого поэта — ибо быть *ею* всей поэтовой любви, вставить в нее — себя: свое лицо как в зеркало, я не могла, ибо сама хотела любить и сама была поэт — вся мужская лирика для меня обрела лицо: Сонечкино. Все эти пустоты (ты, она — на всех языках), имеющие дать и дающие только переполненность поэта сердца и полноту его *я*, вдруг — ожили, наполнились ее лицом. В овальной пустоте, в круглом нуле всякого женского образа в стихах поэта — Сонечкино лицо оказалось как в медальоне. Но нет, у Ленау лучше — шире!

р. 169 (trechos) — Нельзя сказать, чтобы меня особенно вдохновили голубые афиши “Вечер поэтесс” — перечень девяти имен — со вступительным словом Валерия Брюсова. Речь шла о трех, здесь трижды три, вместо выступления — выставка. От одного такого женского смотра я в 1916 г. уже отказалась, считая, что есть в поэзии признаки деления более существенные, чем принадлежность к мужскому или женскому полу, и отродясь брезгуя всем, носящим какое-либо клеймо женской (массовой) отдельности, как-то: женскими курсами, суфражизмом, феминизмом, армией спасения, всем пресловутым женским вопросом, за исключением военного его разрешения: сказочных царств Пенфезилеи — Брунгильды — Марьи Моревны — и не менее сказочного петроградского женского батальона. (За школы кройки, впрочем, стою.) Женского вопроса в творчестве нет: есть женские, на человеческий вопрос, ответы, как-то: Сафо — Иоанна д’Арк — Св. Тереза — Беттина Брентано. Есть восхитительные женские вопли (“Lettres de M-elle de Lespinasse” [“Письма мадемуазель де Леспинас” (фр.).]), есть женская мысль (Мария Башкирцева), есть женская кисть (Rosa Bonheur), но всё это — уединённые, о женском вопросе и не подозревавшие, его этим неподозрением — уничтожавшие (уничтожившие).

р. 170 — На Сонечку нужен был поэт. Большой поэт, то есть: такой же большой человек, как поэт. Такого она не встретила. А может, один из первых двухсот добровольцев в Новочеркасске 18-го года. Любой из двухсот. Но их в Москве Деятнадцатого года — не было. Их уже — нигде не было.

р. 170 — (Только когда я вспоминаю Сонечку, я понимаю все эти сравнения женщины с цветами, глаз с звездами, губ с лепестками и так далее — в глубь времен. Не понимаю, а заново создаю.)

р. 170-171 —

— О, Марина! Я тогда так испугалась! Так потом плакала... Когда я вас увидела, услышала, так сразу, так безумно полюбила, я поняла, что вас нельзя не полюбить безумно — я сама вас так полюбила сразу.

— А он *не* полюбил.

— Да, и теперь кончено. Я его больше не люблю. Я вас люблю. А его я презираю — за то, что не любит вас — на коленях.

— Сонечка! А вы заметили, как у меня тогда лицо пылало?

— Пылало? Нет. Я еще подумала: какой нежный румянец...

— Значит, внутри пылало, а я боялась — всю сцену — весь театр — всю Москву сожгу. Я тогда думала — из-за него, что ему — его — себя, себя к нему — читаю — перед всеми — в первый раз. Теперь я поняла: оно навстречу вам пылало, Сонечка... Ни меня, ни вас. А любовь все-таки вышла. Наша.

Это был мой последний румянец, в декабре 1918 г. Вся Сонечка — мой последний румянец. С тех приблизительно пор у меня начался тот цвет — нецвет — лица, с которым мало вероятно, что уже когда-нибудь расстанусь — до последнего нецвета.

р. 170 — У Павлика был друг, о котором он мне всегда рассказывал: Юра З. «Мы с Юрой... Когда я прочел это Юре... Юра меня все спрашивает... Вчера мы с Юрой нарочно громко целовались, чтобы подумали, что Юра, наконец, влюбился... И подумайте: студийцы выскакивают, а вместо барышни — я!!!»

р. 171 — Глаза карие, цвета конского каштана, с чем-то золотым на дне, темно-карие с — на дне — янтарем: не балтийским: восточным: красным. Почти черные, с — на дне — красным золотом, которое временами всплывало: янтарь — растапливался: глаза с — на дне — топленным, потопленным янтарем.

Еще скажу: глаза немножко жмурые: слишком много было ресниц, казалось — они ей мешали глядеть, но так же мало мешали нам их, глаза, видеть, как лучи мешают видеть звезду. И еще одно: даже когда они плакали — эти глаза смеялись. Поэтому их слезам не верили. Москва слезам не верит. Та Москва — тем слезам — не поверила. Поверила я одна.

Ей, вообще, не доверяли. О ней, вообще, на мои бьющие по всем площадям восторги, отзывались... сдержанно, да и сдержанно-то — из почтения ко мне, сдерживая явный суд и осуждение.

— Да, очень талантливая... Да, но знаете, актриса только на свои роли: на самое себя. Ведь она себя играет, значит — не играет вовсе. Она — просто живет. Ведь Сонечка в комнате — и Сонечка на сцене...

4 ARTE POÉTICA: A ARTE À LUZ DA CONSCIÊNCIA

р. 173 — Беспочвенность? Если иметь в виду землю, почву, родину — на это отвечают мои книги. Если же класс, и, если хотите, даже пол — да, не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литературной группе НИКОГДА.

р. 173 — Деньги — моя возможность писать дальше. Деньги — мои завтрашние стихи. Деньги — мой откуп от издателей, редакции, квартирных хозяек, лавочников, меценатов — моя свобода и мой письменный стол. Деньги, кроме письменного стола, еще и ландшафт моих стихов, та Греция, которую я так хотела, когда писала Тезея, и та Палестина, которой я так захочу, когда буду писать Саула, — пароходы и поезда, везущие во все страны, на все и за все моря!

Деньги — моя возможность писать не только дальше, но лучше, не брать авансов, не торопить событий, не затыкать стихотворных брешей случайными словами, не сидеть с ? или У в надежде, что издаст или “пристроит”, — мой выбор, мой отбор.

Деньги, наконец, — пункт третий и важнейший — моя возможность писать меньше. Не 3 страницы в день, а 30 строк.

р. 176 — Прискорбная статья академика Бунина ‘Россия и Инония’, с хулой на Блока и на Есенина и явно-подтасованными цитатами (лучше никак, чем так!), долженствующими явить безбожие и хулиганство всей современной поэзии. (Забыл Бунин свою “Деревню”, восхитительную, но переполненную и пакостями и сквернословием.) Розовая вода, журчащая вдоль всех статей Айхенвальда. Деланное недоумение З. Гиппиус, большого поэта, перед синтаксисом поэта не меньшего — Б. Пастернака (не отсутствие доброй воли, а наличность злой). К статьям уже непристойным, отношу статьи А. Яблоновского о Ремизове, А. Яблоновского о моей “Германии” и А. Черного о Ремизове.

р. 176 (em nota de rodapé) — [‘Ремизов и эмигрантская критика’. Статья, которая еще будет написана. Не мной — так другим. Не сейчас — так через сто лет (примеч. М. Цветаевой) Примечание Редакции ‘Благонамеренного’: Мнения о писателях не заказаны. Но если признать

тон статьи А. А. Яблоновского о Ремизове не исключительным по своему цинизму, то где и в чем наше отличие от проводников марксистской идеологии?].

р. 177 – Первая обязанность стихотворного критика — не писать самому плохих стихов. По крайней мере — не печатать.

р. 178 – Кто, в критике, не провидец — ремесленник. С правом труда, но без права суда.

Критик: увидеть за триста лет и за тридевять земель.

Все вышесказанное отношу и к читателю. Критик: абсолютный читатель, взявшийся за перо.

р. 178 – Слушаю я, из не-профессионалов (это не значит, что я профессионалов — слушаю) каждого большого поэта и каждого большого человека, еще лучше — обоих в одном.

