

CADERNO DE LEITURAS N.66

O poeta e o tempo

MARINA TSVIETAIEVA

TRADUÇÃO

FERNANDO PINTO DO AMARAL



chão da feira

O poeta e o tempo ¹

MARINA TSVIETAIEVA

TRADUÇÃO FERNANDO PINTO DO AMARAL ²

«Amo a arte, mas não a arte contemporânea» – palavras que podem ser ditas não apenas por um leigo, mas também, em algumas ocasiões, por um grande artista, mas que invariavelmente se referem a um campo diferente da actividade artística. Um pintor pode proferi-las a propósito da música, por exemplo. No seu campo, o grande artista é inevitavelmente contemporâneo, e a razão – vê-la-emos mais adiante.

Não amar uma obra, em primeiro e primordial lugar, é não a reconhecer: não reconhecer nela – o já conhecido. A primeira causa para registar uma obra é a falta de preparação para ela. A gente do campo, quando se encontra na cidade, demora muito a apreciar os nossos pratos. Tal como as crianças – recusam os novos sabores. Viram a cabeça espontaneamente. Não vejo nada (neste quadro) e por isso não quero olhá-lo – e para o ver é preciso olhá-lo, para descobrir algo nele – há que olhá-lo bastante tempo. Esperança equívoca do olho habituado a ver à primeira vista – ou seja, a ver como antes, a ir na esteira dos olhos alheios. Não chegar a ver: descobrir. Nos velhos, o cansaço (que é o atraso); no leigo a prevenção, a prudência; no pintor que não ama a poesia contemporânea – a imobilidade (da cabeça e de todo o seu ser). Nos três casos o medo do esforço, coisa perdoável – desde que não se emitam opiniões.

¹ [Nota da editora] Com exceção desta, todas as notas deste texto são do tradutor. A primeira publicação desta tradução foi em: *O Poeta e o Tempo*. Tsvietaieva, Marina. Lisboa, Hiena, 1993. Optamos por manter a transliteração do nome de Marina como se apresenta na referida edição. A editora agradece ao tradutor pela autorização para esta publicação.

² O POETA E O TEMPO (*Poet i Vremia*) saiu nos números 1 a 3 da revista *Volie Rossii* (Praga, 1932), e Tsvietaieva lera um texto semelhante a 21 de Janeiro desse ano de 32, em Paris, durante um serão literário. Numa carta a Anna Teskova afirma: «No dia 17 [de Janeiro de 1932] lerei uma conferência (a primeira vez na minha vida!): *O poeta e o tempo* [...]. Talvez receba cerca de 300 francos, se Deus quiser. Serguei Iakovlevitch está outra vez desempregado e a situação é desesperada... ». E de novo a Anna, a 27 de Janeiro: «No dia 21 teve lugar a minha conferência *O poeta e o tempo*. Na sala não havia nenhum lugar vazio, o público esteve muito bem disposto, embora eu tenha dito verdades cruéis».

O único caso digno de respeito, quer dizer, a única recusa legítima de uma obra, é a recusa com plena consciência. Sim, conheço-a; sim, li-a; sim, reconheço-a – *mas* prefiro (suponhamos) Tiutchev em vez de Marina Tsvietaieva, quero o meu sangue e as minhas ideias, quero aquilo que comigo tem mais afinidades.

Cada qual é livre de escolher os seus preferidos; melhor dizendo, ninguém é livre de escolhê-los: encantar-me-ia (suponhamos) amar o meu século mais que o século passado, mas não posso. Não posso nem sou obrigada. Ninguém é obrigado a amar, mas quem não ama é obrigado a conhecer: primeiro – o que não ama; segundo – por que não o ama.

Tomemos o caso mais extremo: a rejeição da própria obra por parte do artista. A mim, a minha época pode parecer-me repugnante, eu mesma posso dar-me náuseas, visto que sou a minha época. Direi até mais (já que sucede!): uma obra alheia, pertencente a um século que não seja o meu, pode tornar-se mais querida que a minha própria obra – e não pela sua força, mas sim pela sua afinidade; uma mãe pode gostar mais do filho de outra mulher que do próprio filho, parecido com o seu pai (a sua época), mas eu estou condenada ao meu filho – ao filho do meu tempo – e por mais que desejasse, não poderia parir outro. É a fatalidade. Não posso amar este século mais do que o século passado, mas também não consigo criar um século diferente do meu: não é possível criar o já criado, apenas se cria em direcção ao futuro.

Não nos é permitido escolher os nossos filhos: nem os que nos são dados nem os que nos são atribuídos.

«Amo a poesia, mas não a poesia contemporânea» – também esta afirmação, como qualquer outra, tem a sua contra-afirmação, a seguinte: «Amo a poesia, mas *somente* a poesia contemporânea». Começemos pelo caso menos interessante e mais frequente: o do homem vulgar e corrente, para chegar ao mais interessante: o do grande poeta.

«Abaixo Pushkin!» é o grito de resposta do filho perante o grito do pai: «Abaixo Maiakovski!» – do filho que vocifera não tanto contra Pushkin, como contra o próprio pai. O grito «Abaixo Pushkin!» é o primeiro cigarro fumado às escondidas do pai (que deixou de fumar), e fumado não tanto pelo próprio prazer como para desgostar o pai. Pertence à classe de desavenças familiares que terminam – em amizade (na essência, nem ao filho nem ao pai os preocupam Maiakovski ou Pushkin). É o grito das gerações em conflito.

O segundo autor do miserável grito «Abaixo Pushkin!» é o pior dos autores: a moda. Nesta autora não nos deteremos: medo de atrasar-se, quer dizer, admissão da própria condição de ovelha. Mas o que se pode exigir de um leigo quando a essa condição de ovelha se encontram expostos os próprios escritores, os mais atrasados? Cada contemporaneidade

tem sempre dois apêndices: o da restauração e o da inovação, qual deles pior.

E o grito dado não por um leigo, mas por um grande escritor? Por exemplo Maiakovski (então com dezoito anos) ao clamar: «Abaixo Shakespeare!»?

Auto-defesa da arte. Para não morrer – em certas ocasiões – é necessário matar (e antes de mais nada dentro de cada um de nós). E assim Maiakovski – contra Pushkin. No fundo, não é seu inimigo, mas seu aliado, o poeta mais contemporâneo do seu tempo, criador da sua época, exactamente como Maiakovski da sua, e inimigo apenas porque o esvaziaram, transformando-o em ferro e deitando esse ferro sobre os ombros das gerações futuras (Poetas, poetas, mais do que a glória em vida temei os monumentos pós-tumos e as antologias!). Grito não contra Pushkin, mas contra o seu monumento. Auto-defesa que termina assim que o criador (o combatente) se torna forte. O maravilhoso poema de Maiakovski sobre o encontro com Lermontov, por exemplo, é uma obra dos anos da maturidade.³

No entanto – à parte o caso *excepcional* de Maiakovski –, a afirmação «Amo a poesia, mas não a poesia contemporânea» e a sua contrária «Amo a poesia, mas só a poesia contemporânea» são equivalentes, quer dizer, valem pouco – nada.

