

A palavra vaga: silêncio e memória em Marina Tsvetaeva

Igôr Werneck Arantes¹

Prisca Rita Agustoni de Almeida Pereira²

Resumo: O presente estudo procura construir uma análise acerca do silenciamento em um pequeno poema de Marina Tsvetaeva, abordando aspectos do resgate empreendido pela memória junto aos elementos poéticos (em seus mais diversos estratos) a fim de perceber como esse recurso funciona nos interstícios da linguagem. A partir de uma análise conjectural das condições sociais da Rússia de Marina Tsvetaeva, o texto abordará questões pertinentes à tradução, relação entre memória e escrita e seu registro fortemente biográfico no corpo dos poemas selecionados.

Palavras-chave: Silêncio; Memória; Tradução.

¹ Mestrando em Letras pelo programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

² Professora do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

1. Silêncio, trauma, memória

Entre a sombra da palavra e o registro do símbolo, há sempre espaço para um intervalo silencioso e, por vezes, ignorado. A produção de uma poética em silêncio ou, em melhor tom, a silenciosa escrita simbólica de uma poética – com todos os problemas de um potencial descritivo, faz pulsar a necessidade de pensarmos a palavra-corpo da poesia (nomeada, aqui, a partir do corpo estético de uma língua natural moderna escrita, por exemplo) não somente como um relicário de sentidos – tal como nos mostra a capacidade organizacional metafórica do pensamento humano, capaz de conceber coisas em detrimento de outras – mas também como um importante espaço de abstenção de significado aparente, gerando sentido via quietude.

O silêncio como elemento estético, de forma geral, figura em termos bastante significativos na História da Cultura, marcando em especial o *savoir-faire* poético, principalmente quando pensamos na primeira metade do século XX, recorte pretendido em nosso estudo. A poesia européia surgida no intervalo dos agitados anos que antecederam ou sucederam as Grandes Guerras é, em larga escala, profundamente marcada diante das características internas desse momento. O conflito armado e sua tóxica atmosfera desumanizadora desbotaram o poder ficcional da linguagem face à carnificina da realidade, dinamitando a relação entre significante e significado – fazendo surgir daí a noção de que a realidade se torna tão ou mais ficcional do que a própria ideia de Ficção. Afinal, na medida em que o anjo da morte espalha sobre o horizonte a noção de ruína, os olhos já se acostumam à barbárie, criando na ficção uma crise de representação.

Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (2007), argumenta que a poesia pós-1945, isto é, aquele que possui relação direta com o fruto dos horrores da carnificina e da guerra, é composto de materiais que consomem as próprias palavras das quais é feita a poesia. “Grande parte da anti-poesia escrita depois de 1945 é seca, lacônica e austera” (HAMBURGER, 2007, p. 332) devido ao fato da imaginação criativa recusar-se a dar conta da Terra Devastada (para lembrarmos Eliot) para a qual se verteu o mundo. Dos muitos obstáculos para a poesia, “a experiência do silêncio em face do indizível é um deles” (HAMBURGER, 2007, p. 332).

Giorgio Agamben, em *Estado de Exceção* (2004), define bem os tempos de estilhaço dos cenários de guerra, ditaduras e sistemas de opressão como períodos de exceção, inaugurando uma situação que “tende, por fim, a tornar-se regra” (p. 27), uma vez que tais ocorrências históricas seriam necessárias à existência do Estado de Direito. No contexto da Primeira Guerra Mundial, Eric Leed, em *No Man’s Land* (1982), escreve que a experiência de viver a guerra, ou fazer parte, ainda que externamente, da sua vivência, é uma “contínua transgressão de categorias” (p. 21, tradução nossa). Habitar a História juntamente à experiência da guerra seria, normalmente, habitar as regiões do real “que separam o visível do invisível, o conhecido do desconhecido, o humano do não humano [...] acostumar-se com a guerra significou adquirir familiaridade com um mundo definível somente em termos de paradoxo” (LEED, 1982, p. 21, tradução nossa).

Desse modo, seria bastante conveniente afirmarmos que uma das motivações da poesia produzida nesse *intermezzo* está intimamente ligada ao conceito de economia e máxima significação, ou me-

lhor, a palavra poética seria esse elemento de *interface* entre significar e mostrar, entre dizer e esconder.

