

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

Filipe de Brito

Partes da fala: a escrita poética de Joseph Brodsky entre os anos de 1959-1976

Versão Corrigida

São Paulo

2024

Filipe de Brito

Partes da fala: a escrita poética de Joseph Brodsky entre os anos de 1959-1976

Dissertação de Mestrado apresentada ao PPG em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mario Ramos Francisco Junior

Versão Corrigida

São Paulo

2024

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

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

Brito, Filipe de

862p Partes da fala: a escrita poética de Joseph Brodsky entre os anos de 1959-1976 / Filipe de Brito; orientador Mário Ramos Francisco Júnior - São Paulo, 2023.

169 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Literatura e Cultura Russa.

1. Literatura russa. 2. Poesia. I. Francisco Júnior, Mário Ramos, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Filipe de Brito****Data da defesa: 13 / 12 / 2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Mario Ramos Francisco Junior**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 08/02/2024



(Assinatura do (a) orientador (a))

BRITO, Filipe de. Partes da fala: A escrita poética de Joseph Brodsky entre os anos de 1959-1976. 2023. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof (a). Dr (a).

Instituição

Julgamento

Prof (a). Dr (a).

Instituição

Julgamento

Prof (a). Dr (a).

Instituição

Julgamento

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais pela base e apoio, em especial à minha mãe que, com sua fé genuína, sempre esteve um passo à frente de mim acreditando na realidade dos sonhos que me propus sonhar, ainda que timidamente.

Aos docentes da minha vida, do ensino básico público à universidade, tão indispensáveis para despertar o senso de leitura que o mundo e as palavras convocam.

Aos meus amigos-irmãos Guilherme e Priscila pelo lugar firme e fiel no peito, pelas conversas profundas e pelas supérfluas. Pois também das ânsias e gargalhadas divididas arquejam os espaços árduos e suaves dessa pesquisa.

Ao amigo e parceiro Ulisses, sempre generoso e sagaz, o maior incentivador que tive nos últimos anos. Obrigado por ler o melhor em mim, na minha escrita e em meu desvelo em criar.

Ao meu orientador, o professor Mario Ramos, pela confiança e amparo nos percalços burocráticos da pós-graduação.

Aos professores Bruno Barreto Gomide e Elena N. Vássina, que participaram da banca de qualificação apontando caminhos valiosos para a pesquisa.

Aos amigos, colegas de trabalho e alunos que, indiretamente, fomentaram a vontade de continuar.

Por fim, à Olga. Pelo “ambiente de alma”, sem o qual essa pesquisa e esse pesquisador seriam outros.

RESUMO

A presente dissertação oferece um panorama crítico da poética de Joseph Brodsky formulada nos primeiros quinze anos de sua produção lírica, do ano de 1959 a 1976. O ponto de chegada é o ciclo de poemas “Uma parte da fala” (1975-76), traduzido ineditamente na íntegra em língua portuguesa para esta pesquisa. O trabalho discute, em sua primeira parte, as principais características da lírica brodskyana a partir dos eventos biográficos e literários que demarcaram a personalidade criativa do escritor, em especial a presença da tradição literária russa e anglófona representada por autores tais, como Anna Akhmátova, John Donne e W. H. Auden e a experiência disruptiva do exílio; também a partir da descrição formal a propósito do repertório de versificação utilizado por Brodsky ao longo das décadas, discute-se a relação do poeta com a noção de Tempo. A segunda parte da pesquisa, além de oferecer a tradução dos vinte poemas que compõem “Uma parte da fala”, analisa-os retomando as questões expostas na primeira parte da dissertação, com destaque para os grandes temas da Língua e do Tempo e os tópicos a eles circundantes, como a memória, o olhar, o desaparecimento, o homem e as coisas.

Palavras-chave:

Joseph Brodsky; *Uma parte da fala*; poesia russa; Rússia século 20.

ABSTRACT

This dissertation provides a critical overview of Joseph Brodsky's poetics formulated during the first fifteen years of his lyric career, from 1959 to 1976. It focuses on the poetry cycle "A Part of Speech" (1975-76), translated into Portuguese for the first time for this study. In the first part of the thesis, it delves into the primary features of Brodsky's poetry through the lens of biographical and literary events that influenced the development of the writer's creative persona, particularly the influence of Russian and English literary traditions embodied by Anna Akhmatova, John Donne, and W. H. Auden, as well as the harrowing experience of exile; Furthermore, it explores the poet's relationship with the concept of time through the formal description of versification that Brodsky used throughout the decades. The second part of the study not only provides the translation of the twenty poems included in "A Part of Speech," but also analyzes them in light of the issues raised in the first part of the dissertation, focusing on the main themes of language and time and the sub-themes surrounding them, such as memory, contemplation, disappearance, people, and things.

Key words:

Joseph Brodsky; *A part of speech*; Russian Poetry; Russia 20th century

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
PRIMEIRA PARTE	
Capítulo 1 – Nos meandros do estilo	15
Capítulo 2 – Tempo e repertório métrico	66
SEGUNDA PARTE	
Uma parte da fala: a coletânea	95
Da tradução	99
O ciclo - Часть речи / Uma parte da fala	107
A respeito de “uma parte da fala”	167
REFERÊNCIAS	194

APRESENTAÇÃO

Joseph Brodsky, poeta e ensaísta de expressão russa e inglesa, é considerado uma das personalidades mais significativas no campo da produção literária e intelectual da segunda metade do século XX, especialmente no complexo cultural da tradição russa¹. Nascido na então Leningrado dos anos 1940, involuntariamente emigrado para o ocidente em 1972 e prêmio Nobel de Literatura em 1987, o escritor logrou ainda em vida um espaço central entre os autores do cânone russo, a despeito do empenho do regime soviético em interditar a entrada de sua obra no sistema literário do país.²

No Brasil, a presença do autor – de sua obra e, principalmente, de textos acadêmicos em torno dela – ainda não se equipara à robustez de seu impacto dentro do sistema literário russo, embora haja uma trajetória de incidências no meio editorial: no ano de 1987, o tradutor, poeta e crítico Nelson Ascher teve a oportunidade de entrevistar Joseph Brodsky para a *Folha de São Paulo*; sete anos mais tarde, a Companhia das Letras traduziu “Menos que um”, uma seleta de doze ensaios memorialísticos escritos em língua inglesa nos quais Brodsky reflete sobre uma diversidade de tópicos, de cunho estético e afetivo principalmente, em torno de figuras como Anna Akhmátova, Óssip e Nadiéjda Mandelstám, Andrei Platonov, Wystan Hugh Auden, Derek Walcott, a cidade de São Petersburgo, e seus pais. A tradução (póstuma) de poemas para o português brasileiro concretizou-se pela primeira vez da parceria entre Nelson Ascher e o professor Boris Schnaiderman em 1996 com a publicação da coletânea “Quase uma elegia” pela Sette Letras; uma década mais tarde, a extinta Cosac Naify traduziu mais um texto em prosa de Joseph Brodsky, “Marca d’água”, espécie de diário de bordo que homenageia a cidade de Veneza; em 2007, Lauro Machado Coelho trabalhou na organização

¹ Um primeiro adendo necessário em relação à grafia latina de Иосиф Бродский: o leitor notará a escolha pela forma americanizada, i.e., *Joseph Brodsky*, uma vez que o próprio autor, a partir do período em que viveu em exílio interno nos campos agrícolas russos, em meados da década de 1960, passou a assinar poemas e cartas desta maneira. No entanto, na menção específica a algum texto que translitere seu nome de outra maneira, optaremos por aderir a forma russa *Ióssif Bródski* ou *Brodskii*, como é o caso do capítulo dedicado ao autor no livro “Aulas de literatura russa”, da professora Aurora Feroni Bernardini.

² Ainda sobre os procedimentos legais que levaram Joseph Brodsky à exclusão do panteão oficial da literatura soviética e, em questão de uma década, à emigração forçada, é interessante ressaltar seu caráter farcesco e absurdista. Diante da questão “qual é a sua profissão?”, levantada no interrogatório de 1964, o poeta respondia “escrevo poemas”. A resposta não era suficiente à lógica soviética, ao contrário, constantemente ridicularizada tanto pela juíza quanto pelo júri do processo. A acusação oficial contra Brodsky, chamado de “parasita social” sem dúvida escondia outra perseguição, extraoficial, que tinha como alvo as manifestações da subjetividade e da liberdade nela exercida em uma sociedade totalitarizada pelo discurso desbotado de um coletivismo violento e forçado.

e tradução anotada da “Poesia Soviética” (Editora Algor), cuja seleta conta com um número considerável de poemas de Joseph Brodsky.

Em novo intervalo de uma década, sua obra voltou a ser desvelada, desta vez pela editora Âyiné. “Sobre o exílio” (2016) reúne dois discursos proferidos no outono de 1987; “A musa em exílio” (2018), compila dezessete entrevistas realizadas entre 1970 e 1995; por fim, no ano de 2019 sai mais uma tradução inédita da lírica de Joseph Brodsky: “Poemas de Natal”, em edição bilíngue, contendo dezoito poemas compostos entre os anos de 1961 e 1995 sob a temática natalina. A tradução foi integralmente realizada pela professora Aurora Fornoni Bernardini, da Universidade de São Paulo.

Na esfera acadêmica brasileira, alguns textos críticos e apresentações à obra de Brodsky merecem menção desde já. Na seção *Contemporâneos* da publicação “Aulas de Literatura Russa: de Púchkin a Gorenstein” (Editora Kalinka, 2018), a professora Aurora F. Bernardini dedica um capítulo ao entrelaçamento entre a vida e o estilo poético do escritor, além de ofertar ali a tradução de dois poemas (“Nasci e cresci nos pântanos do Báltico, lugares...” e “Entreí na toca com feras selvagens”³); o mencionado volume de “Quase uma elegia” também conta com uma resenha crítica e a entrevista do autor concedida a Nelson Ascher; por fim há um artigo intitulado “Me culpavam por tudo, fora o mau tempo...: Sobre a vida e a poesia de Ióssif Bródskií”, do professor Piotr Kilanowski, da Universidade Federal do Paraná, que apresenta criticamente a vida literária de Joseph Brodsky, propõe uma reflexão a respeito do ato tradutório de alguns versos e divulga ao leitor brasileiro a tradução dos poemas “No lugar das feras, eu enfrentava as grades das jaulas” e “Ítaca”⁴.

Se no Brasil os trabalhos acadêmicos interessados em apresentar e analisar a criação poética deste autor são quantitativamente escassos e preliminares, na historiografia e na crítica literária russa e americana o quadro é inverso. Desde a década de 1980 é possível identificar a formação de um material crítico especializado que recebia e emoldurava a obra de Joseph Brodsky como uma das mais proeminentes em língua russa. Publicações relevantes saíram já nos anos 1990 e início dos anos 2000, encabeçadas por pesquisadores emigrados tais como Valentina Polukhina, autora de *A poet for our time* (1998), Liev Lósev com a sua esmiuçada biografia crítica *Joseph Brodsky: experiência de uma biografia literária*⁵; Olga Glazúnova,

³ Respectivamente, Я родился и вырос в балтийских болотах, подле, de 1975-76, e Я входил вместо дикого зверя в клетку, de 1980.

⁴ O já mencionado Я входил вместо дикого зверя в клетку e Итака, de 1993.

⁵ Иосиф Бродский: опыт литературной биографии, 2008.

autora dos estudos culturais e literários *Joseph Brodsky: diário americano* e *Joseph Brodsky: metafísica e realidade*⁶; além da série *O mundo de Joseph Brodsky*⁷, organizada por Iakov Gordin e lançada pela casa editorial da revista literária petersburguesa *Звезда*, responsável por uma numerosa seleta e compilação de artigos, ensaios, entrevistas, análises e reminiscências biográficas em torno do poeta.

Outros nomes da primeira crítica à obra de Joseph Brodsky a serem citados, já nos anos 2000, são: G. S. Smith, da Universidade de Oxford, autor de uma atenta e detalhada descrição da estrutura do verso brodskyano e de suas transformações ao longo das décadas de 1960 a 1990, e o professor Denis Akhupkin, da Universidade Estatal de São Petersburgo, que publicou importantes análises de poemas de Brodsky, como o livro *Joseph Brodsky depois da Rússia: comentários aos versos escritos entre 1972-1995*⁸, além de ministrar aulas e seminários universitários dedicados a distintos aspectos de sua obra.

A quantidade de artigos, monografias e teses também é imensurável e versátil. Da crítica recente, podemos observar a predominância de um movimento mais focalizado – dos “grandes temas” caminhamos para as importantes incidências, como o complexo de metáforas e imagens recorrentes na escritura brodskyana (o frio, o Norte, a água, o olhar, a memória, a arquitetura, os monumentos e as comparações filológicas, por exemplo) ou ao estudo da sintaxe no verso brodskyano como aprofundamento da análise métrica, rítmica e prosódica. A abordagem crítica cognitiva é outra que tem ganhado espaço nas análises do texto e procura investigar, das particularidades rítmicas e sintáticas do verso, seus efeitos mentais no processo de leitura.