Ninguém (à excepção da auto-defesa vital de Maiakovski) que ame a poesia falaria assim, ninguém que ame verdadeiramente a poesia destruirá as obras autênticas de ontem – e de sempre – em benefício daquilo que hoje é autêntico, ninguém que ame verdadeiramente poderá esquecer que a palavra russa *nastoiáshieie* tanto possui o significado de «presente» como o de «autêntico» – mas que na arte se condensa num só significado – ninguém cometerá na arte e na natureza o mesmo delito que cometem os políticos: implantar num só terreno os pilares da discórdia.

Quem ama *apenas* uma coisa não ama nada. Pushkin e Maiakovski teriam sido amigos, fizeram-se amigos e, na realidade, nunca estiveram em desacordo. As partes inferiores são hostis, mas os cumes – sempre concordam. «Sob o céu há lugar suficiente para todos» – isto sabem-no melhor do que ninguém as montanhas e os caminhantes solitários. E as opiniões dos outros: dos que se deixaram atrasar ou dos que se cansaram de caminhar ou dos que têm medo de ficar para trás, essas opiniões e preferências de *quem não sabe*, a nós (depois da explicação) e à arte (mesmo antes de qualquer explicação) – nada disso interessa nada.

A inscrição que se encontra numa das colunas mais visíveis da contemporaneidade – *No futuro não haverá fronteiras* – na arte já se realizou e realizou-se desde sempre. Obra

3 «anos de maturidade» – Trata-se do poema de Maiakovski *Tamara e o Demónio* (1924).

universal é aquela que na tradução para outra língua e outro século (e na tradução para a língua de outro século) perde menos – não perde nada. Depois de ter dado tudo ao seu século e ao seu país, dará de novo tudo a todos os países e a todos os séculos. Depois de ter revelado ao máximo o seu país e o seu século, mostra ilimitadamente tudo o que é o não-lugar e o não-tempo: o *para sempre*.

Não existe arte não contemporânea (que não revele o seu próprio tempo). Existe a restauração, ou seja, não-arte, e existem indivíduos solitários que deram um salto para a frente, digamos de cem anos (N. B.: nunca para trás!), quer dizer, de novo contemporâneos, se bem que não do seu próprio tempo, mas não estando fora do tempo.

O génio? Que nome pronunciamos quando pensamos no Renascimento? Leonardo da Vinci. O génio dá nome à época, a tal ponto *ele é a época*, mesmo que ela disso não esteja consciente. Mais simplesmente: «a época de Goethe» é uma definição que cobre todos os mapas – o histórico, o geográfico e mesmo o astronómico – daquele dado momento. («Nos dias de Goethe», quer dizer, quando as estrelas ocupavam no céu uma posição determinada. Ou então, de um modo absolutamente certo: «O terramoto de Lisboa», quer dizer, quando Goethe duvidou pela primeira vez da providência divina. A dúvida de Goethe de sete anos immortalizou esse terramoto – *superou-o*).

O génio dá nome à época, a tal ponto *é ele a época*, ainda que não seja de todo consciente (não seja sempre consciente, acrescentaremos, posto que Leonardo, Goethe ou Pushkin o foram). Mesmo nos tratados: «Goethe e o seu tempo» (isto é, o substantivo colectivo e o seu conteúdo). O génio pode dizer sobre o tempo, com todo o direito, aquilo que Luís XIV (sem ter nenhum) disse do Estado: *Le temps c'est moi* (e toda a plêiade: *Le temps – c'est nous*). Isto a propósito do génio, que sempre se antecipa. A respeito dos que supostamente levam um atraso de um ou três séculos, citarei um só exemplo: o do poeta Hölderlin, que pelos temas tratados, pelas fontes e até pelo vocabulário é um poeta da Antiguidade, ou seja, chegou ao século XVIII com um atraso não de um século, mas sim de dezoito. Hölderlin, que só agora começa a ser lido na Alemanha, depois de terem passado mais de cem anos, foi adoptado pelo nosso século e decerto que não é antigo. Depois de ter chegado ao seu século com um atraso de dezoito, veio a revelar-se contemporâneo do nosso século XX. Que significa este milagre? Significa que na arte é impossível chegar tarde; que, não importa de que se alimente ou o que procure ressuscitar, a arte é em si própria avanço. Que na arte não há retorno, que ela é movimento contínuo, quer dizer irreversível. Não irreflectido, mas sim irreversível. Ao voltar a cabeça para trás, como o viajante, não olhar senão as *verstas* percorridas. Também é possível avançar de olhos

fechados – com uma bengala de cego – e até mesmo sem bengala. As pernas, por si só, vão-nos conduzindo, mesmo se graças ao pensamento nos encontramos do outro lado do mundo. Olhar para trás e caminhar em frente.

Solitário, Tiutchev⁴? Leskov⁵ faz parte da nossa geração em vez de pertencer à dele? Mas deste modo podemos chegar até Esenin, que chegou à sua terra natal somente com um atraso de dez anos. Se tivesse nascido dez anos antes, tê-lo-iam celebrado – teriam conseguido celebrá-lo a ele – em vez de Demian.⁶ Para a literatura da época é representativo Esenin e não Demian, que pode ser representativo, mas *não*, de modo algum, da poesia. Esenin, que morreu porque não pôde cumprir o encargo do nosso tempo – por um sentimento muito próximo da consciência: entre a inveja e a consciência –, morreu em vão, já que até mesmo o mandato cívico do nosso tempo (das multidões – ao indivíduo) cumpriu-o.

«Sou o último poeta da aldeia...»⁷

Toda a contemporaneidade nos nossos dias é a coexistência dos tempos: do princípio e do fim, um laço vivo – que só pode quebrar-se. Toda a contemporaneidade – a periferia. Toda a contemporaneidade russa é agora uma enorme periferia espiritual com aldeias – que já não são aldeias e cidades – que já nem são cidades; é *esse lugar no tempo*, aí onde Esenin, que sempre permaneceu entre o campo e a cidade, se encontrava biograficamente no seu sítio próprio.