р. 178 – Равенство дара души и глагола — вот поэт. Посему — ни непишущих поэтов, ни нечувствующих поэтов. Чувствуешь, но не пишешь — не поэт (где ж слово?), пишешь, но не чувствуешь — не поэт (где ж душа?) Где суть? Где форма? Тожество. Неделимость сути и формы — вот поэт. Естественно, что не пишущего, но чувствующего, предпочту не чувствующему, но пишущему. Первый, может быть, поэт — завтра. Или завтрашний святой. Или герой. Второй (стихотворец) — вообще ничто. И имя ему — легион.

р. 179 – Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего. Когда указующего — спорю, когда приказующего — повинуюсь.

р. 179 – Когда у Маяковского нет денег, он устраивает очередную сенсацию (...) Надевает желтую кофту и берет себе фоном — забор.

р. 179 – Не для миллионов, не для единственного, не для себя. Я пишу для самой вещи. Вещь, путем меня, сама себя пишет.

р. 180 – К читателю-черни я отношу всех впервые услыхавших о Гумилеве в день его расстрела и ныне беззастенчиво провозглашающих его крупнейшим поэтом современности. К ним я отношу всех, ненавидящих Маяковского за принадлежность к партии коммунистов (...), к имени Пастернака прибавляющих: сын художника? о Бальмонте знающих, что он пьянствует, а о Блоке, что “перешел к большевикам”.

р. 180 – “Я не понял”, что это, — суждение? Признание. В чем? В собственной несостоятельности. “Непонятно” — одно, “я не понял” — другое. Прочел и не одобрил — одно. Прочел и не понял — другое. В ответ на первое: почему? В ответ на второе: неужели? Первое — критик. Второе — голос из публики.

р. 180 – Критик-дилетант — накипь на поверхности сомнительного котла (публики).

р. 181 – Критик-справочник, рассматривающий вещь с точки зрения формальной, минующий что и только видящий как, критик, в поэме не видящий ни героя, ни автора (вместо создано — “сделано”) и отыгрывающийся словом “техника” — явление если не вредное, то бесполезное. Ибо: большим поэтам готовые формулы поэтики не нужны, а не больших — *нам* не нужно. Больше скажу: плодить маленьких поэтов грех и вред. Плодить чистых ремесленников поэзии — плодить глухих музыкантов. Провозгласив поэзию ремеслом, вы втягиваете в нее круги, для нее не созданные, всех тех кому, кому не дано. “Раз ремесло — почему не я?” Читатель становится писателем, а настоящий читатель, одолеваемый бесчисленными именами и направлениями (чем меньше ценность, тем ярче вывеска), отчаявшись, совсем перестает читать.

р. 181 – Единственный учитель: собственный труд.

И единственный судья: будущее.

р. 182 – Часто, читая какую-нибудь рецензию о себе и узнавая из нее, что “формальная задача разрешена прекрасно”, я задумываюсь: а была ли у меня “формальная задача”. Г-жа Ц. захотела дать народную сказку, введя в нее элементы те-то и те-то, и т. д.

р. 182 – Чем рассказывать мне, *что* в данной вещи хотела дать — я, лучше покажи мне, *что* сумел от нее взять — ты.

Народ, в сказке, истолковал сон стихии, поэт, в поэме, истолковал сон народа, критик (в новой поэме!) истолковал сон поэта.

Критик: последняя инстанция в толковании снов. Предпоследняя.

р. 182 – Бог путей и перекрестков, двуликий бог, смотрящий назад и вперед.

р. 183 – Искусство есть та же природа. Не ищите в нем других законов, кроме собственных (не самоволия художника, не существующего, а именно законов искусства). Может быть — искусство есть только ответвление природы (вид ее творчества). Достоверно: произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное.

р. 183 – быть просвещенным светом разума и совести

р. 184 – Не Пушкин, стихии. Нигде никогда стихии так не выговаривались. Наитие стихий — все равно на кого, сегодня — на Пушкина. Языками пламени, валами океана, песками пустыни — всем, чем угодно, только не словами — написано.

(...)

Гений: высшая степень подверженности наитию — раз, управа с этим наитием — два. Высшая степень душевной разъятости и высшая — собранности. Высшая — страдательности и высшая — действительности.

р. 184 – Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо все возвращает тебя в стихию стихий: слово.

Пока ты поэт, тебе гибели в стихии нет, ибо не гибель, а возвращение в лоно.

Гибель поэта — отрешение от стихий. Проще сразу перерезать себе жилы.

р. 185 – Один прочел Вертера и стреляется, другой прочел Вертера и, потому что Вертер стреляется, решает жить. Один поступил, как Вертер, другой, как Гёте. Урок самоистребления? Урок самообороны? И то и другое. Гёте, по какому-то закону данного часа его жизни, *нужно* было застрелить Вертера, самоубийственному демону поколения нужно было воплотиться рукой именно Гёте. Дважды роковая необходимость и как таковая — безответственная. И *очень* последственная.

Виновен ли Гёте во всех последовавших смертях?

р. 185 – В походе Толстого на искусство мы еще раз обольщены — искусством.

р. 186 – Может быть, мы бы второй частью “Мертвых Душ” и не соблазнились. Достоверно — им бы радовались. Но наша та бы радость им ничто перед нашей этой радостью Гоголю, который из любви к нашим живым душам свои Мертвые — сжег. На огне собственной совести.

Те были написаны чернилами.

Эти — в нас — огнем.

р. 186 – Всезабвенье, то есть забвенье всего, что не вещь, то есть самая основа творчества

р. 186-187 – По существу, вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания. Равно как вся воля поэта — к рабочей воле к осуществлению. (Единоличной творческой воли — нет.)

К физическому воплощению духовно уже сущего (вечного) и к духовному воплощению (одухотворению) духовно еще не сущего и существовать желающего, без различия качеств этого желающего. К воплощению духа, желающего тела (идей), и к одухотворению тел, желающих души (стихий). Слово для идей есть тело, для стихий — душа.

р. 187 – Третье царство со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как часто — в низшее!). Третье царство, первое от земли небо, вторая земля. Между небом духа и адом рода искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай.

(...)

Искусство было бы свято, если бы мы жили тогда или те боги — теперь. Небо поэта как раз в уровень подножию Зевеса: вершине Олимпа.

р. 188 — Пока не начал — *obsession*, пока не кончил — *possession*. Что-то, кто-то в тебя вселяется, твоя рука исполнитель, не тебя, а того. Кто — он? То, что через тебя хочет быть.

(...)

Состояние творчества есть состояние сновидения, когда ты вдруг, повинаясь неизвестной необходимости, поджигаешь дом или сталкиваешь с горы приятеля. Твой ли это поступок? Явно — твой (спишь, *спишь* ведь ты!). Твой — на полной свободе, поступок тебя без совести, тебя — природы.

р. 188 — Демон (стихия) жертве платит. Ты мне — кровь, жизнь, совесть, честь, я тебе — такое сознание силы (ибо сила — моя!), такую власть над всеми (кроме себя, ибо ты — мой!), такую в моих тисках — свободу, что всякая иная сила будет тебе смешна, всякая иная власть — мала, всякая иная свобода — тесна

— и всякая иная тюрьма — просторна.

р. 189 — то есть во власти демона, то есть только покорным слугой.

р. 189 — но если пропадать, так с честью, подпадать — так под иго высшее.

К сожалению, господ не выбираешь.

р. 190 — Надпись на одном из пограничных столбов современности: *В будущем не будет границ — в искусстве уже сбылась, отродясь сбылась*. Мировая вещь та, которая в переводе на другой язык и на другой век — в переводе на язык другого века — меньше всего — ничего не утрачивает. Все дав своему веку и краю, еще раз все дает всем краям и векам. Предельно явив свой край и век — беспредельно являет все, что не-край и не-век: навек.

р. 190 (*em nota de rodapé*) — “[В будущем не будет границ. — Надпись на советской границе. *L’avenir n’aura pas de frontieres* [Будущее не будет знать границ (фр.).] — Наполеон на Св. Елене. Об этом советские, конечно, не знали. Но они ведь и есть *l’Avenir*! [Будущее (фр.).] (1933 г.)]

