

## O poeta como crítico: *O poeta sobre a crítica*, de Marina Tsvetáieva, no contexto da literatura russa de emigração e sua imprensa

Paula Costa Vaz de Almeida<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo tem como objetivo apresentar de maneira breve a chamada literatura russa de emigração, retomando os principais debates em torno da tradição literária russa e de sua relação com a arte pós-Revolução Russa. Para tanto parte-se do ensaio “O poeta sobre a crítica” (“Поэт о критике”), de Marina Tsvetáieva, publicado em 1926 na revista *Blagonomiérienye*. Será abordado, ainda, o círculo político e literário que se formou em torno da revista *Verstas*, nos anos de 1920, em Paris. Assim, pretende-se ampliar a visão que se tem da literatura russa do século XX. Geralmente dividida em moderna (até 1917), soviética e pós-soviética, esta literatura, no entanto, não se restringe àquela desenvolvida em solo nacional, mas também àquela praticada em terras estrangeiras, como se pretende mostrar neste artigo.

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

---

<sup>1</sup> Doutora em literatura e cultura russa pela Universidade de São Paulo – USP.

**Abstract:** The article's aim is to briefly present the so called Russian literature of emigration, or *émigrée*, resuming the main debates about the literary tradition and its relation with the art of post-Russian Revolution. To do so, it parts from the essay "The poet on critics" ("Поэт о критике"), by Marina Tsvetayeva, published in 1926 on the journal *Blagonomyeriyeye*. It also will be discussed the political and literary circle formed around magazine *Verstas*, in the 1920s in Paris. Thus, the aim is to offer a broader view of Russian literature of the twentieth century. Often divided into modern (up to 1917), Soviet and post-Soviet, this literature, however, it doesn't restrict itself to that literature that was developed in national soil, but also that one practiced in foreign lands.

**Keywords:** Russian literature on emigration. Russian-Soviet literature. Russian Prose. Russian poetry. Marina Tsvetáieva.

## Introdução

Ao se falar da literatura russa do século XX é fundamental ter em vista que a arte que se produziu, sobretudo a partir do final da segunda década, foi profundamente marcada pela Revolução Russa de 1917, e especialmente, pela Revolução de Outubro, um acontecimento sem precedentes na história da humanidade e que, pela sua dimensão e alcance, alterou definitivamente o que se faria em arte de um modo geral, e em literatura, por ser esta justamente a arte cuja matéria-prima é a palavra, de modo particular. Em 1932, em ensaio intitulado “O poeta e o tempo”, a poeta russa Marina Tsvetáieva (1892-1941) escreve: “*Não há* um único grande poeta russo contemporâneo, cuja voz depois da Revolução não tenha tremido e não tenha crescido” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 338 – tradução nossa).

Para entender melhor essa frase é preciso pensar não apenas na poesia, mas no que estava em jogo no âmbito da literatura russa naquele período tão particular. O que salta aos olhos, à primeira vista, é que a cisão entre os chamados Brancos e Vermelhos que se observava na arena política, social e econômica, também se expressava, de modo bastante agudo, na literatura. Por isso mesmo, ao olhar para o que se produzia então, é preciso examinar, assim como se faz atualmente com relação ao contexto político e social, o quadro completo. E esse quadro não compreende apenas 1917, ou o período imediatamente posterior, mas, no mínimo os anos de 1920 inteiros, com ecos que vão reverberar até o final dos anos de 1930 quando as vozes começam a se calar. O silêncio avança enquanto os Processos de Moscou e Segunda Guerra Mundial vão tomando conta de todas as vidas. No campo das artes, a principal disputa está, sem dúvida, em torno da literatura, mais especificamente, da tradição literária russa.

Pode-se dizer que ninguém estava disposto a perder esse legado, ou seja, o valioso arcabouço da grande literatura russa do século XX. Ora, uma tradição que tem Púchkin, Dostoiévski, Turguéniev, Tchékhov, Tolstói, Gógol, que era ucraniano, e, por que não dizer, que tem Tchernychiévski, um publicista retratando o ideal de amor livre na Rússia em 1863, não vai abrir mão tão facilmente de sua herança. Numa disputa ideológica tão intensa como a que se segue ao fim da Guerra Civil, o que está em jogo não é apenas um conjunto de obras, mas uma literatura capaz de oferecer respostas muito eficazes, sem falar de