4 «Solitário, Tiutchev?» – Fiodor I. Tiutchev (1803-1873), último expoente do século de ouro da poesia russa. Os seus primeiros poemas surgiram em 1836 e a sua antologia em 1854. Diplomata que viveu longos anos fora da Rússia, exerceu influência marcante até ao princípio do nosso século.

5 «Leskov...» – Nikolai S. Leskov (1831-1895), autor de obras em prosa (como p. ex. *O Clero da Catedral*), não terá sido suficientemente valorizado pelos seus contemporâneos (na opinião de Tsvietaieva). De qualquer modo, veio a ter, talvez, mais repercussão no século XX, inspirando algumas pesquisas da prosa russa nas épocas pré e pós-revolucionária.

6 «... em vez de Demian» – Demian Biedni (pseudónimo de Efim Alexeievitch Privdorov, 1883-1945) que com os seus versos de «agitação» conseguiu granjear uma grande popularidade nos anos seguintes à revolução.

7 «...poeta da aldeia» - Primeiro verso de um poema de Esenin de 1920.

Poderia nomear dezenas de poetas não contemporâneos vivos hoje em dia, mas que já não são poetas ou jamais o terão sido. Foram abandonados não pelo sentido do seu próprio tempo, que talvez nunca tenham possuído em estado puro; foram abandonados pelo talento, graças ao qual num certo momento sentiam – revelavam – criavam. Não ir para a frente (em poesia – como em tudo) é ir *para trás*, quer dizer, ausentar-se. Ao trunfo da literatura da emigração⁸ sucedeu-lhe o mesmo que com o leigo a partir dos trinta anos: transforma-se em contemporâneo da geração passada, ou seja, neste caso, da sua própria individualidade artística de há trinta anos. Ficou atrasado não em relação aos outros caminantes, mas em relação a si mesmo, pois deveria ter caminhado para diante. A razão pela qual x não aceita a arte contemporânea é que ele próprio deixou de criá-la. x não é contemporâneo não porque não aceite a arte contemporânea, mas porque se deteve no seu itinerário criativo, que é o único acto a que o criador não tem direito. A arte avança, os artistas param.

Não contemporâneos – exceptuando quem pela sua neutralidade não é contemporâneo de nenhum tempo – são unicamente os lesionados: os inválidos, título honorífico, visto que pressupõe ter existido validez no passado. O meu único desafio ao tempo:

Porque *fora* do tempo
 Nasci. São vãs as tuas exigências
 Todas. Soberano por um momento! –
 – Tempo! Para mim não existes.⁹

– é o grito do meu tempo: é – através dos meus lábios – o contra-grito do tempo contra si próprio. Se eu tivesse vivido há cem anos, quando os rios corriam tranquilos... A contemporaneidade de um poeta é a sua condenação ao tempo. Condenação a ser conduzido por ele.

É impossível sair-se da História. Se Esenin tivesse compreendido isso, teria cantado tranquilamente não apenas a sua aldeia, mas também a árvore da sua casa rústica, e nenhum machado teria podido derrubar essa árvore e afastá-la da poesia do século XX.

8 «... literatura de emigração» – É provável que a autora esteja a referir-se ao já citado Ivan Bunin.

9 «... não existes» – Versos extraídos do Elogio do Tempo, um poema de Tsvietaieva surgido na recolha Depois da Rússia (Paris, 1928).

A contemporaneidade de um poeta não está em proclamar o seu tempo como o melhor de todos, nem mesmo em aceitá-lo simplesmente – também *não* é uma resposta –, nem em responder ou reagir desta ou daquela maneira aos acontecimentos (o próprio poeta é um acontecimento do seu tempo e qualquer resposta sua a esse auto-acontecimento, qualquer auto-resposta, será imediatamente uma resposta a tudo); – de tal maneira a contemporaneidade de um poeta não está no conteúdo («Que quiseste dizer com este poema?» «Precisamente o que *fiz* com ele») que a mim, que escrevo agora estas linhas, me coube ouvir após a leitura d’*O Valente*: «É sobre a Revolução?» (Dizer que simplesmente o ouvinte não compreendeu equivaleria a não termos compreendido também nós, já que: *não é sobre a revolução, é a revolução, o seu ritmo*).

Direi mesmo mais: a contemporaneidade (na variante russa – o carácter revolucionário) de uma obra não só não está no seu conteúdo, como em certas ocasiões até chega a estar contra esse conteúdo – como se fizesse troça dele. Assim, em Moscovo, em 1920, o auditório não parava de me solicitar os versos «sobre o oficial vermelho», mais precisamente:

E ao eco de Erre-Êsse-Efe-Êsse-Erre¹⁰
 responde todo o meu coração
 como se eu tivesse sido oficial
 nos dias mortais de Outubro.

Há algo na poesia mais importante do que o seu significado – o seu som. E os soldados da Moscovo de 1920 não se enganavam: estes versos, na sua essência, falam muito mais do oficial vermelho (e até do soldado) que do branco, que nem sequer os teria aceitado, que (1922-1932) *não os aceitou*.

Sei o que digo, pela sensação de alegria e de confiança com que lá os pude ler – lançava-os aos inimigos como se os lançasse contra algo bastante querido – e pela sensação (timidez e impressão de estar fora do lugar) com que os leio aqui, algo como um: «Perdoai-me, pelo amor de Deus.» «O quê?» «É que escrevo acerca de vós» – assim, e não

¹⁰ «...Erre-Êsse-Efe-Êsse-Erre» – Trata-se do som das iniciais RSFSR, em português Federação Russo-Soviética das Repúblicas Socialistas, nome adoptado pelo quinto Congresso Pan-russo dos Sovietes em Julho de 1918.

de outra maneira: com as vozes de *lá*, com as vozes *deles*; honro-vos na língua do inimigo: na minha língua! E em geral: perdoai-me, pelo amor de Deus, por ser – poeta, porque se eu escrevesse de tal modo que não tivésseis de perdoar-me e pudésseis reconhecer-vos em tudo o que escrevo – não seria o que sou – um poeta.

Quando numa ocasião li o meu *Acampamento de Cisnes* num ambiente de todo inadequado, um dos presentes disse: «Não está mal. Afinal de contas, você é um poeta revolucionário. Tem o nosso ritmo.»

Na Rússia perdoava-se-me tudo por ser poeta, aqui perdoam-me o ser poeta.

Também sei que o verdadeiro público do meu *Perekop*¹¹ não são os oficiais da Guarda-Branca a quem, com absoluta pureza de coração, gostaria, de cada vez que leio o poema, contar-lho em prosa – não são eles, mas os cadetes do Exército Vermelho, a quem todo o poema, incluindo a prédica do sacerdote antes do ataque, chegaria – chegará. Se entre o poeta e o povo não estivessem os políticos!