р. 190-191 — Современность у поэта не есть провозглашение своего времени лучшим, ни даже просто — приятие его — *нет* тоже ответ! — ни даже насущность того или иного ответа на события (поэт сам событие своего времени и всякий ответ его на это самособытие, всякий самоответ, будет ответ сразу на все) (...).

р. 191 — Всякий поэт по существу эмигрант, даже в России. Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы. На поэте — на всех людях искусства — но на поэте больше всего — особая печать неуют, по которой даже в его собственном доме — узнаешь поэта. Эмигрант из Бессмертья в время, невозвращенец в свое небо. Возьмите самых разных и мысленно выстройте их в ряд, на чьем лице — присутствие? Все — там. Почвенность, народность, национальность, расовость, классовость — и сама современность, которую творят, — все это только поверхность, первый или седьмой слой кожи, из которой поэт только и делает, что лезет.

р. 191-192 — За 1917—1922 г. у меня получилась целая книга так называемых гражданских (добровольческих) стихов. Писала ли я книгу? Нет. Получилась книга. Для торжества белой идеи? Нет. Но белая идея, в них, торжествует. Вдохновленная идеей добровольчества, я о ней забывала с первой строки — помнила только строку — и встречалась с ней лишь по проставлению последней точки: с живым, помимо воли моей воплощенным добровольчеством. Залог действенности так называемых гражданских стихов именно в отсутствии гражданского

момента в процессе писания, в единоличности момента чисто-стихотворного. То же, что об идеологии — о моменте прикладном. По написании стихов, я могу прочесть их с эстрады и обрести себе либо славу, либо смерть. Но если я об этом думаю, приступая к ним, я их не напишу или напишу так — что не заслужат ни славы, ни смерти.

Момент до-свершения и момент по-свершении. Об этом говорил Пушкин в строках о вдохновении и рукописи, и этого никогда не поймет простомыслие.

р. 192 – В России мне все за поэта прощали, здесь мне этого поэта прощают.

р. 192 – Здесь я *ненужна*. Там я *невозможна*.

р. 193 – *Ни* одного крупного русского поэта современности, у которого после Революции не дрогнул и не вырос голос — нет.

Тема Революции — заказ времени.

Тема прославления Революции — заказ партии.

р. 193 – хотя бы самая могущественная, с самым большим будущим в мире

р. 194 – Если бы идеологи пролетарской поэзии побольше читали и поменьше учили поэтов, они бы дали этой потрясенной стихии потрясать поэта самой, предоставили поэту потрясаться ею по-своему.

р. 194 – Не пишите против нас, ибо вы — сила, вот единственно законный заказ всякого правительства — поэту.

Если же вы мне скажете: “во имя будущего”... — я *от будущего заказы принимаю непосредственно*.

Что все то давление (церкви, государства, общества) перед этим, изнутри!

Есть и у меня заказы времени. (...)

р. 195 – Заказ множества Маяковскому: скажи *нас*, заказ множества Рильке: скажи *нам*. Оба заказа выполнили. Учителем жизни Маяковского никто не назовет, так же как Рильке — глашатаем масс.

р. 195 – За Рильке наше время будет земле — отпущено.

р. 196 – Борис Пастернак — там, я — здесь, через все пространства и запреты, внешние и внутренние (Борис Пастернак — с Революцией, я — ни с кем), Пастернак и я, не сговариваясь, думаем над одним и говорим одно.

Это и есть: современность.

р. 196 – делаю я это, чтобы дважды явить то, что дай Бог единожды в пятидесятилетие, здесь же в одно пятилетие дважды явлено природой: цельное полное чудо поэта..

р. 197 – Тайнопись — Пастернак. Явнопись, почти пропись — Маяковский. “Черного и белого не покупайте, да и нет не говорите” — Пастернак. Черное, белое. Да, нет — Маяковский.

(...)

Иносказание (Пастернак). Прямосказание, причем, если не понял, повторит и будет повторять до бесчувствия, пока не добьется. (Из сил никогда не выбьется!) — Маяковский.

Шифр (Пастернак). — Световая реклама, или, что лучше, прожектор, или, что еще лучше, — маяк.

Нет человека, не понимающего Маяковского. Где человек, до конца понявший Пастернака? (Если он есть — это *не* Борис Пастернак.)

р. 197 – Если я, говоря о современной поэзии России, ставлю эти два имени рядом, то потому, что они рядом стоят.

(...)

Итак, если я ставлю Пастернака и Маяковского рядом, — ставлю рядом, а не даю их вместе, — то не потому, что одного мало, не потому, что один в другом нуждается, другого восполняет; повторяю, каждый полон до краев, и Россия каждым полна (и дана) до краев, и не только Россия, но и сама поэзия

(...)

Ставлю их рядом, потому что они сами в эпохе, во главе угла эпохи, рядом стали и останутся.

р. 198 –

Маяковскому

28-го апреля накануне моего отъезда из России, рано утром, на совершенно пустом Кузнецком я встретила Маяковского.

— Ну-с, Маяковский, что же передать от Вас Европе?

— Что правда — здесь.

7 ноября 1928 г., поздним вечером, выйдя из Cafe Voltaire, я на вопрос:

— Что же скажете о России после чтения Маяковского?

Не задумываясь ответила:

— Что сила — там.

р. 199 – по существу, нет поэтов, а есть поэт, один и тот же с начала и до конца мира, сила, окрашивающаяся в цвета данных времен, племен, стран, наречий, лиц, проходящих через нее, силу, несущих, как река, теми или иными берегами, теми или иными небесами, тем или иным дном.

р. 199 – Маяковский из живописи, Пастернак из музыки.

р. 200 – Пастернак — чара.

Маяковский — явь, белейший свет белого дня.

(...)

От Пастернака думается.

От Маяковского делается.

После Маяковского ничего не остается сказать.

После Пастернака — всё.

р. 200-201 – В Пастернаке себя не забывают: обретают и себя, и Пастернака, то есть новый глаз, новый слух.

В Маяковском забывают и себя, и Маяковского.

(...)

Пастернак — невозможность слияния.

Маяковский — невозможность неслияния.

(...)

Когда мы читаем Маяковского, мы помним всё, кроме Маяковского.

Когда мы читаем Пастернака, мы всё забываем, кроме Пастернака.

Маяковский космически останется во всем внешнем мире. Безлично (слитно). Пастернак остается в нас, как прививка, видоизменившая нашу кровь.

р. 201 – Пастернак — сновидец и прозорливец. В своей революционности он ничем не отличается от всех больших лириков (...) стоявших за свободу — других (у поэта — своя свобода), равенство — возможностей, и братство, которым каждый поэт, несмотря на свое одиночество, а может быть, и благодаря своему одиночеству, переполнен до самых краев сердца. В своей “левизне” он ничем не отличается от каждого человека, у которого сердце на месте, то есть — слева.

(...)

Маяковского ведут массы, хочется сказать по-французски: гений масс, потому он их и ведет. Массы будущего, потому он и ведет массы настоящего. И чтобы не было двусмысленности в толковании: Маяковского ведет история.

Маяковский: ведущий — ведуемый. Пастернак — только ведомый.

р. 202 – Пастернак неисчерпаем. Каждая вещь в его руке, вместе с его рукой, из его руки уходит в бесконечность — и мы с нею — за нею. Пастернак только Invitation au voyage [Приглашение в путь (фр.).] — самораскрытия и мирораскрытия, только отправной пункт: то, откуда. Наш отчал. Ровно столько места, чтобы — сняться. На Пастернаке мы не замедливаем, мы медлим над Пастернаком. Над пастернаковской строкой густейшая и тройная аура — пастернаковских, читательских и самой вещи — возможностей. Пастернак сбывается над строкою. Чтение Пастернака надстрочное, — параллельное и перпендикулярное. Меньше читаешь, чем глядишь (думаешь, идешь) *от*. Наводящее. Заводящее. Можно сказать, что Пастернака читатель пишет сам.

(...)