toda a experiência estética, incluindo os debates que se travavam na arena política, num primeiro momento, e os problemas que o seu tempo histórico colocava, em um sentido mais geral, além do sentido mais profundo das eternas questões humanas que as grandes obras naturalmente nos colocam. No posfácio ao *Bobok*, o professor Paulo Bezerra mostra muito bem como esse conto do Dostoiévski é uma resposta fenomenal às críticas que o autor recebia na imprensa (BEZERRA, 2005). Podemos pensar também no *Pais e filhos*, de Turguêniev, e no próprio *O que fazer?*, de Tchernychevski, um romance que incendiou a Rússia oitocentista. Vale destacar a este respeito como o poder da criação artística como representação do real era poderoso nesse período, a tal ponto que uma obra de publicística sobrevive ao longo do tempo não exatamente pelo seu valor estético, mas pela sua radicalidade política. Não é à toa que Lênin elegeu esse romance como seu preferido e deu a um de seus escritos mais fundamentais o mesmo título (KRAUSZ, 2017). Assim, pela sua própria grandeza, é bastante natural que a grande prosa russa do século XIX fosse a preferência dos dirigentes da Revolução. Além de Lênin, Trótski também preferia a literatura do século que o precedeu.

Uma tradição, ainda mais uma tão rica como esta, não pertence, nem poderia pertencer, a um único grupo. Naquele momento de divergências extremas, os artistas, e em especial os escritores, divididos nos diversos espectros políticos que Outubro havia imposto, reclamavam essa tradição. Como consequência os grupos de emigrados buscavam se colocar no debate como herdeiros naturais desse legado. Ivan Búnin (1870-1943), por exemplo, escreve em 1924 um texto intitulado “A missão da emigração russa”, que pretende ser um manifesto de defesa de sua pátria. Além disso, passa a escrever de um modo que remonta aos clássicos oitocentistas, na tentativa de resgatar uma Rússia que, ao seu ver, não existia mais. E deve-se dizer, mesmo correndo o risco de parecer redundante, que ele não o faz sem propriedade, concorde-se ou não com seu posicionamento político. O que Búnin estava fazendo era, antes de mais nada, posicionar-se diante de um assunto fundamental de seu tempo.

Há que se dizer, todavia, que a arte se relaciona com a sua tradição não apenas como continuidade, mas, principalmente, como ruptura. É bastante básica a ideia de que se deve, em arte, evitar a repetição. É muito importante também não se perder de vista, de um modo geral, mas sobretudo no debate aqui proposto, a noção de que a humanidade, por meio da arte, aprendeu ao longo dos séculos,

ver a realidade de modo diferente. Para permanecer no exemplo russo, pensemos na tão falada polifonia de Fiódor Dostoiévski e a própria proposta do escritor de criar um realismo no mais alto grau, no mais alto nível. Trata-se de uma atitude de rompimento com a escola naturalista, a qual, no intento de representar a realidade, acaba, muitas vezes, por fazer inventário descritivo da realidade prática imediata. A proposta de Dostoiévski é representar a *vida viva*. Para tanto, do ponto de vista da forma, ele vai precisar romper em diversos níveis não exatamente com a escola que o precedeu no interior de sua tradição, mas ainda com aquela que se desenvolvia nos países do centro, especialmente na França. Algo semelhante ao que operou Machado de Assis no Brasil com suas *ideias fora do lugar*. Com isso, em um movimento de rompimento e também de continuidade, esses dois mestres de tão distantes periferias do capitalismo ofereciam à humanidade, naquele momento histórico preciso, uma maneira nova de apreensão da realidade.

Nesse sentido é bastante exemplar que, em 1923, no manifesto “Em quem finca seus dentes a LEF?”, Maiakóvski e seus camaradas, uma vez reunidos em torno da revista *LEF* (sigla para Frente Esquerdo das Artes, em russo: ЛЕВЫЙ ФРОНТ ИСКУССТВ – ЛЕФ) revisem, em termos táticos, a famosa assertiva de “Bofetada no gosto público”, de 1912: “Jogar Púchkin, Dostoiévski e Tolstói, etc., etc. de bordo do navio da modernidade” (MAIAKÓVSKI, 1971, p. 70). Em 1912, como vanguarda, a relação que o artista deveria estabelecer com seu tempo só podia ser de rompimento. Já a partir de outubro de 1917, a nova realidade coloca novos problemas para o artista russo, e a resposta que ele devia dar à sua tradição não era, de fato, nada simples. A questão central do que significa uma arte revolucionária naquele momento era muito mais complexa do que a discussão, bastante simples aliás, da forma revolucionária, de um conteúdo revolucionário ou mesmo da utilidade da obra artística. Isso porque não se tratava mais de apenas romper com a tradição para renová-la. Era preciso, antes de mais nada e acima de tudo, reivindicá-la, reapropriar-se dela.