Ao pensarmos Marina Tsvetaeva, estamos diante de uma figura fundamental nos estudos da Poesia Russa. Fruto de uma vida hostil, a poeta se insere na virada turbulenta do século XIX para o século XX, tempo de *instantam*, revisões e rápidas transformações. Suas obras ocupam lugar em meio a uma geração de talentosos poetas que se destacaram pelo compromisso com uma nova proposta estética nas letras russas, basta destacarmos a importância das proposições artísticas oriundas do Simbolismo Russo e, também, da vasta influência advinda dos estudos Formalistas. Marina Tsvetaeva, diante de pouco mais de meio século de existência, abrigou-se na escrita construindo uma tênue relação entre essa e a vida, sob a égide de um estilo poderoso e musical, mas também conhecido pela concisão e pelo poder de reduzir o mais irredutível verso através de recursos formais.

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

Márcio Seligmann-Silva, em dossiê organizado e publicado na revista *Cult*, chamado *Literatura de testemunho* (1999), afirma que a inimaginável experiência do desastre, da guerra e da fome “desconstrói o maquinário da linguagem” (p. 41). Desse escombros, temos um código que só poderia encarar o real se munido da própria imaginação criativa: “por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 41). Nessa mesma linha, nos lembra Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da história*:

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

Diante disso, é inegável o papel que a memória ou, melhor dizendo, que a escrita e a fixação da memória possui diante do aparato hostil na História. Escrever é, ao mesmo tempo, um ato de reescrita da História na medida em que toda palavra é filha de um tempo singular, com suas representações possíveis no campo do significado. Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (1968), aponta para esse mecanismo em “ponte” entre o passado e o presente, formulado através da lembrança. Para Halbwachs, lembrar “é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (p. 48) sendo tais dados sempre

alterados pela passagem do tempo e pela revisão constante dos significados das épocas, remetendo disso a formulação de que “a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (p. 48).

Sobre o valor da palavra no momento da gênese textual, Scheila Pereira Lopes, em *Memória e narração* (2012), afirma que a linguagem, mesmo diante da experiência traumática, é o instrumento por excelência na tradução da memória (p. 160). O testemunho, e aqui considera a narração em si, “encarna o papel de contar como forma de resistência à repetição ou, ainda, como forma de sobrevivência” (p. 160). Tudo é linguagem, porquanto o instrumento mesmo da comunicação (em qualquer nível) é mesmo a palavra. Octávio Paz, em *O arco e a lira* (2012), assegura que não podemos escapar da linguagem, uma vez que “a palavra é o próprio homem” (p. 37). E ainda declara que “a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la” (p. 37). Logo, a representação da memória é não somente possível, como também inerente a uma literatura que se queira relato e, ao mesmo tempo, peça estética. Na representação artística, ainda que a palavra poética se formule em diversos níveis de atividade (sintático, fônico, morfológico etc), a memória, em si, também se forma turva e muitas vezes não direta, sendo essa natureza plurissignificante da poesia uma força aditiva.

De posse disso, nosso intuito é perceber adiante como essa mesma palavra-legião também pode ser escavada no intuito de recuperar sinais da memória. Acreditamos que é possível ocultar categorias claras da atividade memorialística no mecanismo mediúnico da escrita literária no elemento formal do texto. Tal como a escrita que se esconde no vidro embaçado para depois ser revelada, a memória tam-

bém se manifesta nos mais mínimos estratos de trabalho do corpo poético, se revelando na leitura atenta desses mesmos substratos. Discutiremos, também, como verter essas estruturas mínimas na tradução do poema proposto a fim de conservar o efeito da escrita da memória dentro das possibilidades entre línguas. Por fim, é também mister ancorarmos nosso objeto de trabalho dentro do período histórico e emocional ao qual se submete no momento da escrita do texto, de modo que nosso leitor encontre meios de conosco pensar e fruir Marina Tsvetaeva ao longo desse estudo.

2. Linguagem e memória

Com a tomada do poder pelos Bolcheviques, a Rússia de Marina Tsvetaeva se via ainda longe de alcançar o mínimo eixo das promessas partidárias e dos grandes acordos entre o povo e as lideranças. Tzvetan Todorov, em prefácio escrito para *Vivendo sob o Fogo* (2008), coletânea de confissões da poeta, afirma que a mudança nas políticas nacionais ocorrida em novembro de 1917 não traz para a vida de nenhum cidadão russo (muito menos para Tsvetaeva) a realização das promessas do “triunfo do povo”, mas, “antes de tudo, o desfazimento, a destruição” (p. 20). O avassalador episódio que se seguiu à tomada do poder pelos vermelhos fez com que a poeta e muitos outros se encontrassem sem recursos.