Статичность Маяковского от его статуарности. Даже тот быстроногий бегун он — мраморный. Маяковский — Рим. Рим риторства. Рим действия. “Карфаген должен быть разрушен!” (Если ругать его, так только: “статэй”.) Маяковский — живой памятник. Гладиатор вживе. Вглядитесь в лобные выступы, взгляните в глазницы, взгляните в скулы, взгляните в челюсти. Русский? Нет. Рабочий. В этом лице пролетарии всех стран больше чем соединились — объединились, сбились в это самое лицо. Это лицо такое же собирательное, как это имя. Безымянное имя. Безличное лицо. Как есть лица с печатью интернациональной авантюры, так это лицо — сама печать Пролетариата, этим лицом Пролетариат мог бы печатать свои деньги и марки.

р. 202 – разные во всем, а люди разных измерений, они равны только в одном: силе. В силе творческого дара и отдачи. Следовательно, и в силе, по нас, удара.

Маяковский наш силомер. Пастернак наш глубино-мер: лот.

р. 203 – Для того чтобы быть народным поэтом, нужно дать целому народу через тебя петь. Для этого мало быть всем, нужно быть всеми, то есть именно тем, чем не может быть Пастернак. Целым и только данным, данным, но зато целым народом — тем, чем не хочет быть Маяковский: глашатай одного класса, творец пролетарского эпоса.

р. 203 – Передо мною лежит первое издание данного, 1933 года, полного собрания стихотворений Пастернака в одной книге, этого,. Почти пятьсот страниц мелким шрифтом. 1912 — 1932. Двадцать лет. Полтысячи страниц.

р. 204 – Попробуем же с этой маленькой сцены настоящего ответить им — гаданию и преданию — и вам!

р. 204 – (...) поэтическое *я* проступает как преданность души поэта особым снам, и это не воля его, а тайный источник всей его природы.

Я поэта есть *я* сновидца плюс *я* творца слова. Поэтическое *я* — это *я* мечтателя, пробужденное вдохновенной речью и в этой речи явленное.

р. 205 – Такова, в основе, личность поэта. Таков *закон личности* поэта. Поэтому все поэты столь схожи и столь несхожи. Схожи тем, что все без изъятия сновидят. Не схожи — своими снами.

Все поэты делятся на поэтов с развитием и поэтов без развития. На поэтов с историей и поэтов без истории.

р. 205 – Поэты с историей, (так же, как и люди с историей, как и сама история), не отрекаются от себя, а просто не оборачиваются на себя, они движутся только вперед! Таков закон движения и проникновения.

(...)

О поэтах без истории можно сказать, что их душа и личность сложились еще в утробе матери. Им не нужно ничего узнавать, усваивать, постигать — они уже всё знают отродясь. Им не нужно ни о чем спрашивать — они являют. Очевидность, опыт для них — ничто.

р. 206 – Чистая лирика живет чувствами. Чувства всегда те же, у них нет развития, нет логики. Они непоследовательны. Они даны нам сразу все, все чувства, которые когда-либо нам суждено будет испытать, отродясь втиснуты в нашу грудь. Чувство (как и детство — человека, народа, планеты) всегда начинается с максимума, а у великих людей и поэтов на этом максимуме остается. Чувству не нужен повод, оно само повод для всего. Чувство не нуждается в опыте: оно все знает до опыта и лучше. (Всякое чувство еще и *предчувствие*.) В кого вложена любовь — тот любит, в кого гнев — тот негодует, а в кого обида — тот отродясь обижен. Обидчивость порождает обиду. Чувство не нуждается в опыте, оно заранее знает, что обречено. Чувству нечего делать на периферии опытного, оно — в центре, оно само — центр. Чувству нечего искать на дорогах, оно знает — что придет и приведет — в себя. Зачарованный круг. Сновидческий круг. Магический круг.

р. 206 – собственного лирического, трагического переживания.

р. 206-207 – Сопоставим Пушкина, начавшего с лицейских стихов, и Лермонтова, начавшего с “Паруса”. Пушкина в его первых стихах мы совершенно не прозрим, это только гений Державин смог в живом лице, в живом голосе и жесте юноши увидеть будущего гения. А в “Парусе” восемнадцатилетнего Лермонтова — уже весь Лермонтов, Лермонтов волнения, обиды, дуэли, смерти. У юного Пушкина не могло быть такого “Паруса”, и вовсе не из-за неразвитости таланта — он был не менее одарен, чем Лермонтов. Просто Пушкин, как всякий поэт с историей, как и сама история, начал с самого начала и всю свою жизнь провел *im Werden* (в становлении), а Лермонтов сразу — был. Пушкину, чтобы открыть себя, потребовалось прожить не одну жизнь, а сто. Лермонтову же, чтобы открыть себя, нужно было только родиться.

р. 207 – Из моих современников назову троих — по совершенству их лирической личности: Анну Ахматову, Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака, поэтов, родившихся сразу с собственным словарем и максимальной оригинальностью.

р. 208 – Только однажды Блоку удалось убежать от себя — на жестокую улицу Революции. Это был соскок умирающего с постели, бегство от смерти — на улицу, которая его не заметила, в толпу, которая его растоптала. В обессиленную физически и надорванную духовно личность Блока ворвалась стихия Революции со своими песнями и разрушила его тело. Не забудем, что последнее слово “Двенадцати” Христос, — одно из первых слов Блока.

5 CONCLUSÃO

р. 213 – Мур живет разорванным между моим гуманизмом и почти что фанатизмом — отца.

р. 220 – Жизнь — вокзал, скоро уеду, куда — не скажу.

ANEXO A – Separa de “Outubro num trem”¹

Ao reler em 17 de junho de 1938 a promessa feita em outubro de 1917 de seguir o marido “feito um cão”, Marina Tsvetáieva acrescenta: “E lá vou eu – como um cão (21 anos depois)”.

¹ TSVETAIEVA, Marina. *A captive spirit – collected prose*. 2004, p. 10.

ANEXO B – Primeira publicação¹

¹ TSVETÁIEVA, Marina. “Открытие Музея”. *Vstretchi*, Paris, n. 2, p. 69-72, 1934.

1-й годъ изданія.

Февраль 1934

ВСТРѢЧИ

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛЪ

подъ ред. Г. В. Адамовича и М. Л. Кантора

2

Чудо (рассказъ), Ю. Фельзенъ.
 Памяти Андрея Бѣлаго, Георгія Адамо-
 вича.
 Постоянное и переменное въ сов. полити-
 къ, С. Стоянова.
 Стихотвореніе, Ю. Мандельштама.
 Встрѣчи и свобода, З. Гиппиусъ.
 Современная французская музыка, Б. Шле-

Открытие Музея, Марины Цоѣтаевой.

Будни и праздники.
 Стихотворенія А. Штейгера.
 Размышленія педанта.
 Советское хозяйство въ 1933 г. А. Моро.

Что такое «роботы»? М. Кремера.

Замѣтки о литературѣ:

Три новыхъ романа. — Справки П.
 Бицилли. — Як. Вассерманъ. — Про-
 рочество Гейне А. Г. Д. — Лауренсъ и
 Гомеръ В. В. — «Сибѣя Геликона».

Искусство:

Музей русского искусства въ Парижѣ
 Сен-Эриста. — По галереямъ и
 авкамъ Р. Пикельного.

Балеты Юсса. — «Тристанъ и Изоль-
 да» въ Одессѣ.

Сцена:

Советскій экранъ Д. Озерова.

Условія подписки см. на обложкѣ.

„VSTRETCHI“ («Rencontres») Revue mensuelle

Directeurs: Georges Adamovitch et Michel Cantor

1^{re} année — N° 2

Le N° — 5 frs

Открытие музея

Кн. Сергѣю Волконскому

Бѣлое видѣніе Музея на щедрой синевѣ неба. По сторонамъ входа двойные ряды лицействова, отъ долгаго стоянія прислонившихся рядъ къ ряду спинами и тѣмъ каждую шеренгу являющихъ многолико-двуликимъ — но какимъ младолікимъ! — Янусомъ. Первое при входѣ — старикъ въ долгополой шубѣ (май)! — А гдѣ тутъ у васъ раздѣваются? — Пожалуйста, ваше высокопревосходительство. — А нумера даете? А то шуба-то, небось, бобровая, какъ бы при торжествѣ то... Тестъ моего отца, древній историкъ И.