E ainda outra coisa: os meus poemas *russos*¹², apesar de todo o meu isolamento, e por sua própria vontade e não minha, estão concebidos – para as multidões. Aqui as multidões fisicamente não existem, há grupos. Tal como, em vez de anfiteatros e tribunas na Rússia, aqui há pequenas salas; em vez do acontecimento ético da literatura lida em público – serões literários; em vez do insubstituível ouvinte anónimo da Rússia – um ouvinte com nome e mesmo com título. Falamos de literatura e não da vida. Diferentes dimensões, diversas respostas. Na Rússia – tanto nas estepes como no litoral – há sempre onde e para onde dirigir a própria voz. Assim fosse permitido falar.

Mas em geral as coisas são simples: aqui está uma certa Rússia, *esta* Rússia, e lá está toda a Rússia. Para quem vive aqui, o passado é contemporâneo na arte. A Rússia (falo da Rússia, não de quem detém o poder), a Rússia, o país dos avançados, exige que a arte guie; a emigração, país dos atrasados, exige que a arte se detenha juntamente com ela, ou seja, que retroceda de maneira irresistível. Na ordem que impera aqui, *eu* sou a desordem. Lá não me publicariam – mas ler-me-iam; aqui publicam-me – mas não me lêem (Aliás, já deixaram de me publicar). O mais importante na vida de um escritor (na sua segunda metade)

11 «...do meu *Perekop*» – Este nome é o do istmo que liga a península da Crimeia ao resto da Ucrânia, e foi o cenário da resistência do Exército Branco nessa região. Assim se intitula um ciclo poético de Tsvietaieva publicado postumamente em 1957.

12 «...poemas *russos*»... – Tsvietaieva refere-se a poemas cuja génese radica em temas populares russos, contos tradicionais, fábulas fantásticas, etc. (p. ex. *O Valente*, *Sobre a Cavalo Vermelho*, *Ruelas*, etc.).

é escrever. Não ter êxito, ter tempo. Aqui ninguém me impede de escrever e não mo impedem duplamente, já que não só mo impede a hostilidade, mas também a fama (o amor).

Tudo depende do ponto de vista. Na Rússia perceber-me-ão melhor. Mas no outro mundo perceber-me-ão ainda melhor do que na Rússia. Perceber-me-ão plenamente. Ensinar-me-ão a mim mesma a compreender-me por completo. A Rússia representa apenas o limite extremo da faculdade terrestre de compreender, e para lá desse limite está a incomensurável faculdade de compreender da não-terra. «Há um país que é Deus, e a Rússia confina *com ele*», disse Rilke, que sempre, ao longo da sua vida, quando estava longe da Rússia sentia saudades dela. Com esse país – Deus – a Rússia ainda hoje faz fronteira. *Fronteira natural*, que os políticos não poderão deslocar, porque não está assinalada pelas igrejas. Não somente hoje, após tudo o que aconteceu, mas sempre, para tudo o que não é a Rússia, esta foi sempre outro mundo, com ursos brancos ou bolcheviques, não importa – sempre foi o *outro*. Uma espécie de ameaça de salvação – das almas – através da destruição dos corpos.

E decidir-se a ir *lá*¹³, mesmo durante os amáveis anos anteriores à guerra, era apenas um pouco mais fácil do que é agora, com todas as proibições. A Rússia nunca foi um país que aparecesse no mapa-mundi. E os que daqui saíam chegavam precisamente aos confins: do visível.

Nessa Rússia apostam os poetas. Nessa Rússia – toda; nessa Rússia – sempre.

Mas também a Rússia, apesar disso, não é suficiente. Todo o poeta é por essência um emigrante, mesmo na Rússia. Um emigrante do Reino dos Céus e do paraíso terrestre da natureza. O poeta (todos os artistas, mas sobretudo o poeta) leva sempre a marca especial do descontentamento, graças à qual mesmo na sua própria casa é possível reconhecê-lo. É um emigrante da Imortalidade no tempo, um exilado do seu céu. Peguemos nos poetas mais diversos e coloquemo-los mentalmente em fila: no rosto de quem veremos a presença? Tudo está ali. A sua pertença a uma terra, a um povo, a uma nação, a uma raça, a uma classe – e até a própria contemporaneidade, que eles criam –, mas tudo isso é apenas a superfície, a primeira ou a sétima camada da pele, da qual o poeta só procura escapar. «Que horas são?» – perguntaram-lhe *aqui*. E ele respondeu com um curioso: «A eternidade» – Mandelstam propósito de Batiushkov; ou: «Queridos, que milénio temos aí

13 «...a ir lá» – Possível alusão à viagem que Rilke fez à Rússia em 1899-1900, acompanhado por Lou Andreas Salomé.

fora, no jardim?» – Boris Pasternak a propósito de si mesmo. Na essência, todos os poetas de todos os tempos dizem sempre o mesmo. E isso mesmo também permanece à flor da pele do poeta. Diante *dessa* emigração o que é a nossa?! –

E atormentava-me no mundo,
repleta de um maravilhoso desejo.
E os tristes cantos desta terra
não podiam substituir os cantos do céu.¹⁴

– não menos tristes por serem os seus.

Voltando a esta terra:

O leigo é, a maior parte das vezes, em questões de arte, contemporâneo da geração precedente, quer dizer que artisticamente é o seu próprio pai, e mais tarde o seu avô e bisavô. O leigo, em questões de arte, fica inútil por volta dos trinta anos e a partir daí retrocede irresistivelmente – através da incompreensão da juventude dos outros – até ao não reconhecimento da sua própria juventude – até chegar à não aceitação de nenhuma juventude – até mesmo a de Puskhin, cuja eterna juventude se vê transformada em eterna senilidade, e cuja eterna actualidade passa a inata antiguidade. E, ao chegar a este ponto, morre. É sintomático que nenhum vulgar ancião contraponha Pasternak – que não conhece – a Derjavin – que igualmente ignora. Pushkin, grande conhecedor não só da arte que lhe era contemporânea e primeiro defensor da autenticidade da *Gesta do Príncipe Igor* então recém-descoberto¹⁵, é ele o limite da informação do leigo sobre o que sucede em seu redor e sobre o que já antes sucedeu. Toda a ignorância, toda a incapacidade e toda a desolação inevitavelmente se põem ao abrigo de Pushkin, que tudo sabe, tudo pode e tudo vê.

Dois movimentos convergentes: o da idade que avança e o da consciência artística que retrocede no tempo. O da idade que aumenta e o da sensibilidade artística que diminui.