É possível afirmar, portanto, que houve um amadurecimento da crítica literária e da recepção da obra de Joseph Brodsky na Rússia e nos EUA. Em contrapartida, nosso contexto brasileiro ainda carece de “exercícios do olhar” mais demorados para essa escritura que, em alguma instância, tem convidado o público leitor brasileiro a adentrar seus meandros literários e ensaísticos nas últimas duas décadas.

Assim, esta dissertação aceita o convite de uma poética bastante indagadora e pretende, partindo das possibilidades de diálogo com os diferentes períodos e enfoques da crítica ao texto brodskyano, apresentar para o leitor brasileiro alguns dos principais temas, os

⁶ Иосиф Бродский: американский дневник, 2005, e Иосиф Бродский: метафизика и реальность, 2008, respectivamente.

⁷ Мир Иосифа Бродского, 2003.

⁸ Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972-1995), 2009.

quais Joseph Brodsky se preocupou em investigar por meio dos processos criativos desenvolvidos na sua obra lírica primeira até a publicação do ciclo intitulado “Uma Parte da Fala” (*Часть Речи* – literalmente “parte da fala” ou “classe de palavras”). Isto é, olharemos, essencialmente, para a produção lírica do fim da década de 1950 até meados dos anos 1970. Esse intervalo de aproximadamente quinze anos abrange o que entendemos como o alicerce de um determinado estilo privado de escrita literária, ou um *idioestilo*, como a crítica estilística russa tem pontuado recentemente. A análise tornará evidente também a versatilidade deste escritor, que atuou sob um princípio de investigação das principais questões humanas por meio da escrita e da linguagem poética. A observância dos primeiros marcos de sua vida biográfica e literária, ou seja, dos eventos relevantes e transicionais, certamente ajudarão o leitor a identificar os porquês desta ou daquela característica que se repete e formata o estilo da escritura brodskyana como um todo coerente.

Antecipemos, desde já, um pouco desta empreitada do olhar: a poesia de Joseph Brodsky convida a todo e qualquer leitor, incluindo o fluente em russo, não apenas ao relance ou ao estado idílico contemplativo; ela exige a mirada desafiadora, a começar pelo léxico, que comunga jargões prosaicos com o registro linguístico culto; arcaísmos por meio de empréstimos e de intertextos bíblicos e clássicos; e o uso de terminologias técnicas, científicas e aforísticas. A prosódia também não facilita a leitura do verso, concebido em um princípio de monotonia que mascara a cadência musical a qual o leitor (principalmente o russo) está acostumado quando se depara com um texto-poema. Somam-se a isso as rimas incomuns, os *enjambements* e as cesuras repentinas no interior do verso e do raciocínio.

Tematicamente, Brodsky não é menos complexo, representando dentro da tradição lírica russa, uma vertente a princípio mais racional e filosófica do que qualitativamente lírica (i.e., sentimental), preocupada com as grandes questões metafísicas como a morte, a liberdade, as relações humanas, a História, principalmente o tempo e a linguagem.

E ainda que “fabricado” em um espírito de época culturalmente árido, insalubre e limitado à peneira ideológica soviética (justamente por isso aparecerá aos olhos do ocidente de modo bastante peculiar), este autor carrega – e venera – sob os sedimentos de sua escrita, reverberações de escrituras do passado, de autores vinte anos a vinte séculos precedentes.

Quanto à estrutura da presente pesquisa, esta se divide em duas partes, sendo a primeira de caráter dissertativo, na qual expomos e refletimos a respeito dos elementos fundantes da lírica de Joseph Brodsky até o referido ciclo de poemas de 1975-76. Ainda

dentro da primeira sessão, o capítulo um – escrito por um princípio de entrelaçamento entre a vida e a obra do escritor – discorrerá sumariamente sobre os marcos culturais da história da Rússia no século XX, especialmente das condições do modernismo russo pré e pós revolucionário, que coloriu e depois desbotou figuras tais, como Óssip Mandelstám, Anna Akhmátova, Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak; sobre as primeiras associações literárias de Joseph Brodsky com os círculos de poetas geólogos de Leningrado, com a poesia de Boris Slútski, bem como da amizade travada com Ievgueni Rein, essencial para a lapidação de seu ofício literário no período inicial de formulação do estilo poético; o apadrinhamento literário e ético de Anna Akhmátova, a “musa lastimosa”, a partir do ano de 1961, e as relações com a “paisagem poética” da cidade de Leningrado/São Petersburgo, isto é, com o texto de São Petersburgo e sua tradição literária e cultural; a perseguição política, julgamento e condenação ao exílio em um *sovkhos* (campo agrícola) do povoado de Norensk, em Arcangel, extremo norte do território russo, onde Brodsky desenvolve novos rumos para a sua escrita, incorporando a tradição lírica inglesa – especialmente sob a influência das literaturas de John Donne, entre os metafísicos ingleses do século XVII, e de W. H. Auden; por fim, sobre os eventos derradeiros de sua vida pública e privada no território soviético, resultando no exílio forçado e definitivo para os Estados Unidos da América em junho de 1972, e os novos percursos que encaminharam o escritor para as suas primeiras publicações no estrangeiro.

Seguindo o nosso percurso dissertativo, o capítulo dois da primeira parte ocupar-se-á da descrição do repertório métrico na escritura de Joseph Brodsky, discorrendo, de antemão, sobre os precedentes da formulação do verso russo no sistema da literatura vernácula⁹; sobre o uso de pentâmetros iâmbicos como recurso métrico predominante na versificação da primeira década de produção poética brodskyana, além das motivações estéticas e filosóficas para essa eleição formal; da mudança do verso clássico silabo-tônico para o metro tônico, ou acentual, chamado *dólnik*, que caracterizará a métrica do escritor a partir de meados dos anos 1970, quando finalmente compõe e publica os versos do ciclo “Uma Parte da Fala”; do conceito de imitação do tempo como impulsor rítmico e agente sobre o homem e as coisas; e ao final, sobre outros resultados – sintáticos, rítmicos e semânticos – dentro do panorama prosódico lançado pelo autor, os quais serão elencados às suas implicações de sentido enquanto repertório de experimentação versátil significativo.

9 A explanação a respeito do verso russo, embora pareça uma discussão demasiadamente técnica, é necessária, em nosso julgamento, a fim de familiarizar o leitor da pesquisa com o sistema silabo-tônico de versificação métrica, suas implicações na tradição lírica russa e, a posteriori, nas escolhas formais do autor aqui estudado, que considerava as formas fixas basilares para a elaboração de um texto poético ainda no século XX.

A segunda parte da pesquisa trará para o leitor brasileiro, primeiro, o contexto da publicação de “Uma parte da fala” (a coletânea) junto a um breve comentário cujo foco delimita-se na meditação do processo de traduzir Joseph Brodsky. Em seguida, oferecemos a tradução, em dupla, de cada um dos poemas do ciclo: uma versão de caráter literal, considerando a aproximação denotativa do léxico russo para o português e os sentidos possivelmente imediatos ao conteúdo, e outra, a versão poética, produto da tentativa de recompor uma relação mais íntima e atenta entre forma e conteúdo. Em seguida, como encerramento da pesquisa, apresentaremos um ensaio que explora leituras e sentidos com os quais o texto do ciclo *Uma Parte da Fala* dialoga, testemunhando a discussão teórica feita previamente no corpo da dissertação, mas também apontando para possíveis novos caminhos de leitura das camadas poéticas e subjetivas na textura do discurso brodskyano. Tais apontamentos especularão, principalmente, a respeito do tempo e de seus artefatos metafóricos na experiência humana e lírica deste poeta, na constituição do olhar, da percepção da matéria, da memória e de suas fronteiras, da imaginação poética, da relação entre o finito e o perene, e da recorrência da língua como antídoto contra o desaparecimento.¹⁰

¹⁰ Prevenimos o leitor, desde já, que a escrita do ensaio final segue uma lógica ensaística mais livre e mesmo poética, estabelecendo conexões e associações entre os versos em todo o ciclo e entre o arcabouço bibliográfico mobilizado a respeito de Brodsky e dos tópicos mencionados. Diferente das partes prévias, as quais obedecem a um discurso mais assentado no texto acadêmico dissertativo, o ensaio “A respeito de uma parte da fala” aceita o convite do ciclo que analisa, aderindo à natureza indagativa, lírica, às vezes enigmática e intuitiva da escrita brodskyana.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO 1 – NOS MEANDROS DO ESTILO

“A biografia de um escritor está nos meandros de seu estilo”¹¹

Meditar sobre os eventos biográficos de um dado artista deve ser uma tarefa criteriosa – e o uso do verbete “dever” responde aqui à dupla possibilidade semântica: “deve”, primeiro, como *conjectura*, um ato de confiança perante as inferências que a conversa entre biografia e obra ensaia; se a crítica, em grau mais ou menos preponderante, considera a trajetória privada do artista para interpretar a arquitetura de sua obra, se a recepção especializada da escritora brodskyana dedicou-se a organizar e discernir metodicamente a trajetória histórica do escritor russo para ler as imbricações de seu destino extraordinário no interior dos sistemas literários soviético, russo e de imigração, então é justificável e forçoso reconstruirmos também alguns dos marcos intra e extrapoéticos para, talvez, desconstruí-los como tais e, uma vez mais, supor no entremeio de convergência entre vida e obra, as refrações de um estilo particular.¹²

Mas deve, como *ônus*, ser criteriosa. Trata-se de uma responsabilidade que exige a explicitação de itinerários e de ressalvas. A primeira delas diz respeito à dimensão e aos limites de desenvolvimento do tópico *vida e obra* para esta pesquisa. Não nos cabe reconstituir em riqueza de detalhes uma espécie de cronologia absoluta da vida de Joseph Brodsky; da mesma forma, haverá um ponto de chegada para o comentário biográfico, que é a primeira década da vida do autor nos Estados Unidos, quando publicada a coletânea “Uma parte da fala” (1977), em cujo conteúdo situam-se os vinte poemas do nosso corpo de análise final. A evolução da vida do escritor após esse período não participa da nossa atenção, salvo

11 BRODSKY, Joseph. *Menos que um: ensaios*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 11.

12 Nomeamos algumas publicações e estudos importantes, de caráter biográfico e analítico em torno da figura de Joseph Brodsky que nos serviram de fundamento para a escrita do capítulo: principalmente *O mundo de Joseph Brodsky. Viajante – reunião de artigos* (2003), organizada por Iakov A. Gordin; *Joseph Brodsky no campo de exílio do norte: uma poética do autobiografismo* (2004), de Vadim Semionov; *A Língua é Deus: notas em Joseph Brodsky* (2010), de Bengt Jangfeldt; *Joseph Brodsky: experiência de uma biografia literária* (2008), de Liev Lósev; e *Posições conceituais do autor na obra de J. Brodsky* (2017), de Mikhail Kosvintsev.

em referências pontuais, uma vez que há, de qualquer modo, a preocupação em compreender a poética do autor em seu complexo global.

Outra ressalva: o objetivo da análise neste capítulo é o fornecimento de uma perspectiva panorâmica, portanto procede de um percurso, em algumas ocasiões, ligeiro. Alusões a temas recorrentes da obra de Joseph Brodsky, sem aprofundamento teórico, são inevitáveis. Entretanto, propomos alimentar conexões pontuais na esteira do diálogo biográfico e criativo, as quais se orientarão pelo seguinte itinerário: o contexto russo-soviético anterior ao autor e sua inserção no círculo petersburguês como herdeiro da cultura poética da *Era da Prata*; as primeiras experiências de trabalho nas expedições geológicas e as relações literárias decisivas com figuras e grupos acadêmicos nos anos de 1950-60; o apadrinhamento por Anna Akhmátova e o “texto-cidade” de São Petersburgo no desenvolvimento de sua vida literária; o primeiro exílio nos campos agrícolas do norte polar russo e as transformações estéticas do período, especialmente no contato com a literatura de língua inglesa, com os autores John Donne e W. H. Auden; e o exílio definitivo para os EUA, que o dirigirá para a publicação da mencionada coletânea “Uma parte da fala”, e de sua versão em inglês em 1980, *A Part of Speech*.

Contexto Prévio

Historicamente, o nascimento de Joseph Brodsky, em maio de 1940, associa-se às vésperas do Cerco a Leningrado, uma das campanhas nazistas mais truculentas e possivelmente trágicas dos combates militares durante a Segunda Guerra Mundial, chamada pelos russos “Grande Guerra Patriótica”.