Nesse sentido vale recuperar a importante reflexão que o revolucionário e dirigente bolchevique Leon Trótski faz também no ano de 1923, quando escreve os textos que mais tarde comporiam o seu *Literatura e Revolução* (Литература и Революция) (1991, p. 33):

A literatura depois de Outubro quis fingir que nada de especial tinha acontecido e que isso, em geral, não lhes dizia respeito.

Mas ocorre que Outubro passou a acolher a literatura, selecioná-la e embaralhá-la – de modo algum apenas administrativamente, mas, ainda, em um sentido mais profundo. Parcela significativa da antiga literatura encontra-se, não por acaso, no estrangeiro – e o que aconteceu foi que, assim, justamente em uma certa relação literária, essa parcela também ficou fora de circulação. Búnin existiria? Em que Merejkóvski se transformou não se pode dizer, porque ele, na realidade, nunca de fato existiu. Ou Kuprin? Ou Balmont? E o próprio Tchirikov? Ou, talvez, a *Jar Ptitsa* ou a *Spolokhi*, entre outras publicações cujo traço literário distintivo é o sinal duro e o iát<sup>2</sup>? (tradução nossa).

Todos esses escritores, bem como as duas publicações que Trótski cita, encontravam-se emigrados e usavam a imprensa, muitas vezes criando suas próprias revistas e jornais, para colocar sua voz no debate maior que se tratava em torno da literatura russa pós-Outubro de 1917. Mais adiante, no mesmo texto, vai dizer:

Outubro entrou nos destinos do povo russo como um acontecimento decisivo, conferindo a tudo um sentido e um valor próprios. O passado logo recuou, murcho e enfraquecido, e só pôde ser artisticamente animado em retrospectiva àquilo que foi Outubro. Quem está fora das perspectivas de Outubro é aquele que está completa e desesperançadamente devastado. É por isso que tais fístulas partem dos sábios e dos poetas, que com isso “não concordam” ou que dizem que isso “não me toca”. Eles pura e simplesmente não têm nada a dizer. Por essa, e não por outra razão, a literatura de emigração não existe. E se não existe, não existe julgamento. (TRÓTSKI, 1991, p. 34 – tradução nossa).

Sem entrar no mérito de se a declaração de Trótski é ou não acertada, uma vez que a própria noção de uma literatura nacional praticada no estrangeiro deve ser examinada com cautela, o fato é que, ao questionar, seja a existência de Búnin ou seja de toda literatura de emigração, Trótski, além de confirmar a existência desta pela negação – se ela não existe, por que abordá-la? –, é identificar o vácuo que Outubro acabou criando na literatura russa. É um vácuo que permite, por exemplo, que uma literatura produzida no estrangeiro reivindique-se a verdadeira depositária de sua tradição literária. E todas essas discussões, dentro e fora da

---

<sup>2</sup> Referência ao fato de a maioria dos escritores emigrados conservarem em suas publicações o alfabeto anterior à reforma ortográfica de 1918. Vale notar, todavia, que, diferentemente do afirmado por Leon Trótski, o uso do sinal duro (-ъ) não foi suprimido da língua russa.

Rússia, travavam-se via imprensa, e o ensaio que passamos agora a abordar insere-se precisamente neste contexto.

Marina Tsvetáieva deixa a Rússia em 1922, depois de uma breve estada em Berlim e de cerca de dois anos vivendo na antiga Tchecoslováquia. A poeta muda-se, em fins do ano de 1925, para a França. Diante do estado de coisas que encontra nos círculos dos escritores emigrados escreve como resposta o ensaio “O poeta sobre a crítica”. Publicado em 1926, no número 2 da *Blogonomiérienye*, uma revista que saiu em Bruxelas e contou apenas com dois números, sendo que Tsvetáieva publicou em ambos, o ensaio é uma crítica bastante contundente à emigração branca. Nele, a poeta diz:

É lamentável o artigo do acadêmico Búnin “A Rússia e a Inonia<sup>3</sup>”, 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”<sup>4</sup>, agradável, porém cheio tanto de obscenidades quanto de linguagem chula). A água de rosas que murmura ao longo de todos os artigos de Aikhenváld. A falsa perplexidade de Z. Guíppius, grande poeta, diante da sintaxe do não menos poeta B. Pasternak (não é ausência de boa vontade, mas a presença da má vontade). (TSVETÁIEVA, 1994, p. 291-292 – tradução nossa).