E é assim que na emigração, mesmo até aos dias de hoje, os mais velhos consideram

14 «...substituir os cantos do céu» – Início da última estrofe do poema de Lennontov *O Anjo*

15 «...então recém-descoberto...» – Foi em 1796 que se descobriu o texto da *Gesta do Príncipe Igor*, uma das obras mais antigas da literatura russa, gerando-se uma polémica entre os literatos a respeito da autenticidade do documento.

o seu coetâneo, o septuagenário Balmont, como um jovem de vinte anos, e até à data ou lutam contra ele, ou o «perdoam» como a um neto. Outros mais jovens, todavia, são ou já foram contemporâneos *deste* Igor Severianin¹⁶, quer dizer, da sua própria juventude (Há pouco tempo, houve um serão literário de Igor Severianin e a emigração ocorreu para se ver a si mesma, como era há uns tempos – ver pessoalmente a sua própria juventude, sentir como então cantava, e a juventude – que inteligente! – cresceu e deixou de cantar, fê-lo uma única vez – com um sorriso trocista nos lábios – gozando connosco e consigo própria...). Os últimos, finalmente, começam a descobrir Pasternak (a admitir que existe): Pasternak, que desde há quinze anos (1917: *Minha Irmã a Vida*) é o melhor poeta da Rússia, e que publica há mais de vinte anos. Amam e conhecem Pasternak, ou seja, são os verdadeiros contemporâneos de Boris Pasternak, não os seus coetâneos, que têm cerca de quarenta anos, mas os seus filhos, que por sua vez também se deixarão ficar para trás, que se tenderão e cristalizarão precisamente *naquele* Pasternak, se não forem mais atrás, até Blok ou ainda mais longe, à terra dos seus pais, esquecendo-se de que *no seu tempo* essa foi a terra dos seus filhos. E em algum lado, protegido pelas cores do anonimato, deambula entre nós um poeta, aquele poeta futuro que seria enormemente amado pelos seus contemporâneos de vinte anos se o conhecessem. Mas não o conhecem. E nem ele próprio se conhece, considera-se o último dos poetas. Conhecem-no apenas os deuses e – o seu caderno de apontamentos em branco, com as vincadas marcas dos seus cotovelos. A ninguém foi dado conhecer o Boris Pasternak de vinte anos.

De tudo o que foi dito se toma evidente que o traço distintivo da contemporaneidade do poeta não está na precocidade do seu reconhecimento geral, e, portanto, não está na quantidade, mas na qualidade desse reconhecimento. O reconhecimento geral de um poeta pode ser póstumo. Mas a sua contemporaneidade (a faculdade de influenciar a qualidade do seu tempo), essa, dá-se sempre em vida, já que em questões de arte apenas a qualidade se leva em conta.

«On ne perd rien pour attendre» – Pasternak não perdeu nada, mas quem sabe se aquele russo suicida tivesse apanhado uns aguaceiros pasternakianos, e se tivesse sabido suportar esse choque (compreendê-lo artisticamente) não se teria lançado do Arco do Triunfo (em resposta a: a minha amada a morte – Minha irmã a vida!).

16 «...Igor Severianin...» – Igor Severianin (pseudónimo de Igor V. Lotariev, 1877-1942) foi o poeta do «egofuturismo» pré-revolucionário, mostrando talento e gozando de forte popularidade, talvez devido aos «concertos de poesia» em que declamava os seus versos.

Haveria que perguntar a esses que foram para a guerra com os livros de Pasternak e de Blok no bolso.

A Rússia contemporânea, que quase com violência – ou em todo o caso incansavelmente e sem cessar – com palavras e imagens trata de habituar o leigo à arte nova, transtornou e destruiu tudo isto. Não importa que nem todos a compreendam, que nem todos a entendam imediatamente; basta que busquem dentro de si próprios, e não no escritor, a razão dessa incompreensão. «Por que é que, Vladimir Vladimirovitch – perguntam os operários a Maiakovski –, quando Você lê os seus poemas compreendemos tudo, e quando somos nós a lê-los...» «Aprendei a ler, rapazes, aprendei a ler...» A Rússia é um país onde pela primeira vez as pessoas aprendem a ler os poetas, que – por mais que alguém assegure o contrário – não são rouxinóis.

A contemporaneidade do poeta está num certo número de pulsações do coração por minuto, que indicam a pulsação exacta do século incluindo as suas doenças (N. B.: é nos poemas que costumamos asfixiar-nos!); na consonância – quase física, fora do significado – com o coração da época – que inclui o meu, e nos batimentos do coração da época no meu – ou melhor, com o meu.

Ideológica mas também vitalmente posso defender e defenderei o passado – o que ficou para lá dos confins da terra –, defendo-o sempre; mas os versos, por si próprios, prescindindo da minha vontade e sem que eu disso me aperceba, levar-me-ão às primeiras linhas. Nem os versos nem os filhos se encomendam a Deus, são *eles* que escolhem os seus pais!

Assim, eu, na Moscovo de 1920, nessa altura em que pela primeira vez ouvi dizer que era uma «inovadora», não só não me alegrei como até me indignei – a tal ponto me era desagradável o som dessa palavra. E só passados dez anos, depois de dez anos vividos na emigração, uma vez que já vira quem eram os meus correlegionários no antigo e, sobretudo, quem me acusava pelo «novo», me decidi enfim a aceitar – e a adoptar – a minha «novidade».

Os versos são os nossos filhos. Nossos filhos maiores do que nós, porque viverão mais tempo e mais para além de nós. São os nossos ascendentes no futuro. Por isso às vezes nos são alheios.

Voltemos ao conteúdo e a uma particularidade sua: a tendência ideológica.

Que Lunatcharski¹⁷ seja um revolucionário não significa que se tenha convertido

17 «Que Lunatcharski...» – Anatoli V. Lunatcharski (1875-1933) foi crítico literário, historiador e ideólogo da literatura, exercendo, além disso, as funções de ministro da instrução entre 1917 e 1929.

num poeta-revolucionário; que eu *não* o seja não significa que me tenha convertido num poeta-conservador. Poeta da revolução (*le chantre de la Révolution*) e poeta revolucionário são coisas diferentes. Fundiram-se apenas numa ocasião na pessoa de Maiakovski. E fundiram-se ainda com mais força devido a Maiakovski ser um revolucionário-poeta. Por isso *ele* é o milagre dos nossos dias, a sua máxima harmonia. Mas existem também os contra-milagres: Chateaubriand, que não estava com a Revolução, mas sim contra ela, preparou na literatura a revolução do Romantismo, que não se teria dado se a Revolução o tivesse obrigado a escrever panfletos políticos (N. B.: geniais em Maiakovski, mais poderosos que toda a sua força lírica, que sufocou dentro de si).