É quase um milagre que o pequeno Ossya e sua mãe, Maria Moisieevna Volpert, ambos judeus, tenham sobrevivido aos três anos do bloqueio, sujeitos a ataques de mísseis e bombas aéreas e principalmente à terrível fome que dizimou, entre os anos de 1941-1942, 57,6% dos moradores da cidade, assomando-se ao número aproximado de setecentos e sessenta mil vítimas totais.¹³ No entanto, quando questionado a respeito das memórias do cerco, Brodsky responde de modo inesperadamente ameno: “Há uma cena que me lembro muito bem: minha mãe me arrastando em um trenó pelas ruas atoladas em neve. É noite e

¹³ ZOLOTAREV, V. A. *Великая Отечественная Война 1941-1945 годов. Том Первый: Основные События Войны (A Grande Guerra Patriótica de 1941-1945. Tomo 1: principais eventos da guerra)*. Москва: Военное Издательство: 2011, p. 302.

alguns feixes de holofote vagam pelo céu. Minha mãe me carrega até a padaria vazia, isso perto da Catedral da Transfiguração, não muito longe de casa. E essa é a minha infância.”¹⁴

Memórias como essa soam bastante serenas quando consideramos o pano de fundo severo e traumático da guerra. Mas, ao que parece, o que inspira o espírito mnemônico de Joseph Brodsky é mais a imersão na experiência interior e privada do que a superfície latente e histórica da existência. Não à toa, em seu ensaio memorialístico “Menos que um”, o escritor afirma que aos onze anos ocorreu-lhe pela primeira vez a consciência do *estranhamento*. Ao deparar-se com a máxima marxista de que a existência social condiciona a consciência, o colegial já desconfia desta lógica: funciona apenas até o momento em que a consciência passa a dominar a arte do estranhamento. “A partir de então, a consciência está por sua própria conta e tanto pode condicionar como ignorar a existência”¹⁵. O estranhamento da arte suscitará, no escritor, primeiro o deslocamento da experiência nacional soviética, engessada e reduzida aos dogmas do Estado, e posteriormente, no interior da escrita, o estranhamento de seu próprio drama pessoal como autor perseguido e exilado por esse mesmo Estado.

Mas houve, ademais, uma trégua crucial aos contratempos da experiência soviética em meados dos anos 1950 até o início da próxima década. Após o fim da guerra, e com a morte de Stalin em março de 1953, a União Soviética testemunhou, sob a liderança de Nikita Khrushchov, um processo de “desestalinização” e relativa democratização da vida social, chamado “degelo de Khrushchov”. Vítimas de repressão política foram reabilitadas e no campo das artes, escritores antes impossibilitados de publicar seus trabalhos, beneficiaram-se com a redução da máquina estatal da censura:

Como resultado de um determinado enfraquecimento da censura, vieram à tona publicações de obras inéditas de escritores antes reprimidos (Isaak Bábel, Artióm Vessioly, Ivan Katáiev, Óssip Mandelstám, Piérets Márkich, Titsian Tabidze e outros), bem como de alguns escritores e poetas cuja obra não correspondia às exigências do Realismo Socialista (Anna Akhmátova, Mikhail Bulgákov, Boris Pasternak, Marina Tsvetáieva e outros).¹⁶

Segundo Liev Lósev (2008), russo emigrado para os Estado Unidos e um dos principais críticos da vida e obra de Brodsky, noutro tempo não tão distante, a mesma Marina Tsvetáieva recebia setecentos e setenta rublos ao mês trabalhando com traduções e revisões

¹⁴ VOLKOV, S. *Диалоги с Иосифом Бродским (Conversas com Joseph Brodsky)*. Москва: Издательство Независимая Газета, 2000, p. 19.

¹⁵ BRODSKY, 1994, p. 11.

¹⁶ LUKOVTSEVA, T. A. «Оттепель» (процесс демократизации в СССР) (“O degelo” – processo de democratização na URSS). In: *Большая русская энциклопедия*, 2016.

literárias quando as despesas para o aluguel e a alimentação dela e do filho custavam em torno de mil e oitenta rublos mensais; Pasternak, impossibilitado de publicar seus próprios versos, traduzia *Hamlet*, e Anna Akhmátova, que publicara a coletânea “Do livro sexto” no ano de 1940 (sua última publicação tinha saído em vinte e dois, quase duas décadas antes), viu a mesma sendo retirada imediatamente das livrarias e bibliotecas. O ano de 1940, aliás, assistiu ainda às torturas e execuções de Isaak Bábel e Vsévolod Meyerhold.¹⁷

Quando Joseph Brodsky escreve que a sua “geração, contudo, foi um pouco poupada”¹⁸, trata-se de uma honesta ilustração do quadro cultural soviético, mais do que impressões subjetivas do tempo histórico que acolheu sua infância e adolescência. “Emergimos das ruínas do pós-guerra num momento em que o Estado estava ocupado demais em remendar a própria pele para poder cuidar muito bem de nós”¹⁹ continua o escritor, demonstrando que o decênio de 1950 ofereceu uma rápida – embora relativa – suspensão do “inferno monótono” que qualificava o seu país.

Outro efeito provocado pelo degelo de Khrushchov foi o surgimento de uma subcultura encabeçada por artistas e intelectuais, tais como o poeta, dramaturgo e ator Ievgueni Evtuchenko, o poeta e prosador Andrei Voznessiénski e Arseni Tarkovski, poeta, tradutor e pai do cineasta Andrei Tarkovski. Vadim Semiónov, do departamento de eslavística da Universidade de Tartu, aponta, no entanto, para a dualidade desse novo decurso cultural soviético. Evtuchenko e Voznessiénski, ainda que agentes de uma nova escrita da narrativa soviética perante a classe literária, são nomes da face oficial da cultura, ao passo que Joseph Brodsky, Ievgueni Rein, Dmitri Bóbychev e Anatoli Naiman, por exemplo, compõem no contexto de São Petersburgo/Leningrado, o lado “underground” da cultura²⁰. A respeito desta “camaradagem” poética, Brodsky relata:

Éramos um quarteto: Rein, Naiman, Bóbychev e eu. Anna Andreevna nos chamava “o coro mágico”. [...] Akhmátova, veja bem, acreditava que ali surgia um renascimento para a poesia russa. E, diga-se de passagem, ela não estava tão longe da verdade. Talvez eu me exceda aos limites, mas penso que especificamente nós, especificamente esse tal “coro mágico” foi quem deu as cartas para o que acontece hoje na poesia russa.²¹

¹⁷ LÓSEV, L. *Иосиф Бродский: опыт литературной биографии (Joseph Brodsky: experiência de uma biografia literária)*. Москва: Молодая Гвардия, 2008, p. 323.

¹⁸ BRODSKY, 1994, p. 27.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ SEMIONOV, Vadim. *Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма (Joseph Brodsky no campo do norte: poética da autobiografia)*. Tese de doutorado: Universidade de Tartu, Tartu, 2004.

²¹ VOLKOV, 2000, p. 226.

Em relação a sua participação na tradição literária russa, continua: “Anna Andreevna acreditava, por assim dizer, que havia uma segunda Era da Prata.”²² De fato, a produção lírica de Brodsky e de seus “camaradas” foi responsável por alimentar uma nova dicção na poesia, não necessariamente inédita, enraizada na atmosfera cultural dos círculos modernistas do início do século, e a figura medular de Anna Akhmátova como testemunha e sobrevivente daquela época atestava a sua oficialidade espiritual, uma vez que materialmente, os poemas manuscritos e datilografados circulavam com muita cautela em reuniões de leitura que ocorriam ainda clandestinamente.

É interessante notar que o fio condutor da geração de 1960, apadrinhada por Akhmátova, se dá na ambivalente confluência entre a experimentação formal – o novo – e o retorno à tradição do vernáculo, que expande retrospectivamente a cadeia genético-literária de Brodsky e de seus colegas até autores clássicos, como Baratýnski e Púchkin, do século XIX.

Svetlana Boym, em um ensaio dedicado à teoria do estranhamento na arte e na vida²³, defende que haveria, na Rússia, uma espécie de exílio transcendental particular à identidade nacional, prefigurado como requisito às divagações da “alma russa”. Tais divagações seriam determinantes para a figura do escritor. Segundo a pesquisadora, após o século XIX, a literatura atingiu o status de religião cívica no país. Assim, o trágico destino do modernismo russo, às voltas com as transformações políticas, sociais e ideológicas dos anos 1920, abriu brechas para uma nova dissidência, de Peter/Leningrado, a antiga capital imperial agora extrínseca ao centro do poder soviético; dissidência transfigurada na “nostalgia da cultura mundial” de Mandelstám. Como pontua Lósev, a capital imperial arquitetada por Pedro, o Grande sob os ideais de uma Terceira Roma²⁴, foi incorporada pela intelligentsia do século XX como Alexandria, a capital cultural das letras estabelecida na concórdia entre helenismo e cristianismo, mas fadada à invasão “bárbara”.²⁵

²² *Ibidem*.

²³ BOYM, Svetlana. *Estrangement as a lifestyle: Shklovsky and Brodsky. Poetics today*, v. 17, n.4, Creativity and Exile: European/ American Perspectives II, p. 511-530, inverno de 1996.

²⁴ O conceito histórico de uma Terceira Roma compreende a sucessão ao Império Bizantino, uma vez que Constantinopla, incorporando o legado romano no Oriente, tornou-se centro deste império e, conseqüentemente, a Segunda Roma. Após a queda de Bizâncio pelas conquistas otomanas, a cidade de Moscou passou a ser associada à ideia de uma Terceira Roma devido à base cristã ortodoxa do estado russo, além das artes, literatura, arquitetura etc. Na história cultural russa, portanto, a cidade que reivindica a continuidade do legado imperial romano é Moscou, e não Petersburgo. No entanto, é possível aceitar a analogia criada por Lósev se considerarmos São Petersburgo como um projeto urbano e político clássico, ocidental e “romano”.

²⁵ LÓSEV, 2008, p. 25.

Brodsky, com suas evocações classicistas e seu estilo métrico afiliado à linhagem de Baratýnski e Mandelstám, Púchkin e Tsvetáieva, não responde a uma “escola literária” ou a um formalismo decadente banido pelo regime socialista soviético. Ele representa, no contexto da década de 1960, a atualização e a esperança àquela geração de poetas aniquilados pela mão do Estado, da qual Anna Akhmátova era o único elo capaz de outorgar legitimidade.

Primeiros impulsos literários e a formulação de um estilo preliminar

A crítica é unânime em creditar às reuniões e à proteção de Akhmátova a consolidação quase que imediata do jovem Joseph Brodsky como uma figura proeminente nos círculos de Leningrado. Imediatamente, também, foi-lhe atribuído o caráter de ameaça à estabilidade do cabresto soviético sobre a classe artista.

Antes desse encontro fundamental, porém, Brodsky já participava de outros círculos literários. De fato, foi aos dezessete anos de idade, durante uma temporada de expedições geológicas, que surgiu nele o impulso para começar para a escrita. Após a evasão escolar aos dezesseis anos, o ainda adolescente Joseph tentou diversas profissões, todas desassociadas do trabalho intelectual, como assistente de autópsia, fomalheiro de caldeira, marujo em um farol e, finalmente, operário de expedições geológicas no extremo oriente do território russo, na Iakútia, na costa noroeste da Rússia e nas estepes ao nordeste do Mar Cáspio. Lósev sugere que as expedições geológicas às zonas selvagens e inabitadas do território russo inspiravam, nos jovens deste período, uma paixão romântica e aventureira²⁶. Curiosamente, muitos dos círculos de poesia da segunda metade da década de 1950 organizavam-se em torno do Instituto de Geologia de Leningrado, que originou uma “lírica geológica”; a leitura da coletânea *Поиску* (Buscas), de Vladimir Britaníchski, um dos poetas inseridos nos grupos geológicos, é apontado pelo próprio Brodsky como um dos marcos que o direcionaram à urgência pela escrita:

[...] E o segundo impulso, que, de fato, me levou a começar a escrever, aconteceu, creio eu, em 1958. Atuava nas expedições geológicas daquela época um tal poeta, Vladimir Britaníchski, discípulo de Slútski, a propósito. Alguém me mostrou o seu livro, que se chamava "Buscas". Ainda me lembro da capa. Bem, o que eu pensei foi que era possível escrever melhor sobre aquele tema. Foi um tipo de ambição-não ambição, algo assim. Então comecei a compor algo eu mesmo.²⁷

²⁶ LÓSEV, 2008.

²⁷ VOLKOV, 2000, p. 34.