No coração desse momento, Tsvetaeva se encontrava sozinha, em Moscou, criando as duas filhas. O marido, Serguei Efron, embora tenha servido na reserva e se estabelecido na capital, se alistou no exército branco logo após a revolução de 1917, tendo sido deslocado para a Europa, separando-se da família. Dentro das fron-

teiras, a grave crise humanitária em Moscou se alastrava com os terríveis capilares da fome e da miséria, junto à falta de representação política clara. Tsvetaeva, sem recursos e sem nenhum parentesco próximo restante com os locais, decide instalar as duas filhas (Alya e Irina) em um orfanato público, acreditando que ambas seriam melhores cuidadas do que sob sua guarda.

Lily Feiler, em *Marina Tsvetaeva: the double beat of heaven and hell* (1994), narra os momentos que antecederam o difícil episódio do orfanato, mas que, ao mesmo tempo, mostravam a predileção de Marina pela filha mais velha, Alya, chegando a tratá-la “como um filho”³ (p. 91, tradução nossa), um de seus maiores desejos maternos. Na ocasião, aponta Feiler, o desenvolvimento de Irina afetou bastante Tsvetaeva, na medida em “não se sabe se ela nasceu com algum problema genético ou se maus-tratos e má nutrição atrasaram seu desenvolvimento” (p. 92, tradução nossa). Em um dos mais trágicos relatos recuperados através do diário pessoal de Marina, Feiler narra o costume de “amar-rar” a filha mais nova ao sair de casa, na tentativa de evitar que – ao engatinhar – a criança comesse as poucas provisões da família⁵ (p. 92). Ao ser questionada, contudo, sobre a frieza de deixar uma criança atada em casa e ir discutir poesia e metafísica na rua, Marina afirmava, sem pestane-

jar: “ela mesma e a poesia viriam sempre primeiro” (p. 92, tradução nossa)⁶.

É bastante conhecido o comportamento explosivo e intenso de Tsvetaeva, principalmente no que diz respeito a suas muitas relações com os mais seletos representantes da *intelligentsia* europeia da época. Tal ímpeto, vivido no calor do fogo durante os poucos anos de sua existência, se manteve aceso e praticado em diversos estágios, sendo o casamento e a maternidade também constantes imensuráveis na vida. A complicada memória dos atrapalhados momentos com as filhas, aliada a largos episódios de solidude e carestia faziam com que a atitude criadora se deslocasse para o texto e somente para o texto, sendo a poesia uma espécie de “última fuga”, capaz de fazer cessar a purgação. Afinal, para Tsvetaeva: “se você não aprendeu a remover tudo, a passar por todos os obstáculos, mesmo se isso machucar os outros, se você não aprendeu o mais absoluto egoísmo na sua luta pelo direito de escrever, você não criará um grande trabalho” (FEILER, 1994, p. 135)⁷.

No ano de 1918, ainda diante do cenário caótico da capital, Marina se recuperava de um desses relacionamentos fragmentados, dessa vez com o poeta Boris Pasternak, um de seus mais intensos. Desse episódio resultou um ciclo de poemas, do qual traduzimos um exemplar dos mais simbólicos diretamente do Russo:

³Cf. o texto original: “Poems to Alya, written in 1918-19, are imbued with tenderness for her daughter, whom she loved “like a son”.

⁴ Cf. o texto original: “It is not known whether she was born with a genetic defect or whether bad care and nutrition had delayed her development”

⁵ Cf. o texto original: “In one of her diary entries, Tsvetaeva describes untying Irina from her chair when she came home with Alya from their many forays for food, for wood, for company and fun, Irina had to be tied up, Tsvetaeva explains, because she had once crawled over to a cupboard and eaten half an uncooked cabbage head”.

⁶ Cf. o texto original: “But Tsvetaeva herself had no doubts about her priorities: she and poetry came first”.

⁷ Cf. o texto original: “If you have not learned to remove everything, to step over all obstacles, even if it harms others, if you have not learned absolute egotism in your fight for the right to write, you will not create a great work”.