Um dado importante é que 1926 é também o ano de lançamento da revista *Verstas*, publicada em russo e de acordo com a nova ortografia, era dirigida por Serguei Efron, marido de Marina Tsvetáieva, e seus colegas ligados ao movimento eurasiático, Piotr Suvchinski e D. S. Mirsky<sup>5</sup>. Para Mirsky, assim como para Tsvetáieva, que participa de modo bastante ativo da edição da revista, cujo nome, inclusive, é inspirado no título de um livro de poemas dela, 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 lado dos emigrados. O que, naturalmente, é visto como uma afronta. Sobre o *Verstas*, Búnin

<sup>3</sup> “Inoniia” (“Инония”) é o título de uma poesia de Serguei Iessiênin (1895-1925).

<sup>4</sup> Referência ao romance “A aldeia”, de Ivan Búnin.

<sup>5</sup> O príncipe Dmítri Sviatopolk-Mirski, ex-oficial da guarda tsarista e poeta menor, tronou-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.

vai escrever no *Vozrojdíeni*, jornal da emigração russa de caráter conservador e pró-monarquia:

Nada interessante e muito aborrecido tanto Pasternak, sobre o qual mais de cem vezes logrou escrever Sviatopolk-Mirsky: “Toda a literatura do passado é um caixão caído, e toda a esperança da literatura russa agora recai sobre Pasternak e Tsvetáieva”, quanto Bábel, cujo valor e a novidade nem Deus sabe onde está. (BÚNIN, 1926 – tradução nossa).

Em seu texto-resposta, Tsvetáieva não apenas emite opiniões sobre aqueles que considerava críticos ruins, mas também se dirige diretamente àqueles que se referiam de modo negativo aos 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 de “O poeta sobre a crítica”, Guíppius, 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 diabo (KARLINSKY, 1996).

“O poeta sobre a crítica” é um texto de polêmica, que se insere na grande tradição dos polemistas russos, e é até hoje visto por alguns críticos como um ensaio agressivo. Mas é também um belíssimo ensaio de crítica literária que traz definições brilhantes do que seria esse trabalho. Galin Tihanov (2011), em seu artigo sobre a crítica de emigração no entre-guerras, mostra que uma das características fundamentais dessa crítica de emigração é que era feita, sobretudo, por escritores, e especialmente por poetas, não por críticos profissionais. E Tsvetáieva nota isso muito bem. Seu ensaio é dividido em oito partes ao longo das quais a autora procura mostrar como trabalha o poeta e como deveria trabalhar o crítico, inserindo essas noções num debate mais abrangente, que compreende a tradição literária que a precede, consciente do lugar que nesta ocupava, ou pretendia ocupar, em oposição aos debates que se travavam não apenas no interior da comunidade emigrada de Paris, mas, ainda, dos rumos que as recém-nascidas letras soviéticas tomavam, com todas as suas disputas, tensões e contradições.

Em “O poeta e o tempo”, encontram-se reflexões não apenas sobre como deveria ser a crítica que ela acreditava estar à altura de seus poemas, mas, ainda, considerações acerca da criação e do problema de se atribuir tarefas à poesia. Nesse sentido, os títulos são bastante explícitos.

A primeira seção recebe o título de “Não pode ser um crítico...” (“Не может быть критиком...”). Sobre isso ela diz: “O primeiro dever do crítico de poesia é não escrever ele mesmo versos ruins. Ao menos — não publicá-los.” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 274 – tradução nossa). 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 opiniões? E o texto prossegue nesse tom. 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 as obras de arte alheias, ou seja, aqueles que, sem ter antes vivido com a obra de arte (o poema), sem tê-la tornado sua, apenas a julgam de acordo com seu gosto, como se esse fosse a medida de todas as coisas, 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 distante.

Tudo o que foi dito acima refere-se também ao leitor. Crítico: um leitor absoluto que pegou na pena. (TSVETÁIEVA, 1994, p. 280 – tradução nossa).

A terceira parte, “Quem eu ouço” (“Кого я слушаю”), começa com uma provocação: “Ouço, dentre os não profissionais (e isso não quer dizer que eu ouça os profissionais), todo grande poeta e toda grande pessoa, ainda melhor — os dois em um”. (TSVETÁIEVA, 1994, p. 281). Para, em seguida, estabelecer o que é, afinal, segundo sua concepção de 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 poetaastro) não é absolutamente nada. E seu nome é legião. (TSVETÁIEVA, 1994, p. 282 – tradução nossa).

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” (“Кого я слушаюсь”), da seguinte maneira: “Dou ouvidos a qualquer coisa que continua mas não uniformemente soe em mim, que ora induz, ora conduz. Quando induz — discuto, quando conduz — submeto-me.” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 285 – tradução nossa).