O primeiro impulso, vale mencionar, foi a leitura de poemas de Boris Slútski (1919-1986) no *Литературная Газета* (Jornal Literário) ²⁸. Isto é, embora Brodsky tenha se consolidado posteriormente como um continuador do vetor literário modernista de Mandelstám, Akhmátova, Pasternak e outros, sua base poética inicial adéja em uma diversidade referencial bastante significativa. Da prosa russa, a adoração sempre fora direcionada a Dostoiévski, enquanto na lírica, um de seus autores prediletos era Baratýnski; admirava também a lírica russa do século XVIII – nomes como Kantemir, Trediakóvski e Derjávín aparecerão. ²⁹

A literatura polonesa, da mesma forma, causou uma forte impressão no jovem poeta, que aprendeu o idioma de forma autodidata para ler Kafka e Camus ³⁰. Além da prosa, a lírica polonesa obviamente abriu terreno para que Brodsky recebesse, mais tarde, a influência determinante dos poetas metafísicos:

Foi particularmente importante o encontro com a lírica polonesa para a formulação de seu próprio estilo. Era uma poesia em uma língua familiar, de origem eslava, porém mais orgânica e profundamente ligada à tradição europeia até as suas raízes latinas. Ela passou por um robusto período barroco e continha um sistema de visão de mundo que muito atraía Brodsky. A Rússia atrasou-se para o barroco quase um século, embora Brodsky tenha descoberto elementos barrocos em Kantemir, Trediakóvski e Derjávín. Ele traduziu poetas poloneses do século XVI: Mikołaj Rej, Sęp Szarzyński, Jan Kochanowki, talvez, que prepararam Brodsky para a recepção de John Donne e de outros poetas metafísicos ingleses. ³¹

Autores modernos também ganharam versões em russo nas mãos de Brodsky, que traduziu Zbigniew Herbert e Czesław Miłosz. Mais tarde tornar-se-á amigo de Adam Zagajewski e Andrzej Dravich – este último responsável por traduzir, em 1963, poemas de Brodsky pela primeira vez fora da União Soviética, no periódico literário de Varsóvia *Współczesność*.

A lírica inicial de Brodsky gravitava sobre as experiências dos primeiros anos da juventude e, ao contrário do que se desenvolverá imediatamente a partir da década de 1960, revelava um olhar romântico perante o mundo, repleto de abstrações sofisticadas e alegorias esotéricas em um tom mais “afetado”. Conforme os interrogatórios da KGB surgem e se intensificam, o autor parece entender que a poesia, a priori, deve falar da vida e sustentar-se

²⁸ Ibidem.

²⁹ LÓSEV, 2008.

³⁰ Lósev precisa que, diferente das publicações ocidentais, barradas pelo regime devido ao seu suposto teor “capitalista” ou burguês, as edições polonesas circulavam com mais facilidade na URSS, e revela que metade das obras ocidentais lidas por Brodsky foram a partir de traduções polonesas.

³¹ Ibidem, p. 46.

no arranjo de representações do cotidiano, as quais não excluem, de forma alguma, o tratamento do metafísico. Assim, o rápido amadurecimento de Brodsky faz com que a lírica romântica essencialmente abstrata seja sobrepujada por uma poesia mais séria, mais profunda e construída da conexão dos fatos do hodierno com as suas imbricações metafísicas.³²

Se, de um lado, as perseguições por parte da polícia soviética são apontadas como um dos fatores, através dos quais a apreensão da realidade altera-se em sua “ambientação poética”, há também, fatores literários que moldam esse afastamento do romantismo para uma lírica mais ao rés do chão. Dois nomes essenciais para as circunstâncias inaugurais do estilo brodskyano são os já mencionados Boris Slútski e Ievgueni Rein, poetas contemporâneos a Brodsky, embora um pouco mais velhos e experientes no ofício comum.

Boris Abrámovitch Slútski serviu de paradigma literário não apenas para Brodsky, mas para toda a nova geração de poetas que emergia na segunda metade dos anos cinquenta. Nascido em 1919, experimentou na juventude os piores anos do terror stalinista e os horrores da Grande Guerra. Sua escrita poética, embora convicta do ideário marxista, era suficientemente crítica ao regime para jamais se adequar ao programa do realismo socialista. Por consequência, suas primeiras publicações oficiais ocorreram tardiamente, no período do “degelo de Khrushchov”. Lósev (ibidem), resumindo as ideias fundamentais da poética de Slútski, aponta para um “humanismo universal” e para a “justiça metafísica”.

Mas o que impressionou o jovem Brodsky, a despeito dos motivos sociais em Slútski, os quais pouco lhe interessavam, foi o impulso formal para pensar a performance do verso em língua russa. Entre as formas fixas, consolidadas no século XIX, e o jogo de livres experimentações métricas da vanguarda literária do XX, insurgiam as variações de Slútski. Assim, “Brodsky começa seguindo os passos de Slútski, a desbravar os domínios dos recursos intocáveis do verso clássico russo”³³ que, posteriormente, resultará na investigação e nos exercícios prosódicos em busca de uma tonalidade cada vez mais neutra.

A estruturação das camadas semânticas no interior do texto também se transforma, de modo a incorporar um procedimento específico de Slútski: começar do registro mais ordinário da língua para ampliar as conclusões metafísicas através da modificação, no texto, para um registro linguístico mais elevado. A poesia de Brodsky, no final das contas, é frequentemente caracterizada pelo uso de jargões e termos dos mais vulgares a verbetes científicos e aberturas

³² Ibidem.

³³ Ibidem, p. 63.

para aforismos filosóficos. A dinâmica de principiar um poema em uma espécie de *frame* restrito, no olhar enquadrado espacialmente sob limites triviais para pouco a pouco expandir a “narrativa” em direção a uma abertura metafísica é exemplar já em um poema de 1959:

Definição da poesia ³⁴

*À memória de Federico Garcia Lorca.
Conta a lenda que, antes de ser
fuzilado, ele viu o sol erguer-se
por detrás dos soldados e disse:
“E no entanto ele ainda
se levanta”.
Talvez fosse o início do
um novo poema.*

Rever por um instante a paisagem
por traz de janelas em que se debruçam
nossas mulheres,
nossos semelhantes,
nossos poetas.
Rever a paisagem
por trás do túmulo de nossos camaradas
e a neve que cai devagar
quando o amor nos desafia.
Rever
a torrente suja da chuva deslizando
sobre os azulejos e confundindo tudo,
desmanchando as palavras de ordem.
Rever,
sobre a terra inóspita,
a cruz que estende seus derradeiros braços
enrijecidos.
Numa noite de lua
rever a sombra alongada
das árvores e dos homens.
Numa noite de lua,
rever a água benta do rio
brilhando como calças
muito gastas.
Depois, ao raiar do dia,
Ver mais uma vez a estrada branca
por onde surgirá o pelotão.
E finalmente rever
o sol que se levanta por entre as nucas estrangeiras
dos soldados.

De início, o eu-lírico tem o olhar restrito aos limites das janelas. Isto é, as paisagens que revê (em russo, “recorda”) não são revisitadas na memória em toda a sua completude espacial, senão demarcadas pelo espaço quase claustrofóbico e angular da janela. No texto

³⁴ Em "Poesia soviética" (seleção, tradução e notas Lauro Machado Coelho). São Paulo: Algor, 2007, apud FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Joseph Brodsky - o poeta e o mundo*. Templo Cultural Delfos, agosto de 2016.

original, este efeito é constantemente reiterado pelo uso insistente, nos segundo, terceiro e quarto versos, da expressão “atrás das janelas”:

Запоминать пейзажи
за окнами в комнатах женщин,
за окнами в квартирах родственников,
за окнами в кабинетах сотрудников.

(Rever/Recordar as paisagens
atrás das janelas dos quartos de nossas mulheres
atrás das janelas dos apartamentos de nossos familiares,
atrás janelas dos gabinetes de nossos colegas.)

O tema da claustrofobia, dos espaços fechados e da negatividade das formas angulares, que já aparecem embrionariamente aqui, vão se desenvolver mais tarde, especialmente após o exílio no norte da Rússia e a expulsão definitiva do país.

É interessante notar que as paisagens começam nos ambientes do convívio íntimo, perpassam a vida social (*сотрудников* refere-se a colegas de trabalho) e irrompem para tópicos metafísicos ilustrados na abordagem da morte, do amor cristão (o “amor que nos desafia” do nono verso é o amor ao próximo³⁵) e do livre-arbítrio (“Rever a torrente suja da chuva [...] desmanchando as palavras de ordem” corresponde, em uma tradução mais exata, a “Recordar/ como as gotas turvas de chuva deslizando sobre o vidro/ distorcem as proporções dos edifícios/ quando nos dizem o que devemos fazer”). O eu-lírico ainda acessa, no interior da memória coletiva cristã, a cena da Paixão (a cruz derradeira de braços abertos) e constrói uma metáfora bastante sutil a respeito da natureza material do homem quando não é necessário definir se a sombra alongada na noite de luar é de uma árvore ou de um homem, antes do despontar da alvorada que trará consigo o pelotão de fuzilamento.

Apesar da abertura metafísica, o lirismo do poema é construído o tempo todo sob imagens do cotidiano material. Quando Brodsky abandona as abstrações juvenis para retratar a realidade mais imediata, essa atitude de forma alguma anula seu interesse central por temas existenciais, pelo contrário. O uso de um discurso nascido na materialidade intensifica a percepção espiritual das coisas.

Outros elementos embrionários de uma poética brodskyana por vir, presentes em “Definição da poesia”, são: o trabalho da memória e sua inerência ao ofício poético e ao

³⁵ Когда напоминают о любви к ближнему, literalmente, “quando recordam o amor ao próximo”.

esquadrinhamento existencial³⁶; a confluência entre a matéria, o homem e a paisagem (mais tarde, no poema *Бабочка* (A borboleta), de 1972, Brodsky dirá “Talvez, você seja uma paisagem, e pegando uma lupa, eu descubro um grupo de ninfas, uma dança, uma praia”³⁷) que, no plano metafórico, produzirá comparações originais entre elementos da natureza e trivialidades da vida humana³⁸; e a afiliação à temática elegíaca, mas em busca de um “abafamento” da própria dicção.

Ademais, Brodsky conserva em alta estima a leitura dos poetas elegíacos latinos, tais como Propércio e Ovídio, dos quais herdará a ideia de brevidade, concisão e, no âmbito retórico-formal, o uso do dístico elegíaco para a fluência de determinada lógica, especialmente por meio de versos hexâmetros ou pentâmetros. O que, no entanto, ele carrega de mais particular e “pós-moderno” na assimilação da tradição elegíaca é uma cautela ética com o gênero: “Como tema, a morte é um bom teste para a ética de um poeta. O gênero *in memoriam* é muitas vezes usado para exercitar a autocomiseração ou encetar viagens metafísicas que denotam a superioridade subconsciente do sobrevivente sobre a vítima, ou da maioria (os vivos) sobre a minoria (os mortos).”³⁹

O poema “Definição da poesia”, dedicado ao poeta Federico García Lorca (uma das primeiras vítimas da Guerra Civil Espanhola), não pode ser enquadrado como elegíaco em termos rigorosamente clássicos, principalmente na consideração da irregularidade latente da extensão dos versos. Porém a morte e recordação de Lorca como ocasiões à escrita justificam a adjetivação elegíaca.

Interessa-nos dizer, finalmente, que embora haja algum “encetamento metafísico” no poema, a composição em versos irregulares, incomum para Brodsky, sobretudo na década de 1960, faz recordar de imediato a estrutura dos versos do próprio Lorca. É possível que Brodsky, já em 1959, tenha incorporado à sua prática estética um procedimento importante que se estenderá pelo decurso de toda a sua literatura: apropriar-se de um estilo alheio, imitá-lo, particularmente no tratamento de uma homenagem póstuma, para neutralizar a dicção lírica em prol da particularidade da voz homenageada. Assim, o lirismo recriado não corre o

³⁶ É de Brodsky a declarativa de que o esforço em recordar o passado seria uma tentativa de compreender o significado da existência e reestabelecer a intimidade, como uma substituição ao amor (1994).

³⁷ BRODSKY, J. *Часть Речи*. Санкт-Петербург: Азбука, 2012, p. 42-43.

³⁸ “Recordar as ondas densas do rio, brilhantes como as dobras de uma calça muito gasta” aqui, se desenvolverá, em poemas do ciclo “Uma parte da fala”, por exemplo, em imagens tais como um corpo inclinado sobre o cotovelo que se compara aos sedimentos das geleiras, ou então o mar mediterrâneo avançando suas ondas contra as colunatas gregas em ruínas semelhante ao movimento da língua dentro da boca contra dentes quebrados.

³⁹ BRODSKY, 1994, pp. 40-41.

risco de “musicalizar” o evento da morte, além de, no resgate da voz do falecido, tratá-lo potencialmente como vivo ou “reavivado”, isto é, garante-lhe uma vida póstuma.

As elegias – e em geral as especulações sobre a morte e o reavivamento de estilos em poemas e ensaios – vão se reiterar na obra mais madura do escritor. Essa característica não passará despercebida. Aaron Beaver, em seu estudo *Lyricism and Philosophy in Brodsky’s Elegiac Verse* (2008), afirma que desde Innokenti Annenski (1855-1909) não houve outro poeta na literatura russa tão obcecado com a morte quanto Brodsky.⁴⁰ Para Beaver, a questão central do verso elegíaco brodskyano transita no embate entre o lirismo necessário para o gênero e a lapidação dos excessos do “ego” lírico, que não raro desvia a atenção do falecido e da morte para si, dramatizando inadequadamente o tema.