Original:

Я – есмь. Ты – будешь. Между нами – бездна (6 июня 1918).	
Я — есмь. Ты — будешь. Между нами — бездна.	- / - / - / - / - / -
Я пью. Ты жаждешь. Сговориться — тщетно.	- / - / - - / - / -
Нас десять лет, нас сто тысячелетий	- / - / - / - / - / - / -
Разъединяют. — Бог мостов не строит.	- / - / - / - / - / -
Будь! — это заповедь моя. Дай — мимо	/ - / - / - / - - / -
Пройти, дыханьем не нарушив роста.	- / - / - / - / - / -
Я — есмь. Ты будешь. Через десять весен	- / - / - / - / - / -
Ты скажешь: — есмь! — а я скажу: — когда-то...	- / - / - / - / - / -

Figura 1: (TSVETAeva, 1994, p. 223)

Tradução:

Eu — sou. Você — será. Em volta — vácuo.	\ / - / - / - / - / -	(1)-2-4-6-8-10
Eu farto. Tu sedento. Em falso — trato.	- / - / - / - / - / -	(1)-2-4-6-8-10
São nossos decênios, como apartados	- / - - / - - - - / -	2-5-10
milenários. — Deus não une as margens.	- - / - / - / - - / -	3-5-7-10
Seja! — rogo em lição. Deixe ir embora	/ - / - - / \ - - / [-]	1-3-6-(7)-10
o ar, sem sufocar a inocência.	- / - - - / - - - / -	2-6-10
Eu — sou. Você será. Em primaveras	\ / - / - / - - - / -	(1)-2-4-6-10
diria: — sendo! — Já eu: — algum dia...	- / - / - / - - - / -	2-4-6-10

Figura 2: tradução proposta

Segundo o esquema da escansão original, no poema é audível uma sequência de jambos e troqueus que, afora as irregularidades, conforma-se em pentâmetro. Se considerarmos o comportamento do metro, o poema se configura tradicional. Seguindo o exemplo literal e rítmico, a tradução foi toda conformada em decassílabos. É tradição traduzir pentâme-

tros em decassílabos – eventualmente são, também, usados dodecassílabos⁸.

Temos duas grandes famílias do metro de dez sílabas: heroico e sáfico. No

⁸ Essa tradição é melhor discutida e retomada por Paulo Henriques Britto, ao refletir sobre o caminho da tradução brasileira diante do pentâmetro jámbico oriundo da poesia inglesa. A referência ao artigo se encontra no final desse trabalho, embora o texto completo esteja disponível em:

http://www.letras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Britto%20Padrao%20e%20desvio%20no%20pentametro%20jambico.pdf

Brasil, de modo interessante, o heroico é intrometido pelo Martelo Agalopado. Embora a acentuação comum na sexta sílaba, a entrada em anapestos dota o martelo de outro complexo rítmico. Dentro de um regime heroico, podemos lidar com o martelo como um leve desvio de norma. O que acontece, também, com o sáfico. O apagamento acentual da sexta sílaba, sendo adiantada para a quarta e atrasada para a oitava, transtorna a marcha natural do heroico.

Assim sendo, dependendo da particularidade e do nível de alienação do verso, optamos por uma das diferentes versões do metro decassílabo. Tal interferência, no original, pode ser vista no primeiro verso da segunda estrofe, com característica bastante irregular. A entrada dura, seguida do dátilo intercalado entre um pirro e um jambo fez com que optássemos, na tradução, por um verso agalopado com a adição de tonicidade na primeira sílaba e na sétima, conforme visto na escansão.

Nesse poema, em particular, afóra o trabalho de adequação métrica, é interessante o processo de fixação da memória em linguagem, na medida em que ocorre a quebra da tradição com a formulação de pés através da cesura, particularidade bastante notável na adição constante de elementos de interrupção interna. No primeiro verso do original temos o exemplo mais categórico da formulação dessa cesura pouco ortodoxa, com a separação dos jambos e dos pés irregulares, conforme se nota na escansão. Sabe-se, elementarmen- te, que um pé, em sua forma mais simples, é uma dupla unidade sonora que, quando intercalada ou reproduzida em larga escala, produz ritmo. No caso do poema, como se vê nas figuras, algumas dessas unidades duplas foram interrompidas por ele-

mentos de pausa, gerando perturbações na contagem e no ritmo.