Segundo e mais importante ponto: não importa que aceites, recuses ou repudies a Revolução – de qualquer modo já está em ti – desde sempre (o elemento natural) e desde o ano de 1918 russo, que, quer queiras quer não – existiu. A Revolução poderia deixar no poeta tudo o que fosse antigo, menos o *tempo* e as suas dimensões.

«E o velho Sologub com as suas *bergeries*¹⁸ escritas antes de morrer?» Precisamente – escreveu-as o velho Sologub. Agudo como documento humano (de um poeta velho aquando da Revolução), irritante como imagem (de um ancião que perdeu tudo e...); mas as *bergeries* não são arte; e do mesmo modo: as *bergeries* – não são Sologub! Nas *bergeries* Sologub, graças à torrente sombria do seu talento, é absolvido – deixado nas margens da Arcádia. No *também* velho Kuzmin¹⁹, no seu bizantino *São Jorge* (1921), ouve-se o ritmo da Revolução; se um estrangeiro o escutasse, diria: é o combate. É desta «revolucionariedade» que falo. Para o poeta não há outra. Ou então (exceptuando o milagre único de Maiakovski) não há poeta. Pasternak não é revolucionário por ter escrito *O Ano de 1905*, mas sim por ter descoberto uma nova consciência poética e a sua inevitável consequência – a forma. É bem significativo que o ano de 1905 não encontrasse – entre os seus nessa altura grandes contemporâneos – o seu cantor, e entre os seus então grandes poetas não encontrasse o seu contemporâneo. Há só um ano de 1905 – o de Pasternak, mais de vinte anos depois. Donde se depreende que todo o sucesso – como todo o poeta e todo o poema – podem por vezes esperar, não só sem nenhum prejuízo para si mesmos, como até

18 «...Sologub com as suas *bergeries*...» – Fiodor Sologub (1863-1927), autor da novela *O Diabo Mesquinho*, publicou em 1922 *O Caramelo*, uma série de vinte e sete poemas líricos in *Spirados* na poesia pastoral francesa do século XVIII.

19 «...velho Kuzmin...» – Mikhail A. Kuzmin (1875-1936), poeta da «escola petersburguesa». Tsvietaieva fala do seu primeiro encontro com Kuzmin e com S. Petersburgo no seu ensaio *Uma Vigília Não Terrestre* (1936), cujo título é retirado de uma obra do próprio Kuzmin.

para seu bem. Os acontecimentos são uma grande lição criativa de paciência também para aqueles que procuram precipitar os acontecimentos.

Não existe um só grande poeta russo contemporâneo cuja voz não tenha vacilado e crescido depois da Revolução.

O tema da Revolução é uma exigência do tempo.

O tema da exaltação da Revolução é uma exigência do partido.

Poderá porventura um partido político – até o mais poderoso, ou o que tenha maior futuro no mundo – *ser* todo o seu tempo, e poderá em nome do seu tempo distribuir ordens?

Esenin morreu porque tomou um encargo alheio (do tempo – à sociedade) como seu (do tempo – ao poeta); tomou um dos encargos por encargo único. Esenin morreu porque permitiu a outros que o conhecessem por ele, esqueceu que era ele mesmo o fio condutor: o fio condutor mais directo!

A missão política (não interessa qual) atribuída ao poeta é uma missão equívoca; arrastar o poeta pelos vários Turksib²⁰ é um erro, os comunicados poéticos são pouco convincentes; arrastá-lo na senda da política é inútil.

Por isso a tarefa política confiada ao poeta não é uma exigência do tempo, que ordena sempre sem intermediários. É uma tarefa não do tempo presente, mas simplesmente da actualidade. A essa actualidade do dia de ontem devemos a morte de Esenin.

Esenin morreu, porque se esqueceu de que era ele próprio um intermediário, arauto e guia do tempo – era o seu tempo pelo menos na medida em que o eram os outros, esses por quem se deixou desviar e destruir em nome do tempo.

O escritor, se é apenas
uma onda, e a Rússia – o oceano,
não pode deixar de sentir-se agitado
quando estão agitados os elementos.²¹

20 «...pelos vários Turksib...» – O Turksib era a linha férrea que ligava as regiões do Turquestão russo (actual Turquemenia) à Sibéria do sudoeste.

21 «...estão agitados os elementos» – Esta estrofe e a seguinte são extraídas de um poema de Iakov Polonski (1819-1898).

Se os ideólogos da poesia proletária respeitassem mais e ensinassem menos os poetas, permitiriam que esses elementos inquietos inquietassem o poeta, e permitir-lhe-iam inquietar-se, à sua maneira, com os elementos.

Se os ideólogos da poesia proletária respeitassem mais e ensinassem menos os poetas, reflectiriam sobre a seguinte estrofe:

O escritor, se é apenas
o nervo de um grande povo,
não pode deixar de sentir-se derrotado
quando é derrotada a liberdade.
— quer dizer, o próprio nervo da criação.

Não escrevam contra nós, porque vocês são a força. Aqui está o único pedido legítimo de qualquer governo ao poeta.

Se vocês me disserem: «Em nome do futuro...» – *Do futuro recebo eu as incumbências directamente.*

O que é toda essa pressão (da igreja, do estado, da sociedade) perante a outra, a interior!

Também recebo incumbências do tempo. Além do ritmo belicoso da *Virgem-czar*, do *Valente*, do *Cavalo Vermelho* e de muitas outras obras (ou seja, além da influência directa do tempo), trata-se de missões directas e concretas, incluindo até os próprios nomes dos chefes, mas não são missões recebidas desses chefes ou de quaisquer outros – recebo-as do próprio fenómeno. Por exemplo, o poema *Perekop* foi baseado na defesa da fortaleza de Perekop. Se mo tivesse encomendado ou apenas proposto um ou outro ideólogo do Movimento Branco, não teria saído nada, já que numa questão de amor se teria imiscuído um terceiro – inevitavelmente funesto, qualquer que seja o seu nome – e nocivo, mesmo quando não tem nome, isto é, quando este terceiro é um programa político!

Direi mais – que *Perekop* tenha saído bem deve-se exclusivamente ao facto de o ter escrito sem me sentir perturbada por nenhuma alegria interessada, na mais absoluta ausência de qualquer tipo de simpatia, e aqui na emigração, como poderia, de igual modo,

escrevê-lo na Rússia. Sozinha contra todos – incluindo contra os meus próprios heróis, que não compreendem a minha língua. Numa dupla renúncia: a da *cause perdue* dos Voluntários Brancos e a da *cause perdue* do poema dedicado a eles.

Toda a simpatia interessada – de grupo ou de partido – é a morte. A única simpatia possível é a do povo, mas vem depois.