Em suma, a resolução para o problema foi reformular a elegia mais no centro do tempo do que da morte. Deste modo, o verso elegíaco brodskyano tornou-se inevitavelmente filosófico. Beaver admite que a “saída filosófica” inspira-se nos poetas modernistas russos da Era da Prata: na contenção de Akhmátova, revela-se um verso elegíaco não egocêntrico e monótono como a voz do tempo; em Mandelstám, o tempo não é meramente um tópico, senão uma onipresença; em Tsvetáieva, a elegia é literalmente um poema sobre o tempo.⁴¹

Além dos três poetas citados acima exaustivamente como fontes do pensamento e do estilo brodskyano, é relevante dar o devido tributo das feições elegíacas também a um poeta bem menos notado no cânone da lírica russa, mas muito caro ao autor aqui estudado:

Seu nome é Evgeny Rein; o nome vem do rio Reno. Ele me ensinou muito em termos de *know-how* poético. Não que ele me *ensinasse*. Eu lia seus poemas, ele lia os meus e nós nos sentávamos e tínhamos discussões elevadas, fingindo saber muito mais do que sabíamos; ele sabia um pouco mais, pois era cinco anos mais velho do que eu. Naquela idade, isso faz muita diferença.⁴²

Ievgueni Rein, nascido em Leningrado em 1935, distinguia-se de sua geração pela frequência com que escrevia e consolidava-se como um poeta “elegíaco urbano”.⁴³ Lósev (2008) comenta que outros poetas do período, tais como Leonid Aguiiev, Mikhail Ieriómin e Aleksandr Kuchnin, eram atraídos por uma poética do *aqui e agora*, escrita em poemas-

⁴⁰ BEAVER, Aaron. *Lyricism and Philosophy in Brodsky’s Elegiac Verse*. *Slavic Review*, v. 67, n.3, p.591-609, outono de 2008.

⁴¹ Os *insights* a respeito do tempo na lírica de Akhmátova, de Mandelstám e de Tsvetáieva aparecem nos ensaios que Brodsky compôs e dedicou a esses autores na coletânea memorialística “Menos que um”.

⁴² BRODSKY, J. *A Musa em Exílio*. Belo Horizonte: Âiyné, 2018, pp. 196-197.

⁴³ O epíteto é supostamente atribuído por Brodsky.

miniatura através dos quais se expressavam ideias, experiências, sensações e observações momentâneas; mesmo em suas mais louváveis nuances psicológicas, essa poesia parecia atraída essencialmente pela captação do presente, enquanto Rein ocupava-se em assistir o passado, dado o espírito nostálgico fundamentado na relação do tempo com a morte, com o fim das coisas.

Mais de três décadas adiante, em ocasião da publicação dos *Poemas Escolhidos* de Rein (1993), Brodsky compusera um prefácio, cujo intuito de apresentar os elementos mais valiosos da escrita do amigo, inserida na tradição literária russa e elegíaca, facilmente se transpõe para possíveis asserções sobre a sua própria escrita (Lósev chega a interpretar o referido ensaio como aquele em que Brodsky mais manifesta o “método de identificação”, sob o qual a descrição do outro nada mais é que um refletor da sua própria experiência lírica embasada nas universalidades do processo criador).⁴⁴ Portanto, é valioso assentar duas ou três das premissas oferecidas por Brodsky a fim de esquadriñar traços pertinentes de seu estilo.

Primeiro Brodsky afirma que o processo de qualquer escrita já é, em si, alusivo e retrospectivo, isto é, sugere que o problema do tempo é inerente à língua. A ideia do tempo inerente ou subordinado à língua (e não o seu contrário) se desenvolverá como uma das, senão a grande gênese da poesia brodskyana.

Em seguida, define Rein como “um indivíduo que percebe, instintivamente, que as relações com as coisas deste mundo são o eco ou a tradução literal das dependências que existem com o mundo da eternidade.”⁴⁵ De forma semelhante, Joseph Brodsky é continuamente categorizado como um autor cuja descrição lírica constrói-se fora de uma perspectiva exageradamente ou tão-somente simbólica/simbolista, mas dentro de um exercício analítico e investigativo sobre a agência das “essências eternas” no mundo das coisas⁴⁶. O resultado linguístico – em ambos os autores – é uma escrita mais “direta” e substantiva: “um poema exemplar de Rein é constituído 80% de substantivos e nomes próprios. [...] Restam 20%: são verbos, advérbios e, em menor escala, adjetivos. O efeito final no leitor é a sensação de que o tema da elegia é a própria língua, as próprias classes gramaticais (*partes da fala*),

⁴⁴ LÓSEV, 2008, p. 66.

⁴⁵ BRODSKY, J. *Предисловие к «Избранному» Е. Рейна*. Париж; Нью-Йорк: «Третья волна», 1993.

⁴⁶ Não por acaso Brodsky é referido como herdeiro direto do movimento acmeísta, que surgiu na Rússia dos anos 1910 como uma espécie de modernismo neo-clássico advogando a clareza apolínea contra o delírio dionisíaco dos poetas simbolistas. De fato, ao contrário das alusões simbolistas construídas no exagero de adjetivações subjetivas, o acmeísmo – e a poesia de Brodsky e Rein – sustenta-se na linguagem simples, clara e na expressão direta das imagens.

como que iluminadas pelo sol poente do tempo pretérito e, portanto, lançando uma longa sombra no tempo presente direcionada ao futuro. ⁴⁷

Um último paralelo oportuno a se estabelecer entre Brodsky e o que Brodsky vê da poética de Rein é a consciência do fim – ou da morte – como um tópico recorrente. Por isso, ele define Ievgueni Rein como poeta da erosão, da desintegração das coisas, do sistema moral, das relações humanas e históricas. Notamos que o mesmo presságio do fim é o que parece impelir o famoso abraço e as observações do poema *Я обнял эти плечи и взглянул* (Eu abracei esses ombros e olhei), de 1962, dedicado à Marina (Marianna) Pávlovna Basmanova, desenhista e ilustradora russa com a qual Brodsky manteve um relacionamento amoroso ao longo da década de sessenta e que foi decisiva para o desenvolvimento do lirismo do autor ⁴⁸ :

para MB ⁴⁹

Lancei os braços à volta desses ombros,
olhando para o que emergia por trás dessas costas,
e vi uma cadeira levemente empurrada para a frente,
fundindo-se agora com a parede iluminada.
A lâmpada reluzia, muito clara, mostrando
a desmazelada mobília de forma lisonjeira,
e é por isso que o sofá de couro marrom
brilhava, num canto, parecendo dourado.
A mesa surgia nua, o assoalho reluzente,
o fogão bastante enegrecido e, numa
moldura empoeirada, uma passagem
não se movia. Só o guarda-louça me dava
a impressão de animar-se um pouco.

Mas uma mariposa voava pelo quarto,
fazendo com que meu olhar parado se movesse;
e se, em alguma época, um fantasma tiver morado aqui,
até ele já foi embora, abandonando esta casa.

Perante uma leitura mais imediata, trata-se de uma cena absolutamente corriqueira: um abraço e, durante ele, o olhar do eu-lírico passeando por entre a mobília do quarto até deparar-se com o voo de uma mariposa que o encaminha a uma estranha reflexão sobre um tal fantasma. No entanto, existe, na descrição aparentemente descompromissada dos móveis, quase “ao sabor do olhar”, um exercício de confronto entre o efêmero e o perene.

⁴⁷ Ibidem, grifo e parênteses nosso.

⁴⁸ LÓSEV (2008) admite que os poemas dedicados à M. B. são centrais na lírica de Brodsky, uma vez que a experiência psíquica expressa nos versos amorosos seria forjada das mesmas provações que forjaram a intimidade lírica do poeta. Talvez por isso, mais que discorrer sobre o amor em si, a poesia de Brodsky se relacione com os estados de solidão e da angústia da separação.

⁴⁹ Tradução de Lauro Machado Coelho, 2007, apud FENSKE, 2016.

Os objetos da casa – a cadeira, a lâmpada, o sofá de couro, o fogão – e a própria casa, com suas paredes e o assoalho, ao mesmo tempo em que se mostram triviais, adjetivados como “enegrecidos”, “desmazelados”, “empoeirados”, aparecem aos olhos do eu-lírico sob uma perspectiva de luminescência, de brilho, de coisas que reluzem. Essa “dupla face” das coisas assinala, de um lado, a agência do tempo sobre os objetos (frequentemente a imagem da poeira, por exemplo, surge em Brodsky entrelaçada à experiência da passagem do tempo) enquanto também é possível lê-la sob o filtro do olhar, que é subjetivo e modifica a recepção do mundo material, tornando estes mesmos objetos vulgares uma “ameaça” ao homem: porque são resilientes ao tempo, porque mesmo desprovidos de mobilidade e de alma, excedem a presença humana.

O voo da mariposa nos últimos quatro versos intensifica, para o eu-lírico, o contraste entre o inanimado e animado, justamente um voo que é algo ligeiro, frágil, da categoria das coisas etéreas, aparece como o único indício de vida na casa. O fantasma que desponta na imaginação do eu-lírico não parece mais tão inusitado. Ele apenas é resultado da reflexão sobre o perene e o efêmero/ o inanimado que fica e o animado que vai embora. Se houve alguma vida nesse quarto, ela não existe mais, não deixou o mínimo resquício, ainda que metafísico ou sobrenatural. Na contramão da ausência da vida, as coisas – a cadeira, a mesa nua, o sofá marrom parecendo dourado, a moldura – “sobrevivem” e mesmo empoeiradas, ainda retêm a capacidade de luminescência. Acaso toda essa reflexão já pairava instintivamente desde o primeiro verso, e é por isso que o sujeito abraça os ombros da amada em um gesto que, mais que saudar ou despedir-se, quer *reter* diante da certeza de que tudo tem um fim.

A Musa Lastimosa na Cidade Renomeada

Em sete de agosto do ano de 1961, Rein sugere ao amigo Brodsky que visitem a casa da poeta Anna Akhmátova, então com setenta e dois anos, em Komarovo, bairro afastado ao norte da região central da cidade de São Petersburgo.

Última voz sobrevivente da *Era da Prata*, período da história cultural russa em que floresceram os movimentos estéticos e artísticos simbolista e acmeísta, bem com as vanguardas cubofuturistas e os experimentos análogos nos demais campos da arte e da produção intelectual – em suma, onde a experiência moderna russa conservou-se até onde

pode, Akhmátova, no entanto, não despertava curiosidade no jovem Brodsky de vinte e um anos. Afeito a outras personalidades literárias, ele aceita o convite de Rein quase com indiferença. Foi após duas ou três visitas em Komarovo que o poeta compreendeu a dimensão daquela figura: “[...] me lembro de uma noite, voltando de sua casa – era nos subúrbios de Leningrado – num trem lotado. Subitamente – foi como se caíssem os sete véus –, eu percebi com quem estava lidando. E depois disso, passei a vê-la com frequência.”⁵⁰

As reuniões na casa de Anna Akhmátova eram bastante comuns, mesmo nos últimos anos do stalinismo, quando qualquer relação com essa poeta poderia ser politicamente intimidadora. Lósev (2008) comenta que, nos anos de Nikita Khrushchov, não era raro jovens leitores baterem à porta do apartamento onde vivia a poeta com buquês de flores e um caderno de poesias anotadas.

Anos mais tarde, em conversa como o eslavista Bengt Yangfeldt, Brodsky finalmente citará Akhmátova entre as personalidades literárias que possibilitaram a sua própria vida na literatura: “sem eles, eu não me sustentaria como escritor, como poeta.”⁵¹

A despeito dessa “filiação”, o idioestilo que começa a prosperar precisamente nos anos 1960 nos versos de Brodsky é bem distinto, às vezes oposto à poética de Akhmátova. Lósev (2003) lista ao menos cinco elementos característicos e antagônicos em ambos os escritores: metáforas complexas, construídas em subcamadas de associações muitas vezes herméticas do lado de Brodsky e o uso mínimo de tropos figurativos, preferencialmente simplificados em Akhmátova; sintaxe também complexa, frequentemente elaborada por meio de inversões das orações subordinadas e lançando-se sobre toda a flexibilidade que a gramática da língua russa permite, do lado de Brodsky, e construções sintáticas simples em Akhmátova; rimas inusitadas e originais em Brodsky, ao contrário das rimas pobres de Akhmátova, conformadas na tradição literária do século XIX; da mesma tradição, Akhmátova elabora a métrica e a estrofação de seus poemas sem ousar experimentos extravagantes, enquanto Brodsky apresenta uma variedade métrica sem precedentes na tradição russa; por fim, em arranjos mais

⁵⁰ BRODSKY, 2018, p. 198.