Impossibilitada de reunir-se com o objeto do desejo, a persona poética rasga a unidade rítmica do texto, numa atitude que ecoa por vários estratos de trabalho (semântico e, principalmente, sintático), criando um metassema carregado de significado. O tema da separação, aliás, é um dos grandes *leitmotivos* do mundo poético de Tsvetaeva, sendo representado, nesse texto, de maneira marcante.

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

Ainda no que tange a tradução, resolveu-se manter o travessão, mesmo que, sintaticamente, tal efeito cause estranheza no nativo de Língua Portuguesa. Justifica-se, contudo, a manutenção do sinal gráfico na escolha estilística cristalizada utilizada e reutilizada por Marina, sendo esta uma das suas principais marcas e, talvez, uma assinatura própria. No Russo, o uso do *tiré* para designar a predicação do sujeito é bastante comum, uma vez que no tempo presente, segundo a gramática russa, se abole o verbo de ligação para a maioria das construções. Tsvetaeva o usava com muito mais maestria e variedade, tal como já se mostra consumado e reconhecido o

poder desse elemento singular em sua obra. Na nossa tradução para o Português Brasileiro, contudo, o sinal pode, por vezes, atuar como um separador entre o sujeito da oração e o predicado, ocasionando, em princípio, um desvio da norma padrão. Todavia, na medida em que a língua de chegada se configura como silábica e não acentual, resolveu-se emular o efeito de cesura entre os pés através desse elemento separador pouco usual, quebrando com a tradição da norma culta na língua de chegada na mesma medida em que se quebra com a tradição de acentuação na contagem dos pés, no texto de partida.

Ao entendermos o contexto diante do qual foi escrito também podemos compreender o efeito de silenciamento presente no poema. Em sua estrutura rítmica, o texto nos remete à barreira (pausa) entre a *persona* empírica (localizada semanticamente pelo pronome pessoal Я – eu) e o que se é no texto (sou), no caso, a *persona* poética; em detrimento do par “desejo/futuro” (Ты: você, будешь: será), reforçando a incerteza pós-separação. Além disso, o uso do pronome Ты, na época da escritura do poema, representava certo grau de aproximação social com o interlocutor, uma vez que a hierarquia de tratamento, no russo, é rígida em relação a desconhecidos. Para esses, em contrapartida, usava-se o pronome Вы (vy), similar ao uso do pronome de tratamento “senhor” em algumas ocasiões do Português.

A presença da cesura vem reforçar o distanciamento já evocado nos versos: “São nossos decênios, como apartados / milenários. – Deus não constrói passagens”, criando um poderoso e, ao mesmo tempo, triste canal de comunicação que nos remete ao trágico desfecho. Contrariando o esquema canônico das pausas, ocorridas prepostas ou pospostas aos pés, Marina joga com os elementos audíveis do

texto para fabricar ritmo com o silêncio, emulando na estrutura o *frame* de distanciamento semântico fabricado no poema como um todo.

Walter Benjamin, em *A tarefa do tradutor* (2008), nos coloca diante do valor do ato tradutório diante da sombra do original, na via de reconhecimento dos sempre presentes problemas, mas também das necessárias simbioses, entre os textos de chegada e partida. Para Benjamin:

É evidente que uma tradução, por melhor que seja, nada significa para o original. No entanto, por sua traduzibilidade, a tradução mantém um vínculo estreito com o original. Esse vínculo é tanto mais íntimo quanto nada mais significa para o próprio original. Pode-se chamá-lo natural e, mais propriamente, vínculo de vida. Assim como as manifestações da vida estão no mais íntimo vínculo com o que vive, sem que nada signifique para ele, assim também a tradução procede do original (p. 53).

A comparação entre o orgânico e o criativo é, em vias gerais, das mais fortuitas. Se nas atômicas pulsações de vida se faz o corpo, é também na alegria da naturalidade e da não percepção das relações complexas entre tais vínculos fisiológicos que o organismo é capaz de existir na qualidade humana da criatividade. Da mesma forma, a tradução mantém esse vínculo invisível, porém inexorável, entre as peças de arte que procura remeter, dado que o texto traduzido nunca é fruto da depuração de um único documento, mas sim de um arquivo cultural sobre o qual está exposto como peça histórica e social. Logo, texto e tradução incorporam a criação de um sistema no qual a existência das partes traduzidas não é pressuposto para a ma-

nutenção do original, mas que, em certa medida, é inviolável em relação a esse, mantendo e reforçando esse vínculo tênue citado por Benjamin.