Бѣлое видѣніе лѣстницы, владѣствующей надъ всѣмъ и всѣми. У праваго крыла — какъ стражъ — въ нечеловѣчскій и даже не въ божественный: въ героическій ростъ — микельанджеловскій Давидъ. Гости, въ ожиданіи государя, разбредаются по заламъ. Вдругъ — звонъ, грохотъ, испугъ, отскокъ, серебряные осколки и потоки: это восемнадцатилѣтній зять моего отца задѣлъ поднось съ кавказскими водами, побѣжавшими и засверкавшими, какъ породившіе ихъ источники. Старички, удостовѣрившись, что не бомба, успокаиваются.

Старички, старички, старички. Ордена, ордена, ордена. Ни лба безъ рытвинъ, ни груди безъ звѣзды. Мой братъ и мужъ здѣсь единственно-молодые. Группа молодыхъ великихъ князей не въ счетъ, ибо это именно группа: мраморный барельефъ. Мнится, что сегодня вся старость Россіи притекла сюда на поклонъ вѣчной юности Греціи. Живой урокъ исторіи и философіи: вотъ что время дѣлаетъ съ людьми, вотъ что, — съ богами. Вотъ что время дѣлаетъ съ человѣкомъ, вотъ что (взгляды на статуи) съ человѣкомъ дѣлаетъ искусство. И, послѣдній урокъ: вотъ что время дѣлаетъ съ человѣкомъ, вотъ что человѣкъ дѣлаетъ съ временемъ. Но я объ этомъ, по молодости лѣтъ, не думаю, я только чувствую жуть.

Старость, въ ея главной примѣтѣ: обезивѣченность, пересиливаетъ даже ударъ, по глазамъ, золота, ибо вся эта старость залита золотомъ: чѣмъ старѣе, тѣмъ золоче, чѣмъ дряхлѣе — тѣмъ блистательнѣе, чѣмъ тусклѣе око — тѣмъ ослѣпительнѣе грудь. Тоже статуи, но инымъ. Если великокняжеское юношество статуи по формѣ: живой мраморъ, сановники — статуи по матеріалу: гипсу. Rigidité (русскаго точнаго слова нѣтъ) старыхъ, полыхъ, заполненныхъ смертною известью костей. Никогда не забуду, какъ одинъ такой старичекъ, споткнувшись на лѣстницѣ, такъ и остался лежать, только ворочая головой, пока мой мужъ, сбѣжавъ къ нему сверху, осторожно, но настойчиво не поставилъ его на ноги — какъ куклу. Сказавъ «кукла», я назвала дамъ. Бѣлыя, одинаковыя, съ одинаково-длинными шеями, особенно-длин-

ла на Нечаевъ-Мальцевъ, полученнаго имъ «за музей». — «Господа... Господа... Прошу... Ихъ Величества»...

Всѣ мы уже наверху, въ томъ залѣ, гдѣ будетъ молебень. Красная дорожка для царя, по которой ноги сами не идутъ. Духовенство въ сборѣ. Ждемъ. И что-то близится, что-то, должно-быть, сейчасъ будетъ, потому что на лицахъ, подобіемъ волны, волненіе, въ тусклыхъ глазахъ — трепеть, точно отъ быстро проносимыхъ свѣчъ. — «Сейчасъ будутъ. Сейчасъ будутъ... Пріѣхали... Идутъ!.. Идутъ!.. «И какъ по мановенію жезла» — выраженіе здѣсь не только умѣстное, но незамѣнимое — сами, само — дамы вправо, мужчины влѣво, красная дорожка — одна, и ясно, что по ней сейчасъ пойдетъ, пройдетъ...

Бодрымъ ровнымъ скорымъ шагомъ, съ добрымъ радостнымъ выраженіемъ большихъ голубыхъ глазъ, вотъ-вотъ готовыхъ разсмѣяться, и вдругъ — взгляды — прямо на меня, въ мон. Въ эту секунду я эти глаза увидѣла: не просто голубые, а совершенно прозрачные, чистые, льдистые, совершенно дѣтскіе.

Глубокій *plongeon* дамъ, живое и плавное опусканіе волны.

За государемъ — ни наслѣдника, ни государыни нѣтъ —

Сонмъ бѣлыхъ дѣвочекъ... Разъ... двѣ... Четыре...

Сонмъ бѣлыхъ дѣвочекъ? Да нѣтъ — въ эфирѣ

Сонмъ бѣлыхъ бабочекъ? Прелестный сонмъ

Великихъ маленькихъ княженъ...

Идутъ непринужденно и такъ же быстро, какъ, отецъ, кивая и улыбаясь направо и налѣво... Младшія съ распущенными волосами, у одной надъ высокими бровками золотая чолка. Всѣ въ одинаковыхъ, большихъ съ изогнутыми полями, мелкодонныхъ бѣлыхъ шляпахъ, тоже бабочкахъ! вотъ-вотъ, готовы улетѣть... За дѣтьми, тоже кивая и тоже улыбаясь, тоже въ бѣломъ, но не спѣша уже, съ обаятельной улыбкой на фарфоровомъ лицѣ государыня Марія Феодоровна. — Прошли. — Наша живая стѣна распрямляется.

— Благослови, Владыко!

Молебень конченъ. Вотъ государь говоритъ съ отцомъ, и отецъ, какъ всегда, чуть склонивъ голову на-бокъ, отвѣчаетъ. Вотъ государь, оглянувшись на дочерей, улыбнулся. Улыбнулись оба. Церемониймейстеръ подводитъ государынѣ Маріи Феодоровнѣ московскихъ дамъ. Нырокъ, кивокъ. Нырокъ, кивокъ. Въ этихъ ныркахъ что-то подводное. Такъ водоросли ныряютъ на днѣ Китежа... Государь, сопровождаемый отцомъ, послѣдовалъ дальше, за нимъ, какъ по волшебной дудкѣ Крысолова, галуны, медали, ордена...

Воздухъ, послѣ молебна, разряженіе. Оборотъ нѣкоторыхъ головъ на статуи. Называютъ имена боговъ и богинь... Одобрительные возгласы...

Старая отцова поклонница, обрусевшая итальянка, все время скромно державшаяся въ тѣни — если можно сказать «тѣнь» о мѣстѣ, гдѣ все свѣтъ — выступивъ, и съ отчаяніемъ великихъ рѣшеній схвативъ отца за рукавъ: — «Иванъ Владиміровичъ, вы должны выйти!» И какъ заклинательница, трижды: — «Выйти — и встать, выйти и встать, выйти и встать!» И, странно, безъ малѣйшаго спору, точно не прослышавъ смысла словъ и повинувшись только интонаціи, мой отецъ, какъ въ глубокомъ снѣ, вышелъ и всталъ. Чуть склонивъ набокъ свою большую сѣдую круглую голову — какъ всегда, когда читалъ или слушалъ (въ эту минуту читалъ онъ прошлое, а слушалъ будущее), явно не видя всѣхъ на него глядящихъ, стоялъ онъ у главнаго входа, одинъ среди бѣлыхъ колоннъ, подъ самымъ фронтономъ Музея, въ зенитѣ своей жизни, на вершинѣ своего дѣла. Это было видѣніе совершеннаго покоя.

— Папа, а что государь съ тобой говорилъ? — «А скажите, профессоръ, что за красивая зала, гдѣ мы слушали молебень, такая свѣтлая, просторная?» — Греческій дворикъ, Ваше Величество. — «А почему онъ, собственно, греческій, когда все здѣсь греческое?» Ну, я начинаю объяснять, а государь дочерямъ: «Марья! Настасья! Идите сюда и слушайте, что говоритъ профессоръ!» Тутъ я ему: — Помилуйте, Ваше Величество, развѣ такимъ козамъ можетъ быть интересно, что говоритъ старый профессоръ?..

— Папа, а на меня государь посмотрѣлъ! — Такъ на тебя и посмотрѣлъ? — Честное слово! — Отецъ, философски: — Все можетъ быть, нужно же куда-нибудь смотрѣть. — И перенося взглядъ съ меня на послѣдній портретъ матери, гдѣ она такъ похожа на Байрона: — Вотъ и открылъ Музей.