⁵¹ YANGFELDT, B. *Язык есть Бог: заметки об Иосифе Бродском (A língua é Deus: notas sobre Joseph Brodsky)*. Москва: Corpus, 2012.

globais fala-se de uma poética do fragmento, da imagem lapidada e sugerida, em Akhmátova, quando Brodsky é tão analítico que parece querer esgotar os seus temas.⁵²

O que teria, então, ensinado Anna Andreevna Akhmátova ao jovem estreante Joseph Brodsky? A resposta estaria na constituição de espírito da poeta, mais precisamente em sua ética derivada da aceção cristã, abolida e ausente na materialidade soviética. Yangfeldt (2011) explica que a psiquê cristã presente no sistema ético brodskyano deve-se muito, senão totalmente, à influência pessoal de Akhmátova que, de certa forma, ensinou o perdão e a resiliência cristã diante da tragédia da vida, das sobreposições entre a tragédia histórica e privada, no caso russo-soviético e na vida do próprio Brodsky. Portanto, mais do que por seus procedimentos estéticos particulares, Akhmátova impressionou para sempre o jovem poeta com a sua postura diante do mundo, preservada “clássica” mesmo durante e após o terror stalinista, através de sua fala também como reduto testamentário de uma língua russa elevada e por décadas perdida.

No poema *Сретье* (Candelária/Apresentação do menino Jesus), de 1972, dedicado a Akhmátova, encontramos um exemplo em que o poeta elege um episódio emblemático da tradição cristã para evocar o momento derradeiro da língua literária e da cultura russa do qual Akhmátova é, também, emblema e signo de resiliência. Os personagens são emprestados da passagem do Evangelho de São Lucas capítulo 2, versículos 22 ao 39 – a família sagrada, o velho Simeão e a profetiza Ana no templo – e servem às elucubrações poéticas de Brodsky, constituídas nos campos da representação material e do metafísico. Nas primeiras estrofes, o menino Jesus aparece-nos como uma criança que “nada vê e boceja de sono” nos braços de Simeão. A força simbólica do Cristo como promessa de salvação, isto é, o conteúdo espiritual da narrativa bíblica, expandido aqui através do texto lírico, desponta (e depende) do cumprimento da revelação feita a Simeão pelo Espírito Santo: que ele não morreria sem antes ver o Cristo. Brodsky aproveita-se da ambivalência presente na revelação, que carrega em si a primeira mensagem de salvação cristã e, ao mesmo tempo, a sanção da morte, para refletir, ainda que a partir de um painel fatídico, sobre uma promessa de consolo e salvação inerente ao curso das experiências derradeiras:

[...]

Ele saiu para morrer. E não foi em direção ao rumor de vozes da rua

⁵² LÓSEV, Lev. *О любви Ахматовой к народу (Do amor de Akhmatova para com o povo)*. In: GORDIN, Iakov A. (org). *Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник Статей (O Mundo de Joseph Brodsky, Viajante)*. Seleta de Artigos). Санкт Петербург: Звезда, 2003. pp. 325-326

que ele, abrindo as portas com as mãos, caminhou,
mas ao domínio surdo e mudo da morte.
Ele andou pelo espaço desprovido de firmamento,

ele ouviu o tempo gastar o seu som.
E a imagem da criança coberta com esplendor
contornando as trevas, a alma de Simeão
levou à frente de si pelo caminho da morte

como se fora uma candeia através da treva escura,
que, até então, ninguém
houvera como iluminar lhe o caminho.
A candeia aclarava e o caminho se alargava.⁵³

Se o velho Simeão se enche de silêncio conforme caminha para o domínio da morte, privado de som, de escuta ou materialidade, é para que a nova palavra testamentária se cumpra. Assim, o novo consolo e o novo evangelho acentuam a expressão da ruptura no poema.

Em conversa com George Kline, Brodsky desnuda os intentos estilísticos do poema: “Tecnicamente falando, esse poema foi composto num estilo bastante tradicional, mas com elementos absurdistas, por exemplo, uma quantidade de repetições gramaticais. Estilisticamente, o Novo Testamento se distingue do Velho por suas repetições que, com frequência, possuem um leve ar absurdista”⁵⁴. O excerto ajuda-nos a receber o poema como um produto manifesto dos movimentos de ruptura e continuidade, uma vez que o escritor resgata, na tradição da narrativa bíblica, uma alternativa de estilo, ou uma atualização para a língua literária “clássica e elevada”.

Segundo a tradição russa, a última geração a trajar-se de classicismo em sua tonalidade foi aquela dos poetas acmeístas e, embora a obra de Akhmátova tenha subsistido dentro dessa proposta estética que, menos que uma escola uniforme e uniformizante, reconhecia-se pela postura apolínea e neoclássica da cultura, sua escritura não pode ser classificada como propriamente “elevada”. Seu timbre é o da simplicidade, direto ao ponto, despojado dos experimentos formais ou sintáticos, característicos à manipulação poética da língua que encontramos em Brodsky. Reiteramos: é no estoicismo brodskyano, na sujeição do drama íntimo à voz contida da razão, que de fato detecta-se alguma influência da “musa lastimosa”.

Em algum grau, podemos ler a geração do “círculo mágico” como o advento, na literatura russa, daquela candeia aclarando as trevas que decretavam o marasmo cultural após

⁵³ BRODSKY, 2012, p. 29. Tradução nossa.

⁵⁴ BRODSKY, 2018, pp. 111-112.

a supressão programada de vozes e vidas que concretizavam a diversidade e a riqueza da língua literária russa. A liberdade criativa praticada por Brodsky, desassociada do programa literário oficial, restabelece então a continuidade de signos do passado para, em seguida, renová-los. Nesse sentido, Brodsky, ainda que uma força criativa individual, responde à tradição da “cidade renomeada”, do texto de São Petersburgo, desenvolvendo nele e dele a sua dicção e expressão próprias.

Chamamos *texto de São Petersburgo*, da teoria semiótica de Vladimir Toporov, da escola de Tartu-Moscou, e de Iuri Lótman, a consideração de uma unidade semântica e cultural, um supertexto que atravessa vários autores e épocas e que preenche na literatura russa o entorno das peculiaridades e figurações da cidade de São Petersburgo.⁵⁵ Não é ela apenas a cidade natal de Brodsky, como também personagem-cenário de vários de seus poemas, além de construto fundamental para a descrição de outras cidades ilustres que aparecerão no enredo poético do autor (Florença, Roma, Veneza etc).

O *corpus* do texto de São Petersburgo baseia-se no princípio dualista do mito da cidade entre o natural e o artifício. Lembremos que a construção da capital imperial, idealizada por Pedro, o Grande em 1703, deu-se em uma localidade excêntrica, limiar, nos terrenos pantanosos e cercados de rios e deltas que desaguam no mar báltico. Seu espaço geográfico selvático e ausente de história deu vazão à criação do mito de uma cidade extraordinária, realização utópica e triunfo da razão. Do lado oposto, ela é também uma violação à natureza, um espaço fantasmagórico e teatral – antinatural –. Desse modo, convivem nos textos da cidade um complexo de ambivalências, tais como: natureza versus cultura, caos orgânico versus sistematização artificial, eterno versus transitório, Europa na Rússia versus Ásia na Europa etc.⁵⁶

Segundo Lótman, os textos desempenham, na cultura, as funções de transmissão de saberes e o engendramento de novos sentidos, e no caso do texto de Petersburgo, graças à sua inclinação mitológica, que surge nos meandros de um vazio semiótico diagnosticado pela

⁵⁵ Cf: AMÉRICO, Edélcio. *Texto de São Petersburgo na literatura russa*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

⁵⁶ KÖNÖNEN, Maija. *"Four Ways of Writing the City": St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*. Tese de doutorado. Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures, University of Helsinki, Helsinki, 2003. pp. 17-22.

ausência de História, a primeira função sobrepõe-se à segunda, sendo análoga a uma ideia de fornecimento de memória coletiva.⁵⁷

Já para Toporov, a memória regeneraria a informação, pois o símbolo – este elemento que carrega o texto e o processo mnemônico da cultura – mistura-se ao contexto contemporâneo em uma chave de atualização ou transformação.⁵⁸ É nesta chave que Elena Mischenko analisa o texto de Petersburgo em Brodsky. A pesquisadora compreende o autor como parte do mito da cidade, mas uma parte que se afastou dela, isto é, um produto humano de sua ambivalência, tão logo vê a cidade de dentro e de fora, lhe é familiar e estrangeiro.

Três nomes coexistem na expressão de Brodsky: Petersburgo, Leningrado e, ocasionalmente, Petrogrado. Petersburgo representa a hipóstase elevada da cidade, enquanto Leningrado a sua atualização rebaixada. O sujeito lírico que habita esta geografia mitológica é solitário, fantasmagórico, em curso da perda de seus traços humanos, um ser “atravessante” (movimenta-se “próximo”, “junto de”, “através”); sombras, anônimos ou personagens literárias que servem às reiteraões culturais.⁵⁹

Lembremos que, a respeito dessa caracterização subjetiva, o cânone literário russo foi fundado no interior dos textos de Petersburgo e teve como texto inaugural o “Cavaleiro de Bronze”, de Aleksánder Púchkin, representando o *páthos* trágico do pequeno homem no espaço devastador da cidade:

O poema desvia a atenção das odes laudatórias do século XVIII [...] dedicadas à grandiosa cidade imperial e ao seu fundador, e direciona-se para um retrato crítico do impacto devastador da cidade em Ievgueni, o arquétipo do herói do texto de Petersburgo - o “pequeno homem”. De fato, o papel do destino cruel que brinca com a vida dos “pequenos homens” é dado à própria cidade. Com sua abstração e militância secular, ela falha em levar em conta a contingência individual humana.⁶⁰

Assim, o russo que sobrevive às investidas da capital imperial, e aparece como herói ou sujeito lírico da literatura, obedece ao desenvolvimento na direção do *desaparecimento* em Brodsky.

⁵⁷ MISCHENKO, E. V. «Петербургский текст» И.А. Бродского [“O texto da Petersburgo” de J. A. Brodsky]. In: *Молодая филология: по материалам исследований молодых ученых : межвузовский сборник научных трудов*. НГПУ, Новосибирск, pp. 164-174, 2008.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ KÖNÖNEN, 2003, p. 19.

Quanto à paisagem, ela é o construto e a mistura da água – rio, canais, chuva, neve, poças, charcos, umidade, neblina, pântanos, nuvens – com a pedra – colagens, fragmentos, ângulos dos espaços domésticos e da arquitetura pública; parafraseando Brodsky em seu ensaio “Guia para uma cidade renomeada”, uma geometria de perspectivas arquitetônicas perfeita para que as coisas se percam para sempre.⁶¹

É importante ressaltar que em Brodsky a água aparece como símbolo da existência interior do tempo e não carrega o signo de ameaça ou aniquilação da cidade como ocorre na tradição de seu texto. Pelo contrário, o rio muitas vezes configura um espelho (ou janela) que abunda a arquitetura de pedra com a substância da eternidade, isto é, conduz o físico ao metafísico. Mischenko defende, assim, que o trato da cidade como realização absoluta do artifício pela razão contra a lei da natureza não vale para este poeta: “o elemento água não é hostil a Petersburgo, antes uma parte orgânica de sua existência” (ibidem). Isso não significa que o autor desconsidere a hostilidade climática acrescida da atmosfera mitológica que circunda o texto e as realidades da cidade:

[...] a sensação de que a natureza, um dia, virá reclamar a propriedade que lhe usurparam, e que cedeu no passado sob o assalto dos humanos, tem sua lógica aqui. Ela deriva da longa história de enchentes que devastaram a cidade, e de sua proximidade palpável, física, com o mar. Embora os problemas nunca sejam mais graves que um simples transbordamento do Neva, saltando de sua camisa-de-força de granito, basta a visão dos tufo maciços de nuvens de chumbo sobre a cidade, vindas do Báltico, para deixar seus habitantes carregados de uma ansiedade que, de qualquer modo, está sempre presente.⁶²

Outra atualização considerável do texto de Petersburgo em Brodsky, que expressa uma abertura do físico ao metafísico é o fundo sonoro multiforme – ora silencioso, ora preenchido por ruídos inextinguíveis. O silêncio do estar calado (*moltchanie*, em russo) e o eco, saldo da amplidão espacial, responderiam àquela abertura física e metafísica da cidade.

Por fim, se traçarmos uma linha histórica distendida do texto de Petersburgo, identificamos como herdeiros imediatos de Púchkin os contos petersburgueses de Gógol, as narrativas de Dostoiévski e os autores simbolistas, em especial Blok e Andrei Bely (este último, autor do romance modernista *Petersburgo*), figuras cuja escritura particular preenche um continuum na tradição que proveu à cidade uma “terceira realidade”, imaterial, literária, confluindo com a sua realidade histórica. Se o século XIX retratou a força devastadora e

⁶¹ BRODSKY, 1994.