A seguir, na quinta parte, talvez a mais interessante do conjunto, nomeada “Para quem escrevo” (“Для кого я пишу”), a autora apresenta uma extensa reflexão sobre o poeta e o seu ofício. Nesse momento, o tom de polêmica vai dar lugar a um tom mais reflexivo. Examinando as relações entre trabalho poético e fama, trabalho poético e rendimentos, 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” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 287-288 – tradução nossa). 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 escrevo”, 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.” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 285 – tradução nossa).

A seção que ocupa a maior porção de “O poeta sobre a crítica” é a sexta, intitulada “A variedade de críticos” (“Разновидности критиков”). O ensaio aqui adquire um tom mais bélico, uma vez que encontra-se aí a grande parte dos ataques que Tsvetáieva desfere àqueles que contavam com maior prestígio entre a comunidade dos emigrados, como Guíppius 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, os escritores da emigração que agora se dedicam à atividade de crítico; e os críticos de prontuário, aqueles que se limitam a classificar e catalogar as obras. 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”<sup>6</sup>, 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 se converteu ao bolchevismo”. (TSVETÁIEVA, 1994, p. 290 – tradução nossa).

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, e não só os escritores, mas o próprio público agora também 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. (TSVETÁIEVA, 1994, p. 292 – tradução nossa).

Por isso, o “crítico-diletante é uma escumadeira na superfície de um caldeirão duvidoso (o público)” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 291). 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

<sup>6</sup> 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 equivocou-se: ela diz que o título do poema é “O poeta e a plebe” (em russo: “Поэта и чернь”).

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. (TSVETÁIEVA, 1994, p. 294-295 – tradução nossa).

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)” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 295 – tradução nossa). Já as escolas de poesia são inúteis, pois: “O único professor: seu próprio trabalho. E o único juiz: o futuro.” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 295 – tradução nossa).

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.” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 295 – tradução nossa).

A autora afirma que seu único propósito ao escrever uma obra é fazê-lo 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. (TSVETÁIEVA, 1994, p. 296 – tradução nossa).

É interessante notar, contudo, que em 1932, em “O poeta e o tempo”, Tsvetáieva revisou sua posição. Ela diz:

Foi assim que, na Moscou dos anos 20, quando ouvi pela primeira vez que era uma “inovadora”, eu não apenas não fiquei contente como, ainda, fiquei indignada – até o próprio som da palavra me causou repulsa. E só agora, passados dez anos, depois de uma década de emigração, olhando com quem e com o que eu me alinhava no passado e, sobretudo, quem e o que me acusavam de ser novidade – eu, finalmente, decidi o seu “inovadora” reconhecer – e adotar. (TSVETÁIEVA, 1994, p. 343 – tradução nossa).

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.” (TSVETÁIEVA, 1994, p. 297 – tradução nossa).

No caso russo, naquele momento histórico preciso, esse “deus” tinha que olhar, certamente, para um lugar que não podia ser comportado dentro dos limites de nenhuma fronteira.

Por isso, como afirma Ekaterina Volkova Américo (2015), é um equívoco muito grave que, ainda hoje, considere-se a literatura que se produziu no estrangeiro como menor em relação àquela que se produzia na União Soviética. Trata-se de uma área ainda muito pouco explorada, que coloca importantes desafios não apenas para quem pretende se dedicar ao estudo da intensa e diversa produção literária russa do período, mas também para qualquer estudioso que se interesse pelos importantes debates que animaram o século XX, no central do qual, sem dúvida, está a Revolução Russa e suas consequências não apenas para o povo russo, mas para o mundo todo.

## Referências

AMÉRICO, Ekaterina Volkova. Resenha sobre livro *Narrativas do exílio: cosmopolitismo além da imaginação liberal*. *Bakhtiniana*, São Paulo, n. 9, v.2, p. 217-222, Ago./Dez. 2014.

BEZERRA, Paulo. “Prefácio”. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. São Paulo: Editora 34, 2005.

BÚNIN, Ivan. “Версты” [№ 1] // Возрождение. 1926. 5 августа. № 429.

KARLINSKY, Simon. *Marina Tsvetaeva – The woman, her world, and her poetry*. New York: Cambridge University Press, 1996.

KRAUSZ, Tomás. *Reconstruindo Lênin: uma biografia intelectual*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. Bofetada no gosto público. In: SCHAINDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski através de sua prosa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

ТИХАНОВ, Гáлин. *Towards a History of Russian Émigré Literary Criticism and Theory between the World Wars – The Soviet Age and Beyond*. University of Pittsburgh Press, 2011.

ТРÓТСКИ, Leon. *Литература и Революция*. Москва: Издательство политической литературы, 1991.

TSVETÁIEVA, MARINA. *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, 1994.