И оглядываясь еще дальше — на другого путеводнаго женскаго генія, замыкая назадъ арку духовной преемственности, со всей силой творческой и старческой благодарности: — Думала ли красавица, меценатка, европейски-извѣстная уминица, воспитанная поэтами и прославленная художниками, княгиня Зинаида Волконская, что ея мечту о русскомъ музеѣ скульптуры суждено будетъ унаследовать сыну бѣднаго сельскаго священника, который до двѣнадцати лѣтъ и сапоговъ то не видалъ...

Марина Цвѣтаева.

Сентябрь 1933.

ОТКРЫТИЕ МУЗЕЯ

Белое видение музея на щедрой синеве неба. По сторонам входа двойные ряды лицеистов, от долгого стояния прислонившихся ряд к ряду спинами и тем каждую шеренгу являющих многолико-двуликим — но каким младоликим! — Янусом. Первое при входе — старик в долгополой шубе (май!) «А где тут у вас раздеваются?» — «Пожалуйста, ваше превосходительство». — «А номера даете? А то шуба-то небось бобровая, как бы при торжестве-то...» Тесть моего отца, древний историк И<ловайский>.

Белое видение лестницы, владычествующей над всем и всеми. У правого крыла — как страж — в нечеловеческий и даже не в божественный: в героический рост — микеланджеловский Давид. Гости, в ожидании государя, разбредаются по залам. Вдруг — звон, грохот, испуг, отскок, серебряные осколки и потоки: это восемнадцатилетний зять моего отца задел поднос с кавказскими водами, побежавшими и засверкавшими, как породившие их источники. Старички, удостоверившись, что не бомба, успокаиваются.

Старики, старики, старики. Ордена, ордена, ордена. Ни лба без рытвин, ни груди без звезды. Мой брат и муж здесь единственно-молодые. Группа молодых великих князей не в счет, ибо это именно группа: мраморный барельеф. Мнится, что сегодня вся старость России притекла сюда на поклон вечной юности Греции. Живой урок истории и философии: вот что время делает с людьми, вот что — с богами. Вот что *время* делает с человеком, вот что (взгляд на статуи) — с человеком делает *искусство*. И, последний урок: вот что время делает с человеком, вот что человек делает со временем. Но я об этом, по молодости лет, не думаю, я только чувствую жуть.

Старость, в ее главной примете: обесцвеченность, пересиливает даже удар, по глазам, золота, ибо вся эта старость залита золотом: чем старше, тем золоче, чем дряхлее — тем блистательнее, чем тусклее око — тем ослепительнее грудь. Тоже статуи, но иным. Если великокняжеское юношество статуи по форме: живой мрамор, сановники — статуи по материалу: гипсу *Rigidité*¹ (русского точного слова нет) старых, полых, заполненных смертной

¹ Одеревенелость (*фр.*).

известью костей. Никогда не забуду, как один такой старичок, споткнувшись на лестнице, так и остался лежать, только ворочая головой, пока мой муж, сбежав к нему сверху, осторожно, но настойчиво не поставил его на ноги — как куклу. Сказав «кукла», я назвала дам. Белые, одинаковые, с одинаково-длинными шеями, особенно длинные от высоких, стягивающих горло, воротников, в одинаково-высоких корсетах, с одинаково-высокими «подъездами» причесок, может быть, молодые, может быть, старые, если и молодые, так старые, не старые-пожилые, — какого-то возраста, которого нет в жизни, собирательного возраста, создаваемого днем, местом и туалетом — а может быть, и ровным верхним рассеянным фотографическим стереоскопическим музейным светом... Куклы во всей торжественности, устрашительности и притягательности этой вовсе не детской вещи. Тройная белизна: стен, седин, дам — только фон, только берега этому золотому неустанно ползущему старческому Пактолу галунов и орденов. И еще одно разительное противоречие: между новизной здания — и бесконечной ветхостью зрителя, между нетронутостью полов и бесконечной изношенностью идущих по ним ног. Видения (статуи), привидения (сановники), сновидения (тот живой мраморный цветник) и куклы... Смело скажу, что статуи в тот первый день музейного бытия казались живее людей, не только казались, но — были, ибо каждую из них, с живой заботой отлитую мастером, со всей заботой живой любви собственноручно вынимал из стружек мой отец, каждую, с помощью таких же любящих, приученных к любви простых рук, устанавливал на уготованном ей месте, на каждую, отступив: «Хороша!» Этих же сановников и дам, казалось, никто уже, а может быть, и никто никогда не любил, как и они — никого и ничего... Настоящий музей, во всем холоде этого слова, был не вокруг, а в них, был — они, были — они. Но стой: что-то живое! Среди общего белого дамского облака совершенно неожиданно и даже невероятно — совершенно отдельная, самостоятельная *рябая* юбка! Именно юбка, над которой блузка «с напуском». Закоренелая «шестидесятница»? Обедневшая знатная? Нет, богатейшая и консервативнейшая жена консервативнейшего из историков, консерватизм свой распространившая и на сундуки, то есть решившая, вопреки предписанию («дамы в белых городских закрытых»), лишние пять аршин белого фая — сохранить. И в удовлетворении выполненного долга, в зачарованном кругу одиночества своей рябой юбки, еще выше возносит свою тщательно прибранную, надменную, молодую еще головку маркизы с двумя природными *ассгочесоеиг'а-ми*¹. И так сильно во мне тяготение ко всякому одинокому

¹ Локонами на висках (*фр.*).

мужеству, что, отлично зная мутные источники этого, не могу — люблюсь! Но церемониймейстер не любит. Кидая быстрые и частые взгляды на оскорбляющий его предмет и явно озабоченный, куда бы его и как бы его подальше убрать, он забывает о нем только под наплывом другой заботы: никто не становится в ряд, кроме купеческих старшин с бородами и с медалями, как вошедших — так выстроившихся «Господа, Mesdames... Их величества сейчас будут... Прошу... Прошу... Дамы — направо, господа — налево...» Но никто его не слушает. Слушают грузного, массивного, с умным лицом, сановника, который с плавными и вескими жестами что-то говорит — одному — для всех (Витте). Старшины глядят на Белого Орла на Нечаеве-Мальцеве, полученного им «за музей». «Господа... Господа... Прошу... Их величества...»

Все мы уже наверху, в том зале, где будет молебен. Красная дорожка для царя, по которой ноги *сами* не идут. Духовенство в сборе. Ждем. И что-то близится, что-то, должно быть, сейчас будет, потому что на лицах, подобием волны, волнение, в тусклых глазах — трепет, точно от быстро проносимых свеч. «Сейчас будут... Приехали... Идут!.. Идут!..» «И как по мановению жезла» — выражение здесь не только уместное, но незаменимое — сами, само — дамы вправо, мужчины влево, красная дорожка — одна, и ясно, что по ней сейчас пойдет, пройдет...

Бодрым ровным скорым шагом, с добрым радостным выражением больших голубых глаз, вот-вот готовых рассмеяться, и вдруг — взгляд — прямо на меня, в мои. В эту секунду я эти глаза увидела: не просто голубые, а совершенно прозрачные, чистые, льдистые, совершенно детские.

Глубокий *plongeon*¹ дам, живое и плавное опускание волны. За государем — ни наследника, ни государыни нет —

Сонм белых девочек... Раз... две... четыре...
Сонм белых девочек? Да нет — в эфире
Сонм белых бабочек? Прелестный сонм
Великих маленьких княжен...

Идут непринужденно и так же быстро, как отец, кивая и улыбаясь направо и налево... Младшие с распущенными волосами, у одной над высокими бровками золотая челка. Все в одинаковых, больших, с изогнутыми полями, мелкодонных белых шляпах, тоже бабочек! вот-вот готовы улететь... За детьми, тоже кивая и тоже улыбаясь, тоже в белом, но не спеша уже, с обязательной улыбкой на фарфоровом лице государыня Мария Федоровна. Прошли. Наша живая стена распрямляется.

Благослови, владыко!

¹ Нырание (*фр.*).