⁶² Ibid, pp. 50-51.

fantasmagórica da capital imperial, os acmeístas do século XX, por sua vez, escreveram sobre a morte da clássica Petersburgo, representando, desta forma, um esforço de preservação do mito como elemento memorialístico da cultura russa, que verá seu centro ser transferido a partir dos anos 1930 para Moscou. Brodsky, no continuum dessa escritura, vai descender da visão memorialista, e reinterpretará no projeto petrino da “janela para o ocidente” – ainda que implacável e totalitário – o triunfo da civilização contra a condição “bárbara” da cultura russa.

Parada em Arcangel

A década de sessenta não cessou em prover eventos e encontros trágicos e cruciais à vida de Joseph Brodsky: perseguições políticas, detenções, a internação em um sanatório, denúncias do sindicato dos escritores por parasitismo social, a prisão pela KGB seguida de um julgamento “kafkiano” e de uma condenação ao exílio nas fazendas estatais do norte russo. Como bem aponta Lósev (2008), Brodsky tornou-se vítima da ideologia política de Nikita Khrushchov, do afinco da polícia de Leningrado e dos reacionários que compunham a repartição da União dos Escritores.

Sua popularidade crescente nos círculos intelectuais de Leningrado, somada à consolidação de um estilo afiliado à vertente neoclássica do vetado modernismo russo, direcionou-o para a mira dos partidários oficiais do Realismo Socialista, os quais consideravam a lírica do jovem escritor uma expressão discursiva aristocrática, dotada de caráter decadente e pessimista, prejudicial à construção moral do homem soviético. Por outro lado, Brodsky nunca fora um opositor ativo do regime durante a juventude. A esse respeito, o escritor Serguei Dovlátov (1941-1990) comenta: “Brodsky criou um modo inédito de comportamento. Ele habitava não em um governo proletário, mas em seu próprio monastério espiritual. Ele não lutava contra o regime. Simplesmente não o notava. E mesmo não sabia com certeza de sua existência.”⁶³

Apesar dessa impassibilidade, entre o outono de 1963 e os primeiros meses do ano de 1964, deu-se início a série de denúncias do secretariado da União dos Escritores para a KGB, resultando em um julgamento de tamanha estranheza ao ponto de as autoridades jurídicas soviéticas abrirem um processo contra as testemunhas de defesa do caso (a poeta Natália

⁶³ Apud TROFIMOVA, I. V (org). Иосиф Бродский: к 80-летию со дня рождения: библиогр. спи-сок (Joseph Brodsky: 80 anos de aniversário: índice biográfico). In: *Амур. обл. науч. б-ка им. Н. Н. Муравьева-Амурского*, отд. Обслуживания, Благовещенск, 2020, p. 10.

Ióssifovna Grudinina e dois professores, críticos de literatura e tradutores, Efim Etkind e Vladimir Admoni) por expressarem opiniões positivas em relação aos poemas do réu.

O período histórico não é fortuito: 1962 foi o ano da publicação de “Um dia na vida de Ivan Denissovitch”, obra de Aleksandr Soljenitsyn, que marca o pico do degelo. Em seguida, põe-se em curso um recrudescimento àquela tenra abertura democrática para as artes, e a política de patrulhamento retoma seu status oficial na URSS. Mesmo durante os anos de Khrushchov, é difícil falar em “abertura democrática”, especialmente para o gênero lírico – o da subjetividade por excelência – quando a manifestação livre de um espírito individual sobrepor-se-ia ao projeto coletivo da materialidade soviética.

Nota-se que de meados dos anos sessenta em diante houve uma busca por medidas efetivas de ação contra o pensamento dissidente partindo de lacunas no sistema legislativo soviético. Brodsky pairava no centro dessa tensão entre o regime e a classe intelectual e, como aponta o historiador V. Kozlov “o caso Brodsky foi um dos experimentos dos poderes locais, quando uma determinada personalidade com sua visão de mundo e crenças não lhes agradava, porém não poderia ser condenada segundo a lei soviética por essas mesmas crenças e visões de mundo [...] então julga-se Brodsky por parasitismo.”⁶⁴ O indiciamento movido contra Brodsky fora menos uma ação jurídica que uma manobra do aparato ideológico do estado.

Entre os meses de fevereiro e março de 1964, Brodsky passa três semanas em um hospital psiquiátrico na tentativa, infeliz e equivocada, de garantir um laudo que lhe poupasse da prisão. A experiência e o resultado foram desastrosos: submetido a banhos gelados no meio da madrugada, teve o corpo embrulhado em lençóis úmidos e aquecido em uma bateria que derretia o tecido junto à pele. Ao final do “tratamento”, foi considerado inteiramente capaz de ir a júri, que ocorreu em 13 de março.

Lá, acusado de “possuir uma visão de mundo prejudicial ao Estado, decadência e modernismo, incapacidade de terminar seus estudos, e parasitismo social [...] excetuando a composição de poemas horríveis”⁶⁵, Brodsky recebe a sentença condenatória de cinco anos de trabalhos nas fazendas agrícolas do norte do território russo, na província de Arcangel (Arkhangelsk), próxima ao círculo polar ártico.

⁶⁴ LÓSEV, 2008, p. 83.

⁶⁵ BRODSKY, 2018, p. 31.

Curiosamente, a vida de trabalhos rurais no Norte é lembrada em entrevistas com entusiasmo: “[...] eu adorava. Porque era puro Robert Frost ou o nosso Kliuev: o Norte, o frio, a aldeia, a terra, esse tipo de paisagem rural abstrata. A mais abstrata que já vi em toda a minha vida.”⁶⁶ Experienciar a rotina no campo, ainda que em um povoado longínquo, proveu a Brodsky um sentimento preciso de coletividade social, de estar com o restante da nação. Além do mais, após as horas de serviço, havia tempo e paz suficientes para a livre escrita.

Foi nesse período que Brodsky expandiu ainda mais o seu arcabouço literário, especialmente no tocante à tradição poética anglo-americana. Antes do exílio, o autor já havia traduzido uma série de poetas de língua inglesa, tais como Robert Frost, Robert Lowell, Richard Wilbur, T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams etc.⁶⁷ Então, a poesia metafísica, especialmente sob a insígnia de John Donne, fomentará novas abordagens formais e encaminhará o autor cada vez mais para uma lírica analítica e menos sentimental, enquanto a descoberta de W. H. Auden na esteira dos contemporâneos ao século XX, determina por definitivo a relação *Tempo-Língua*, cuja averiguação poético-filosófica tornar-se-ia a principal busca existencial do poeta russo.

Comentamos brevemente a respeito do contato com o Barroco polonês como terreno preparatório para a apreensão que Brodsky teve da lírica metafísica inglesa, uma vez que na Rússia a existência de um movimento literário robusto fundamentado a partir da estética barroca não se firma por completo em sua historiografia literária. Não significa, entretanto, que os autores russos, em particular os do século XVIII, como Mikhail Lomonósov e Antioch Kantemir, estivessem alheios ao estilo da lírica metafísica. De fato, esses poetas, que assentam a primeira geração do sistema literário russo sob a insígnia do Classicismo, foram influenciados pelo barroco presente na escola de Simeon Pólotski⁶⁸. No entanto, o que teria acontecido no caso russo fora a suplantação da tradição metafísica a priori encabeçada pelos clássicos com o florescimento do Romantismo no século XIX. A poesia na Rússia, assim,

⁶⁶ VOLKOV, 2000, p. 83.

⁶⁷ ISHOV, Zahar. *‘Post-horse of Civilisation’: Joseph Brodsky translatin Joseph Brodsky. Towards a New Theory on Russian-English Poetry Translation*. 2008. Tese de doutorado. Institut für Englische Philologie der Freien Universität Berlin, Berlin, 2008.

⁶⁸ Clérigo, poeta barroco, dramaturgo, tradutor e educador, o intelectual de ascendência bielorrussa Samuil Sitnianovitch-Petrovski (1629-1680), conhecido na então Moscóvia como Simeon de Pólotski, foi uma figura de eminência acadêmica e fama entre a nobreza moscovita do século XVII. Literariamente, compôs um considerável número de obras, vindo a adotar o sistema silábico em seus trabalhos poéticos. Seu “Saltério Rimado” produziu significativa influência nos mencionados poetas da primeira geração.

passou a enfatizar os sentimentos em detrimento da abordagem racional cara aos metafísicos, encontrando seu apogeu sentimentalista, no último século, na poesia de Marina Tsvetáieva.⁶⁹

Claro que a discussão sobre o que define uma “poesia metafísica” e até que ponto os conceitos originalmente cingidos por ela, tais como o *wit*, agudeza e engenho, auxiliariam na análise da escritura brodskyana, exigiria um estudo mais demoroso. O que propomos aqui é um breve itinerário teórico que contemple a reflexão sobre aquilo que, em Brodsky, soa novo e diferente às expectativas de uma lírica tradicional russa, e que se relaciona com alguma imediatez às concretizações da poética metafísica.

Em se tratando de superfícies, no plano da forma, é possível observar uma mudança no sistema estrófico dos poemas escritos entre a primeira e a segunda metade da década de 1960. A tradição russa, conforme os apontamentos de Anton Nesterov no artigo “John Donne e a formulação da poética de Brodsky: além das fronteiras da *Grande Elegia*”⁷⁰, reiterava-se na simplicidade das pequenas estrofes, geralmente de quatro versos. Segundo os dados quantitativos apresentados no artigo, durante os primeiros cinco anos de sua produção poética, Brodsky não se diferenciava tanto dessa dinâmica formal, escrevendo cerca de 65,5% de seus poemas em quartetos, enquanto entre 1963 e 1971 o número de quartetos estróficos sofre uma subtração para 20% do total; da mesma forma, surgiram experimentos estróficos com seis, sete, nove, dez, doze e principalmente oito versos em cada estrofe.⁷¹

Nesterov supõe que tais mudanças fariam parte da evolução natural do poeta, não fosse o interesse por estrofações mais diversas e complexas tão abrupto e distante do que se produzia comumente na Rússia em termos de gênero lírico.

Outro elemento “alienígena” ao público soviético – e até ao próprio poeta – que despontou com vigor nos primeiros anos da década de sessenta adiante, foi o cristianismo tanto como fonte para a elaboração de imagens, quanto de certo código moral que permeia o novo discurso poético de Brodsky. Parte dessa presença moral tem como inspiração, novamente, Anna Akhmátova. Em entrevista a David Montenegro (1986), Brodsky localiza a influência de Akhmátova (e de W. Auden) para a construção de sua tonalidade e de sua

⁶⁹ KREPS, Mikhail. *O poesia Иосифа Бродского (Da poesia de Joseph Brodsky)*. Ardis: Ann Arbor, 1984.

⁷⁰ NESTEROV, Anton. *Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии» (John Donne e a formulação da poética de Brodsky: além das fronteiras da “Grande Elegia”)*. In: GORDIN, Iakov. *Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность*. СПб: Изд. журнала “Звезда”, pp. 151-171, 2000.

⁷¹ As transformações formais no tocante à métrica e ao sistema de versificação desenvolvido pelo autor serão discutidas com mais enfoque no capítulo *Tempo e repertório métrico*.

própria vida: “Ambos me deram, acho, quase a deixa ou o tom para minha voz, a tonalidade, a postura diante da realidade. [...] Sei que sou eu mesmo, que o gênero me distingue de ambos, eu diria que de muitas maneiras. *Mas eu vivo suas vidas, de certo modo.*”⁷²

Percebe-se que nos limites da vida, o poeta espelhava-se em Akhmátova. No campo das letras, porém, outros encontros foram decisivos: este com John Donne e a poesia metafísica permitiu-lhe o descobrimento de possibilidades inventivas dentro de uma “nova” lógica religiosa, da qual Brodsky emprestará vocabulário e pensamento filosófico.⁷³

Um curioso movimento inventivo dentro da lírica do autor a partir da exploração de conteúdos bíblicos é a empreitada em compor poemas natalinos, que se iniciou ainda nos anos sessenta e perdurou até dezembro de 1995, às vésperas de seu falecimento, contabilizando um total de dezoito poemas natalinos. Apesar da origem judaica, Brodsky dedicou-se regularmente em celebrar a data de nascimento de Cristo enquanto marco temporal ou, em suas próprias palavras enquanto “festa cronológica ligada ao movimento do tempo”.⁷⁴ A leitura dos poemas, hoje, em perspectiva, permite-nos enxergar um dos procedimentos basilares para essa poética: a busca pela impessoalidade, pelo abafamento do eu. Se a princípio o motivo natalino serve de ocasião para reflexões pessoais subordinadas mais à história individual do autor que à natividade como referencial histórico, o que os anos setenta, oitenta e noventa revelam é um eu-lírico empenhado em apagar as suas impressões em prol da figuração do Tempo (em maiúscula deidade).