Em nossa tradução, procuramos lançar luz sobre esses vínculos que faziam questão no original, de forma a produzir mais do que uma mera “mediação” (BENJAMIN, 2008, p. 54), ou seja, tornando o texto original protagonista de um outro tempo, capaz de reviver suas estruturas mais íntimas e produzir significado mesmo deslocado de seu berço de feitura.

Contudo, para que se compreenda a tradução desse ponto de vista, é preciso entender a multiplicidade de textos que circula o poema acima. Uma vez que, no original, a tradução já ocorre, tendo por base o mecanismo de inserção da memória individual na peça-texto de arte, sendo necessário, então, uma nova tradução dessa já cristalizada tradução. Ora, boa parte dessa análise não poderia ser feita sem o resgate de um fragmentado e conturbado período e de uma vida inflamada sob a chama do fazer literário, produzindo, ao fim e ao cabo, um registro que é, ao mesmo tempo, poético e histórico. Assim, compreender um texto entre duas línguas (ou mais) é também compreender o processo de escrita que a própria História possui, se considerarmos o texto como um produto histórico servido e nutrido dos processos aos quais se liga.

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

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

Assim, nossa tradução procura sustentar, ainda que parcamente, as escolhas fixadoras da escrita da memória no texto de partida, embora saibamos que tal atividade é supostamente utópica. A memória, como discurso, é sempre um construto outro na medida em que circula e se reconta, embora a tarefa do tradutor seja a de percorrer esses discursos (geralmente espalhados no campo da cultura) e remontar o marco zero desse grande palacete. É fabulosa a alegoria de Marco Polo, no romance *As cidades invisíveis* (1990), de Italo Calvino, ao retornar de uma de suas viagens e se dirigir ao Khan, dizendo:

- Eu falo, falo – diz Marco -, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno,

outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido (p. 56).

Esse é, senão, o pacto mesmo da memória com o narrar. Da mesma forma opera a tradução sobre o narrado, no sentido de que ambos são textos já *outros* que ocorrem em paralelo no campo de significações da História. Portanto, ao produzirmos uma tradução, estamos produzindo uma *memória da memória*, ou um relato do relato, embora tenhamos tentado, dentro do texto original, encontrar resquícios dessa atividade memorialística de ocultar registros na carne do verbo. No caso específico do poema em questão, a tarefa é (porque uma tradução nunca cessa) emular o efeito de silenciamento como um resgate possível ao tempo de escrita da memória, com todas as limitações da leitura desse tempo histórico e do processo de compilação disso na realidade linguística do Português.

Por fim, esperamos que diante da análise apresentada seja possível visualizar, ainda que brevemente, como forma e conteúdo no relato produzido em tempos de exceção caminham juntos e juntos inscrevem também a memória no músculo estético do texto. Ademais, publicamos no presente texto a tradução inédita do poema estudado, em Português Brasileiro, de modo a popularizar ainda mais a leitura de tão agradável poeta no cenário acadêmico brasileiro e promover uma melhor recepção dos estudos literários russos nos nossos programas de pós-graduação.

Referências

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

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

_____. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Tradução Karlheinz Barck e outros. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

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

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

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

HAMBURGER, Michael. *A verdade da Poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 307-372.

LEED, Eric J. *No man's land: combat & identity in World War 1*. Cambridge: Cambridge University, 1982.

LOPES, Scheila Mara Batista Pereira. *Memória e narração: o vivido e o simbólico recriados através da linguagem, instrumento de resistência em tempos de exce-*

ção. *Literatura e autoritarismo*, Santa Maria, Dossiê nº 9, p. 156-172, Set. 2012.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. O poema. A revelação poética. Poesia e História. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

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

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

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

Abstract: *The following study aims to analyze the distinctive silencing effect in a short poem by Marina Tsvetaeva, approaching memory undertaken aspects as well as poetical elements (in their most diverse layers) in order to investigate how this resource works in the linguistic structure. From a conjectural analysis about the social conditions present in Marina Tsvetaeva's Russia, issues will be discussed related to the translation studies, relationship between memory and writing and the strong biographical registry in the selected poem.*

Keywords: *Silence; Memory; Translation.*