Молебен кончен. Вот государь говорит с отцом, и отец, как всегда, чуть склонив голову набок, отвечает. Вот государь, оглянувшись на дочерей, улыбнулся. Улыбнулись оба. Церемониймейстер подводит государыне Марии Федоровне московских дам. Нырок, кивок. Нырок, кивок. В этих нырках что-то подводное. Так водоросли ныряют на дне Китежа... Государь, сопровождаемый отцом, последовал дальше, за ним, как по волшебной дудке Крысолова, галуны, медали, ордена...

Воздух, после молебна, разреженнее. Оборот некоторых голов на статуи. Называют имена богов и богинь... Одобрительные возгласы...

Старая отцова поклонница, обрусевшая итальянка, все время скромно державшаяся в тени, — если можно сказать «тень» о месте, где все свет, — выступив и, с отчаянием великих решений, схватив отца за рукав: «Иван Владимирович, вы должны выйти!» И, как заклинительница, трижды: «Выйти — и встать, выйти и встать, выйти и встать!» И, странно, без малейшего спору, точно не прослышав смысла слов и повинаясь только интонации, мой отец, как в глубоком сне, вышел и встал. Чуть склонив набок свою небольшую седую круглую голову — как всегда, когда читал или слушал (в эту минуту читал он прошлое, а слушал будущее), явно не видя всех на него глядящих, стоял он у главного входа, один среди белых колонн, под самым фронтоном музея, в зените своей жизни, на вершине своего дела. Это было видение совершенного покоя.

— Папа, а что государь с тобой говорил? — «А скажите, профессор, что за красивая зала, где мы слушали молебен, такая светлая, просторная?» — «Греческий дворик, Ваше Величество». — «А почему он, собственно, греческий, когда все здесь греческое?» Ну, я начинаю объяснять, а государь дочерям: «Марья! Настасья! Идите сюда и слушайте, что говорит профессор!» Тут я ему: — «Помилуйте, Ваше Величество, разве таким козам может быть интересно, что говорит старый профессор?..»

— Папа, а на меня государь посмотрел! — Так на тебя и посмотрел? — Честное слово! — Отец философски: — Все может быть, нужно же куда-нибудь смотреть. — И перенося взгляд с меня на последний портрет матери, где она так похожа на Байрона: — Вот и открыл Музей.

И оглядываясь еще дальше — на другого путеводного женского гения, со всей силой творческой и старческой благодарности:

— Думала ли красавица, меценатка, европейски-известная умица, воспетая поэтами и прославленная художниками, княгиня Зинаида Волконская, что ее мечту о русском музее скульптуры суждено будет унаследовать сыну бедного сельского священника, который до двенадцати лет и сапогов-то не видал...

ANEXO B – Versão em francês³

SOUVENIRS D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

IX

L'OUVERTURE DU MUSÉE¹³

La blanche vision du Musée sur le bleu généreux du ciel. De chaque côté du portrait – une double rangée de lycéens, par la fatigue d'une longue attente adossés l'un à l'autre, – dos à dos, – rang par rang, ce qui transforme chaque rangée en un dieu Janus en multipliant les doubles et si jeunes visages. La première chose que je vois en entrant – un antique vieillard en pelisse de fourrure jusqu'à terre. (Nous sommes en mai.) Le vieillard : « Où se dévêt-on chez vous ? » – « Par ici, Votre Excellence. » – « Et vous me donnerez bien un numéro ? Car c'est de la zibeline, je vous prie de croire... Et j'ai bien peur que, vu la solennité, on ne me la subtilise... »

Le beau-père de mon père, – Ilovaïski – l'illustre historien presque centenaire.

La blanche vision de l'escalier dominant tous et tout. À sa droite – tel un gardien – dans toute la hauteur d'une taille inhumaine – et plus que divine – héroïque – le David de Michel-Ange.

Les invités, en attendant l'arrivée du tsar – se dispersent dans les salles. Et soudain – fracas, tintamarre, frayeur, reflux, débris et flots argentés : c'est le jeune beau-fils de mon père – mon mari d'à peine dix-huit ans¹⁴ – qui a heurté le plateau des eaux minérales du Caucase, lesquelles ont couru et brillé comme leurs sources natales. Les vieillards s'étant assurés que ce n'était pas une bombe se tranquilisent.

Vieillards, vieillards, vieillards. Étoiles, étoiles, étoiles. Pas un front sans sillon, pas une poitrine sans étoile. Mon frère et mon mari sont les seuls jeunes hommes présents. (Les lycéens, eux, restent à se morfondre dehors.) Le groupe des jeunes grands-ducs ne compte pas car c'est justement un groupe : un bas-relief de marbre. Il semble que toute la vieillesse de Russie se soit écoulée ici – à saluer la jeunesse éternelle de la Grèce. Leçon vivante d'histoire et de philosophie : voici ce que le temps fait des hommes, voici ce qu'il fait – des dieux. (En regardant les vieillards :) Voici ce que le *temps* fait avec l'homme, et (regard sur les statues) – voici ce que *l'art* fait avec l'homme. Et dernière leçon : voici ce que le temps fait avec l'homme et voici ce que l'homme fait avec le temps. Mais je n'y pense pas – je suis jeune – je ne sens qu'obscurément ma peur.

La vieillesse – par sa marque principale – la décoloration – l'emporte même sur le coup porté aux yeux par tout cet or, car toute cette vieillesse ruisselle d'or : plus l'homme est vieux, plus il est doré, plus il est décrépît, plus il est brillant, plus l'œil est terne – plus la poitrine

³ TSVETAeva, Marina. "Mon père et son musée". Paris: Éditions du Seuil, 2009. p. 184-188.

MON PÈRE ET SON MUSÉE

resplendit. Vieillesse dorée – et statue – elle aussi. Car si les jeunes grands-ducs sont des statues par la forme – donc du marbre vivant, les dignitaires, eux, sont des statues par la matière – donc du stuc. Rigidité des vieux os, vidés de toute vie et remplis de la blanche chaux de la mort. Jamais je n'oublierai (et jamais je ne le reverrai !) comment un de ces vieillards, étant tombé dans l'escalier, y est resté tel quel, dans la pose précise de sa chute, sans même essayer de se relever et ne faisant que tourner sa tête aux yeux de poisson mort, jusqu'à ce que mon mari, accourant du haut de l'escalier, ne le remette d'aplomb – précautionneusement mais fermement – comme une poupée.

Ayant dit « poupée » j'ai nommé les dames. Blanches, toutes pareilles, aux cous pareillement longs encore allongés par de hauts cols collants pareils à des goulots de bouteilles de lait... de lait de chaux, aux pareillement hautes vagues de leurs coiffures rigides, dames – peut-être jeunes, peut-être vieilles, même jeunes – vieilles, non pas vieilles mais âgées, même pas âgées mais d'un âge inexistant dans la vie, d'un âge conventionnel, créé par la date, le lieu, la toilette, et surtout par cette blanche, plane, photographique, stéréoscopique lumière muséenne, – poupées dans toute la majesté, toute la fausseté, toute la terreur et toute l'attraction de cette chose – nullement enfantine.

Triple blancheur : murs, statues, dames.

Et cette triple blancheur n'est que l'arrière-fond, n'est que le lit de ce Pactole vieillardesque, affluent et rampant sans cesse, de galons et d'étoiles.

Encore un contraste saisissant : entre la nouveauté de la bâtisse – et la décrépitude du spectateur, la virginité du sol – et l'usure infinie des pieds qui le foulent. Immortels (statues), spectres (spectateurs), marbre (grands-ducs), poupées (dames).

Je puis dire hardiment que les statues, en ce premier jour de l'existence du Musée, semblaient plus vivantes que les hommes, non seulement le semblaient, mais l'étaient, car chacune d'elles, soigneusement tirée du moule par l'ouvrier, avait été ensuite, avec tous les soins d'un vivant amour, sortie de sa caisse par mon père pour être ensuite – par des mains dures et aimantes, mais d'ouvriers éduqués aux égards – érigée à la place prédestinée. Chacune de ces statues s'entendit dire par mon père, reculant de deux pas pour mieux voir : « N'est-ce pas beau ! »

Et ceux-ci, ces dignitaires et ces dames, semblaient n'être déjà plus aimés de personne, n'avoir jamais été aimés et n'avoir eux-mêmes aimé personne – jamais. Le véritable musée, dans tout le froid de ce mot, n'était pas autour d'eux, il était en eux, était eux.