Os deveres que o tempo me impõe são o meu tributo a ele próprio. Se toda a criação, ou seja, toda a encarnação, é um tributo à natureza humana, é esse o maior tributo à natureza e, como tal, o maior pecado diante de Deus. A minha única salvação (e a da minha obra) é que o encargo que o tempo me deu resultou de uma ordem da consciência, que é eterna. De consciência por todos esses puros do coração, que foram assassinados e nunca enaltecidos, que não podem ser enaltecidos. Na minha obra a ordem da consciência prevalece sobre os deveres do tempo, e isso garante que nela o amor prevaleça sobre o ódio. Eu, ao contrário de toda a Moscovo contra-revolucionária e da emigração, nunca odiei tanto os Vermelhos como amei os Brancos. Crueldade do tempo, penso, que em parte é expiada com este amor.

Aqueles que na Rússia soviética são designados por «*compagnons de route*» – ou que por modéstia assim se denominam a si mesmos – são, pelo contrário, guias. Criadores não apenas da palavra, mas também das *visões* do seu tempo.

Até mesmo na imortal *troika* gogoliana não vejo o poeta como um simples cavalo de reforço.

Não se trata de «acompanhar na estrada», mas sim de criarmos juntos na solidão. E quando o poeta serve melhor o seu tempo é quando lhe permite que fale pela sua voz, quando lhe permite manifestar-se. O poeta serve melhor o seu tempo quando se esquece completamente dele (quando se esquecem completamente dele). Não quem grita mais alto, mas sim, às vezes, quem cala mais.

O contemporâneo não é todo o meu tempo. É contemporâneo o que é indicador do tempo, tudo isso pelo que será julgado: não o dever do tempo, mas sim o testemunho. A contemporaneidade é por si própria uma selecção. O autenticamente contemporâneo é aquilo que no tempo é eterno e, por conseguinte, além de ser testemunho de um certo tempo, é sempre oportuno e contemporâneo – de tudo. O poema de Pushkin *Ao Mar*²², por exemplo, com as sombras de Napoleão e Byron com o fundo eterno do oceano.

22 «O poema de Pushkin *Ao Mar...*» – Este poema de Pushkin (1824) é uma presença repetida ao longo dos escritos de Marina Tsvietaieva.

A contemporaneidade na arte é a influência dos melhores sobre os melhores, quer dizer, o contrário da actualidade: influência dos piores sobre os piores. O jornal de amanhã já envelheceu. O que implica que a maioria dos acusados de «contemporaneidade» não *merecem* tal acusação, já que apenas sofrem de «temporaneidade», um conceito tão oposto ao de contemporaneidade como ao de «extratemporaneidade». Contemporâneo: omni-temporâneo. Qual de nós virá a ser nosso contemporâneo? Algo que apenas pode ser constatado pelo futuro e somente é certo no passado. Os contemporâneos são sempre uma minoria.

O contemporâneo não é todo o meu tempo, da mesma maneira que toda a contemporaneidade não é um dos seus fenómenos. A época de Goethe é simultaneamente a época de Napoleão e a de Beethoven. A contemporaneidade é o conjunto do melhor.

Mesmo se admitíssemos que o comunismo, como tentativa de uma melhor organização da vida terrestre, fosse um bem, seria apenas ele – o bem?, seria apenas ele – todos os bens?, englobaria e determinaria todos os outros bens e forças como a arte, a ciência, a religião, o pensamento? Incluí-os, excluí-os ou – a par disso – convive com eles.

Eu, em nome de todos os outros bens, insisto neste último ponto. Como uma das forças motrizes da contemporaneidade, e precisamente como organizador da vida terrestre cada vez mais desordenada – seja bem-vindo! Mas assim como a organização da vida terrestre não é mais importante que a da espiritual, e assim como a ciência da convivência humana não é mais importante que o acto heróico da solidão – também o comunismo, organizador da vida terrestre, não é mais importante que todas as forças motrizes da vida espiritual, que não é nem super- nem infra-estruturas. A terra não é tudo, e mesmo que o fosse – a organização da convivência humana não é toda a terra. A terra vale e merece mais.

Sê bem-vindo! – digo-lhe eu, como a qualquer um que saiba ocupar o seu lugar.

Estou agora muito perto de dar a resposta para mim mais difícil: será Rilke um expoente do nosso tempo? Rilke, esse homem distante — entre os distantes, sublime – entre os sublimes, solitário – entre os solitários, se também Maiakovski (e quanto a ele não há a menor dúvida) é expoente do nosso tempo?

Rilke não é nem encargo nem demonstração do nosso tempo – é o seu contrapeso.

A guerra, os massacres, a despedaçada carne da discórdia – e Rilke.

Por Rilke o nosso tempo será perdoado à terra.

Por oposição, ou seja, como necessidade e antídoto do nosso tempo, Rilke apenas pôde ter nascido nele.

Nisso consiste a sua contemporaneidade.

O tempo não o incumbiu de nada: chamou-o.

A exigência da multidão a Maiakovski: fala de *nós*; a exigência da multidão a Rilke: fala-nos *a nós*. Ambas foram cumpridas. Ninguém diria que Maiakovski é um mestre da vida, assim como ninguém diria que Rilke é o arauto das massas.

Rilke é tão necessário ao nosso tempo como um padre no campo de batalha: para rezar por uns e por outros, por eles e por nós: para pedir a luz para os que ainda estão vivos e o perdão para os que já caíram.

Ser contemporâneo é criar o próprio tempo e não só reflecti-lo. Reflecti-lo, sim, mas não como um espelho, antes como um escudo. Ser contemporâneo é criar o próprio tempo, ou seja, lutar contra nove décimas partes desse tempo, como se luta contra nove décimas partes do primeiro rascunho.

Da sopa tiramos a espuma, e da panela fervente do tempo, não?

Os versos de Gumiliov:

Sou amável para com a vida contemporânea

mas entre ela e eu existe uma barreira –

– referem-se naturalmente a todos os que com os seus ruídos o impediam de pensar, a esses *rumores* do tempo, e não a esses que juntamente com ele criavam o silêncio do seu tempo, do qual tão maravilhosamente disse Pasternak:

És o mais belo

de quanto ouvi.

Referia-se aos compradores e vendedores do tempo, e não aos seus – de Gumiliov – contemporâneos.

Agora, depois de ter limpo a minha consciência de todas as reticências, e depois de me ter encarregado da tarefa mais difícil para mim constatar o facto do tempo –, depois de ter reconhecido que dependo do tempo e que lhe estou – a ele e com ele – ligada, depois de ter reconhecido que o tempo é o meu material de trabalho, o meu instrumento de produção e, em parte, o meu patrão – e quantas vezes apenas meu! –, finalmente pergunto:

Qual é o meu tempo, para que eu deva servi-lo voluntariamente?