Mais, attention : quelque chose de vivant ! Parmi le nuage blanc collectif des dames – tout à fait inattendu et impossible – une jupe-perdrix,

SOUVENIRS D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

seule, autonome et isolée. C'est bien une jupe que je dis, surplombée d'une chemisette débordante, mode 1890. Une nihiliste¹⁵ pétrifiée ? Une aristocrate miséreuse ? Non, la richissime et conservatissime femme et épouse du plus richissime et conservatissime de nos historiens – femme au conservatisme si ardent qu'elle a préféré *conserver* les cinq mètres de faille blanche au fond d'un coffre, malgré l'ordre protocolaire : les dames seront en robe de ville blanche, fermée.

Et dans le contentement du devoir rempli, dans le cercle magique et isolant de sa jupe-perdrix, elle ne fait que lever plus haut sa petite et encore jeune tête de marquise soigneusement coiffée, aux deux accroche-cœurs naturels.

Et telle est mon attirance envers tout courage solitaire que connaissant très bien les sources troubles de celui-là (l'avarice) – rien à faire – j'admire.

Mais le maître de cérémonie, lui, n'admire pas. Jetant de fréquents et brefs regards vers l'objet qui l'insulte et visiblement soucieux de le cacher le plus loin et le mieux possible, il ne l'oublie que sous le coup d'un autre souci : personne ne s'aligne, excepté les marchands à longues barbes et grosses médailles, aussitôt entrés qu'alignés.

– Messieurs, mesdames... Leurs Majestés arrivent, tout – de – suite... je vous en prie... Je vous en prie... les dames à droite, les messieurs à gauche.

Mais personne ne l'écoute. On écoute ce lourd et massif dignitaire aux traits intelligents, qui avec des gestes d'orateur parle à un seul pour être entendu de tous (le sénateur Witte¹⁶).

Les marchands, eux, regardent l'ordre de l'Aigle Blanc porté par Netchaëff-Maltzeff, reçu par le donateur « pour le Musée ».

– Messieurs, messieurs, je vous en prie... Leurs Majestés...

Nous sommes déjà tous en haut, dans la salle où il y aura la messe. La route rouge d'un tapis sur lequel les pieds ne se posent pas d'eux-mêmes. Le clergé est assemblé. On attend. Et quelque chose approche et c'est tout de suite certainement qu'arrivera cette chose, car il y a sur les vieux visages comme le mouvement d'une vague, dans les yeux ternes – une lueur comme au passage précipité des cierges...

– Ils vont être là tout de suite... Ils arrivent ! Ils arrivent...

Et comme au geste d'une baguette magique – dames à droite, messieurs à gauche, la route rouge du tapis est vide et il est clair que tout de suite vont marcher sur elle...

D'un pas jeune, égal, agile, au bon joyeux regard de ses grands yeux bleus tout prêts à rire – et soudain – ce regard – est sur moi, ces yeux – dans les miens.

C'est alors que je les vois, ces yeux : non pas simplement bleus, mais absolument transparents, purs, glaciaux, absolument et étrangement enfantins.

Profonds plongeurs des dames, vivante et gracieuse descente de la vague.

Après le tsar – l'héritier et la tsarine sont absents. –

Un vol de fillettes blanches... Une... deux... quatre... Un vol de fillettes ? Oh non ! C'est dans l'azur un envol de papillons blancs... Charmante nichée de petites grandes-duchesses...

Elles marchent sans contrainte, aussi libres et vives que leur père, saluant et souriant à droite et à gauche... Les cadettes ont les cheveux sur les épaules, l'une d'elles au-dessus de ses hauts sourcils porte une frange d'or.

Après les fillettes, saluant et souriant elle aussi, elle aussi en blanc, mais lente et majestueuse, un sourire charmeur sur ses joues de porcelaine – la vieille tsarine, Marie Féodorovna.

– Passés.

Notre muraille vivante se redresse. Les diacres entrent :

– Béni soit le Seigneur !

La messe est finie. Voici que le tsar parle à mon père, et mon père, comme toujours la tête un peu de côté, lui répond. Maintenant le tsar, se retournant vers ses filles¹⁷, sourit. C'est tous les deux qu'ils sourient. Mon père se retournant de même sourit aussi. Le maître de cérémonie présente à la tsarine-mère les dames de Moscou. Plongeur, salut. Plongeur, salut. Il y a dans ces plongeurs quelque chose d'aquatique : telles des algues plongeant et replongeant dans la ville engloutie de Kitèje¹⁸.

Le tsar, accompagné par mon père, est passé plus avant, emmenant à sa suite, comme le souricier de la légende allemande – médailles, galons, étoiles.

L'atmosphère se décharge. Quelques têtes se tournent vers les statues. On entend nommer des dieux et des déesses. Des exclamations approbatives.

L'admiratrice de mon père, l'Italienne aux lauriers, tout le temps restée modestement à l'ombre – si on peut trouver de l'ombre dans un lieu où tout est lumière – subitement s'avance et avec le désespoir des grandes résolutions, saisissant mon père par la manche :

– Iwan Wladimirovitch, Vous devez Vous mettre à l'entrée.

Et telle une magicienne, trois fois :

– Vous mettre à l'entrée, Vous mettre à l'entrée, Vous mettre à l'entrée...

SOUVENIRS D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

Et – chose étrange – sans aucune objection, comme n'ayant pas saisi le sens des paroles, comme obéissant à l'intonation seule, mon père, comme en un profond sommeil, s'avança et se mit à l'entrée.

Pendant un peu de côté sa grosse ronde tête grise – comme toujours lorsqu'il écoutait ou lisait (en ce moment il lisait le passé, écoutait l'avenir), visiblement sans voir personne de tous ceux qui le regardaient, il se tenait seul à l'entrée principale, seul au milieu des colonnes blanches, sous le fronton même du Musée, au zénith de sa vie, à la cime de son œuvre. C'était la vision d'une quiétude absolue.

– Papa, et que t'a dit le tsar ?

– « Et dites-moi un peu, professeur, quelle est cette belle salle, où il y avait la messe, – si claire, si vaste ? » – « C'est la cour grecque, Votre Majesté. » – « Et pourquoi, en somme, est-elle *grecque*, puisque tout ici est grec ? » Alors moi, je me mets à lui expliquer que nous avons aussi des romains, de l'égyptien. Alors lui, à ses filles : « Marie, Anastasie ! venez vite ici et écoutez ce que dit le professeur ! » Alors moi : « Y pensez-Vous, Votre Majesté, est-ce que *de jeunes chèvres comme elles* peuvent s'intéresser à ce que dit un vieux professeur ? » Alors il a souri. Un si bon sourire.

« Papa ! Et le tsar m'a regardée ! » Mon père sceptique : « Tiens ! Justement toi ? » – « Parole d'honneur ! » Mon père, philosophe : « Ça se peut bien. Il faut bien qu'on regarde quelque part...quelque chose... »

Et son regard allant de moi au dernier portrait de ma mère, celui où elle ressemble tellement à Byron :

– Le voici ouvert, notre musée.

Et se tournant encore plus loin dans le passé – vers cet autre génie protecteur féminin, refermant à rebours l'arc de l'hérédité spirituelle, avec toute sa force de créateur et de vieillard :

– A-t-elle jamais pensé, la princesse Zénaïde Wolkonski, ce mécène féminin à la beauté et au génie connus par toute l'Europe, chantée par les poètes et immortalisée par les peintres, a-t-elle jamais pensé, la princesse Zénaïde Wolkonski, que son rêve d'un musée de sculpture en Russie serait, avec l'aide de Dieu, réalisé par le fils d'un pauvre prêtre de campagne, qui jusqu'à l'âge de douze ans n'avait jamais porté de bottes en cuir ?...