O que é, afinal de contas, o tempo, para que mereça ser servido?

Amanhã terá passado o meu tempo, como ontem passou o seu e depois de amanhã passará o teu, como sempre passa todo o tempo até que o próprio tempo não termine.

O poeta serve o tempo – efectivamente *serve-o!* – de maneira involuntária, quer dizer, fatal: não posso *não o servir*. Que a minha culpa perante Deus seja um mérito perante o século!

O casamento do poeta com o tempo é um casamento forçado. Um casamento do qual o poeta se envergonha, como de toda a violência sofrida, e de onde procura desesperadamente maneira de sair – os poetas do passado procuram fugir do passado, os poetas de hoje procuram o futuro –, como se o tempo fosse menos tempo pelo facto de não ser o meu! Toda a poesia soviética é uma aposta no futuro. Só Maiakovski, asceta da *sua própria* consciência, prisioneiro do dia de hoje, se apaixonou por esse hoje: por outras palavras, ultrapassou em si mesmo o poeta.

O casamento do poeta com o tempo é um casamento forçado porque está destinado ao fracasso. No melhor dos casos – *bonne mine à mauvais jeu*, e no pior – o mais frequente e mais real – uma infidelidade atrás de outra e sempre com o mesmo amante – o único que tem uma grande quantidade de nomes.

«O lobo – atraí o bosque». Todos nós somos o lobo do impenetrável bosque da Eternidade.

«É impossível o casamento». Não – ele é possível: como a união do réu com as grilhetas. Mas quando, além do casamento com o tempo em geral, com o conceito de tempo, nos impõem o casamento com o nosso tempo, com este tempo, o casamento com um tal infra-tempo, e sobretudo quando querem fazer passar essa violência por amor, e pretendem fazer passar os trabalhos forçados por uma missão que cumprimos por vocação, quando nos põem grilhetas também no espírito...

A violência sofrida é uma debilidade. A legitimação espiritual de quem sofreu a violência é algo que não tem nome, e de que não seria capaz nem um só escravo.

Defender do tempo aquilo que é, no tempo, o eterno, ou perpetuar aquilo que é, no tempo, temporal, não importa que voltas se lhe dêem: ao tempo – ao século deste mundo – contrapõe-se *esse* século.

Servir o tempo como tal é servir a mudança – a traição – a morte. Se não consegues entendê-lo, também não conseguirás servi-lo. O presente. Mas porventura existe? Serve-se uma fracção periódica. Penso que ainda estou a servir o presente, mas já sirvo o passado e já sirvo o futuro. Onde está o presente? Em quê?

Com quem corre pode-se correr, mas quando compreendemos que não corre *para nenhum lado*, que corre sempre, corre só porque corre, corre por correr... Que a sua corrida é o seu objectivo, ou – o que é pior ainda – que é uma fuga de si próprio: de si – de uma ferida, um rasgão para onde conflui tudo o que escorre.

«*Diese Strecke lauf enwir zusammen*»²³ – no melhor dos casos, um mau companheiro de viagem, que nos leva a todas as tabernas, que nos envolve em todas as brigas, que nos faz perder de vista a nossa meta, mesmo se for a mais humilde, e ao fim e ao cabo (um fim que chega muito, muito cedo) abandona-nos, deixando-nos a carteira e a cabeça, vazias. Se nós, tornando a dianteira, não o tivermos abandonado primeiro.

Servir o próprio tempo é cumprir um encargo por desespero. O ateu apenas tem este momento exacto do seu século, essa medida de peso. Também existe a outra face familiar: «desfruta o dia presente», goza-o, já que mais além está o fim. O reino da terra para quem perde a esperança no reino dos céus.

Ao ateu resta apenas a terra e a sua organização.

O progresso? Mas até quando? E se progredíssemos até alcançar o fim do planeta – sempre para diante – até ao abismo?

O movimento para diante, mas não até ao fim – logro, antes pelo contrário até ao fim – destruição. E se uma geração após a outra de deuses terrestres ensinasse o planeta, de algum modo, a não acabar, se o protegesse do não-ser? O fim ou a eternidade da vida terrestre, igualmente terrível por ser igualmente vã.

O «por tão pouco não vale a pena o esforço», de Lermontov²⁴, não se refere ao amor, mas sim ao próprio tempo: é *o tempo* que não vale o esforço.

A morte e o tempo reinam na terra
não lhes chames soberanos

23 «...*laufen wir zusammen*» – «Por este percurso caminhamos juntos».

24 «...de Lennontov» – Do poema sintomaticamente intitulado: *Fastio e Tristeza* (1840).

tudo gira e desaparece na névoa
só é imóvel o Sol do Amor.²⁵

EPÍ-LOGOS

Depois de ter colocado o ponto final – depois de ter escrito a palavra Amor –, na noite desse mesmo dia li num jornal:

«Terminou em Moscovo uma 'discussão', começa outra. Agora a atenção da comunidade dos escritores transferiu-se para a frente poética.»

Asieiev²⁶, amigo e discípulo de Maiakovski, leu um relatório sobre a poesia. Depois começaram os debates, que se prolongaram ao longo de três dias. A sensação dos debates foi a intervenção de Pasternak, que logo afirmou em primeiro lugar:

– Há certas coisas que a Revolução não destruiu...

Depois acrescentou que:

– O tempo existe para o homem e não o homem para o tempo.

Boris Pasternak – lá, e eu – aqui; através de todos os espaços e proibições, interiores e exteriores (Boris Pasternak está com a Revolução e eu – com ninguém), Pasternak e eu, sem nos termos posto de acordo, pensamos no mesmo e dizemos o mesmo.

Sermos contemporâneos é isso.

Meudon, Janeiro de 1932

25 «... o Sol do Amor» – Do poema *Pobre Amigo, a Viagem Extenuou-te*, de Vladimir Sergueievitch Soloviev (1853-1900), escritor e filósofo – um dos principais exemplos do renascimento filosófico e religioso da segunda metade do século XIX.

26 «Asieiev...» – Nikolai N. Asieiev (1889-1963), poeta soviético amigo de Maiakovski e de Pasternak.

*Este é o Caderno de Leituras n.66, publicado
em junho de 2017 e composto nas fontes Gotham e Minion Pro
por Luísa Rabello para as Edições Chão da Feira.*

[chaodafeira.com]

Patrocínio



una

Realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte

1069/2014

Este Caderno de Leituras foi realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte. Fundação Municipal de Cultura. Patrocínio UNA.