À parte das referências bíblicas que aparecerão, por exemplo, no poema longo “Isaque e Abraão” (1963), nos já mencionados “Grande Elegia a John Donne” (1963) e “Apresentação do menino Jesus”, no célebre “Natureza Morta” (1971), e em tantos outros poemas, vale aqui o exame dos modos de abordagem metafórica, isto é, do manuseio de imagens empreitado por Brodsky que também tem como origem, ou indício de inspiração, a poesia metafísica.

A tradição inglesa da denominada poesia metafísica, em termos gerais, distingue-se muito por sua base intelectual, que provê ao verso lírico uma abordagem analítica mais lógica do mundo. Através de “jogos mentais” os poetas metafísicos elaboravam uma figuração

⁷² BRODSKY, 2018, p. 277, grifo nosso.

⁷³ É importante ressaltar que a secularidade do estado soviético tornou o discurso cristão inexistente na esfera pública e bastante restrito na esfera privada, por isso chamo essa lógica de “nova”. Brodsky cresceu em um ambiente familiar secularizado, sem uma orientação religiosa específica, fosse ela cristã ou judaica, e seus primeiros contatos com textos de cunho sagrado se deram pela literatura hindu. Apenas aos vinte e três anos, conforme mencionado em entrevista a Elizabeth Elam Roth, teve em mãos a Bíblia e realizou a leitura do Velho e do Novo Testamento.

⁷⁴ BRODSKY, Joseph. *Poemas de Natal*. Belo Horizonte: Âiyné, 2019, p. 115.

incomum, articulada a diversas áreas do conhecimento que, tradicionalmente, não apareciam no trato do discurso poético, tais como a geometria, a física, a biologia, a química etc.⁷⁵ A intelectualidade e a curiosidade inata de Brodsky, assim, teriam encontrado nesses autores de tradição literária outra, seus semelhantes quanto à construção e compreensão da ideia do mundo. Para o autor, ainda que de maneira intuitiva, a poesia guardava em si um potencial cognitivo elevado: “Para começar, a poesia é um extraordinário acelerador mental. Ela é um atalho para muitas questões racionais e mesmo irracionais. Em minha opinião, com frequência ela é a ferramenta de cognição mais eficiente”⁷⁶

Dessa maneira, tornou-lhe habitual o uso de jargões técnico-científicos, estruturas aforísticas e outras escolhas lexicais que flertam com esferas distintas do saber, sendo esse processo um dos sintomas da concepção de uma poesia que é possibilidade de esquadramento do mundo: “Já vejo o nosso mundo, agora, / numa teia de laboratórios. / E uma teia cobre todo o céu / com suas trajetórias.”⁷⁷ Outra face desse esquadramento descortina os conceitos de *conservação* e *tradição* como valores-chave do processo civilizatório, portanto imprescindíveis para a sobrevivência ao sem sentido instaurado no decorrer do século. Brodsky buscará “saber o mundo”, dar-lhe sentido na teia de símbolos e de lógicas discursivas disponíveis ao longo da História.

O resultado da apuração intelectual metafísica, notará o leitor, é um texto mais complexo que pode, sim, explorar as emoções, mas tendo como ponto de acesso a faculdade imaginativa. O propósito ornamental das metáforas, tanto nos metafísicos, como em Brodsky, dá lugar à potencialidade cognitiva que impulsiona (ou acelera, como quisera o poeta) os processos mentais. Ainda, conforme argumenta Mikhail Kreps (1984), entre os metafísicos sucedeu uma recusa à separação dos estilos elevado, médio e baixo da língua, que redundou em uma confluência poética potente, com a qual se abordava o elevado e o vulgar a fim de distanciar-se dos clichês da representação. Tais elementos da poesia metafísica inglesa elencados por Kreps são recorrentes também na eloquência brodskyana⁷⁸, ainda que timidamente no começo dos anos sessenta, intensificando-se ao longo das décadas seguintes, até edificarem ao redor de Brodsky a aura de poeta complexo, racional ou intelectual em demasia.

⁷⁵ KREPS, 1984.

⁷⁶ BRODSKY, 2018, p. 283.

⁷⁷ BRODSKY, 2019, p. 39.

⁷⁸ Em um poema de 1967, por exemplo, Brodsky escreve: “Amo os campos da pátria e suas ravinas, / os rios, os lagos, os sulcos das colinas. / Tudo é bonito. Mas os homens são uns merdas.” Em: *Ibidem*, p. 51.

Paradoxalmente, o próprio Brodsky acreditava mais na verdade sugerida pela revelação poética do que naquela do pensamento científico e da razão, como pontuou em entrevista a Sven Birkerts: “Eu não acredito na habilidade infinita da razão ou do racional. Acredito nela apenas na medida em que ela me conduz ao irracional – e é para isso que preciso dela, para me levar até onde eu puder ir na direção do irracional.”⁷⁹ A declaração, porém, não denuncia uma contradição, mas o trato que o autor, sujeito e produto de uma mentalidade moderna, pode e consegue propor à cisão entre razão e emoção. A própria poesia metafísica, em sua suposta origem nas inovações de estilo atribuídas, entre outros, a Donne, teria em sua genética a abordagem da poesia petrarquista chamada “lírica extravagante”, cuja construção tinha como base argumentação e emocionalismo (ou, em um salto paralelo para as teorias populares do século XX, *cognição* e *afeto*), como aponta Marcos de Martini na introdução da “Poesia religiosa – Antologia” (2017) de John Donne.⁸⁰

Quanto ao trato específico das imagens, Anton Nesterov explica que a gramática do texto donnesco manifesta uma organização metafórica inusitada, denominada *espiral* ou *transversal*: encadeamento de imagens, associações, novas imagens e novas associações que a princípio distanciam-se daquelas primeiras, em uma aparente fuga do centro, mas que ao fim retoma o tema inicial dando-lhe uma nova perspectiva. A percepção do manuseio imagético donnesco, readequado à linguagem disposta entre as possibilidades expressivas do elevado e do comezinho, do celestial e do terreno, modificaram decisivamente o olhar de Brodsky leitor-criador para as coisas. E afinal, o olhar para as coisas (para as *вещи*), a procura das correspondências entre o eterno e finito da matéria, a especulação da natureza espiritual contida no mundo material compreendem parte substancial da prática e da razão poética brodskyana.

Um exemplo fértil da estrutura de espirais, retomadas e aprofundamentos sobre um grande tema em Brodsky é o poema *Бабочка* (A borboleta), de 1972.⁸¹ Construído na sequência de quatorze seções estróficas com doze versos cada, o poema ocupa-se, na primeira estrofe, da observação de uma borboleta cuja sobrevivência de apenas um dia, nas mãos do poeta, transformar-se-á em ocasião para a reflexão sobre a efemeridade das criaturas de Deus:

⁷⁹ Ibidem, p. 215.

⁸⁰ DONNE, John. *Poesia religiosa: antologia*. Introdução, seleção, tradução e notas de Marcus De Martini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

⁸¹ Os fragmentos que acompanham nossos apontamentos no corpo do texto foram retirados de BRODSKY, J. *Часть Речи*. Санкт-Петербург: Азбука, 2012, pp. 41-47, e traduzidos para esta pesquisa.

Dizer que você está morta?
 Mas você viveu só por um dia.
 Tanta tristeza na brincadeira
 Do Criador! Mal
 posso pronunciar
 “viveu”

Na segunda estrofe, no entanto, há um movimento do olhar inicialmente dedicado à borboleta que prossegue adiante, do centro para o exterior, a fim de tecer reflexões a respeito do imaterial e da natureza do tempo. O poeta, então, relativiza a mensuração do dia:

E então, o que são os dias para nós –
 nada. Absolutamente
 nada. [...]

 eles,
 sobre um fundo branco,
 sem ter um corpo,
 são invisíveis.

Semelhante à vulnerabilidade temporal e espacial da borboleta, isto é, sua duração mínima e característica corpórea, a passagem do tempo parece outra das brincadeiras do Criador. Tal constatação surge, necessariamente, a partir da percepção humana da passagem do tempo. Em seguida, nas próximas estrofes, o poeta retoma a atenção para a borboleta, mas desta vez para pensar não a sua morte, mas seu ser e existência.

Dizer que de todo não
 houve você? Mas o que
 em minha mão parece
 tanto contigo? E a cor afinal
 não é fruto do não-ser.
 [...]

 É pouco provável que eu,
 murmurando o caroço
 das palavras, alheias à cor,
 poderia imaginar
 uma paleta desta.

A borboleta, matéria literal, transmuta-se aos poucos em metáfora daquilo que é exterior ao poeta. A quarta e quinta estrofe discursam uma ampliação do foco primeiro, direcionando-se agora para o mundo e para Deus:

Talvez você seja uma paisagem
 e, pegando uma lupa,
 descubro um grupo
 de ninfas, uma dança, uma praia.
 É claro lá como é durante o dia?
 ou é triste
 como à noite? E que astro
 celeste nele
 subiu aos céus?
 De quem é a sua figura?
 Diga-me, de que natureza
 ele foi feito?

Como espiral associativa, o poema passa a reconhecer no colorido da borboleta os traços do mundo, e em sua efemeridade, a travessia e ponte entre o terreno e o celestial para que o poeta “intua” a natureza do divino. E, no entanto, o eu-lírico jamais abandona a borboleta em si. Retoma, dela, a discussão do efêmero, evoca nela a miniatura do mundo comungando as coisas, as criaturas e – centralmente – o som, que é o “prolongamento do instante”, ou seja, a capacidade de preservação e extensão da vida:

Viva ou morta?
 Mas a toda criatura,
 como um sinal de parentesco,
 foi dada a voz para
 a comunicação, o canto:
 prolongamento do instante,
 dos minutos, dias.

A partir do paralelismo entre a borboleta e o som como extensão do instante, a metáfora fundamental se concretiza: *Бабочка* é afinal um poema sobre o poema. Sua estrutura iâmbica de versos curtos e fugazes já denunciava a captura do tema. Cativa nas mãos do poeta, a borboleta espelha-se nas linhas e versos que alçam voo a partir do movimento manual do poeta sobre a folha, fundo branco. A décima primeira estrofe reforça a centralidade da escrita enquanto a última justifica o voo que, mesmo encarnação do vazio, vale a pena ser observado, pois é a “barreira leve” entre o homem e Deus:

Assim faz a caneta
 deslizando pela superfície
 do caderno pautado
 sem saber
 o destino do verso,
 onde a sabedoria, a heresia
 confundiram-se, mas confiante
 nos empurrões da mão,
 em cujos dedos a fala bate,
 totalmente muda,
 sem tirar o pó da flor,
 mas tirando o peso dos ombros.
 [...]
 No teu voo
 Ele atingiu a carne;
 e por isso
 na agitação do dia,
 vale a pena olhar para você
 como barreira leve
 entre ele e eu.

Assim, o poema reproduz uma lógica de organização em desdobramentos, retomadas e metaforizações transversais que comungam o material (a barreira leve e alada do poema-borboleta), e a investigação na figura do infinito. Tal princípio de organização discursiva foi

apreendido na leitura e principalmente na tradução do material poético dos metafísicos e de John Donne.

Retomando a análise da “Grande Elegia a John Donne”, Anton Nesterov refere-se ao propósito de Brodsky em criar um poema que reverberasse do centro adiante como um movimento cinematográfico de ampliação do foco imagético. Mais tarde, tornar-se-á prática comum dos leitores de Brodsky qualificar sua poesia como “centrífuga”, isto é, construto que parte do centro ao exterior, movimentando diferentes aspectos do tema inicial, como observou-se em “A borboleta”.

Outro recurso formal lançado pelo autor na elegia dedicada a Donne é a economia de verbos e de adjetivos em favor dos substantivos, especialmente notável em um poema longo. O efeito disso é uma dramatização paradoxal decorrente da tensão interna disposta nas colisões entre uma série de substantivos e das imagens associadas a eles, aparentemente estáticas. Tal recurso de movimento e estaticidade aparecerá em poemas das décadas seguintes, incluindo os do ciclo e da coletânea “Uma parte da fala”:

Colunas, entalhes, coruchéus,
Entuques d’arcos, pontes e castelos, olha
Acima, verás a sorrir o leão, atento,
Na torre envolvida, qual veste, pelo vento,
Indestrutível como a grama além do campo arado,
Com o cinto do tempo e não o do fosso do cercado.⁸²

Parece-nos ainda útil aproveitar o paralelo entre os dois poetas de épocas tão distanciadas para aproximar-lhes rapidamente alguns conceitos estreitos ao período em que se firma a estética chamada metafísica na tradição da corte europeia dos séculos XVI e XVII e que reverberará na ideia de prática “metafísica” em poesia, da qual Brodsky é representante já no montante temporal do século XX.

É importante o adendo: Lavinia Silvaes (2015)⁸³ adverte que a imagem poética deve ser abordada como uma categoria histórica. Desta forma, o vocabulário crítico que a circunda e a inscreve, *representação, criação, originalidade, agudeza* da imagem e *engenho*, depende da leitura a que se servia em seu dado e específico período. No entanto, as transferências de sentido aconteceram e o que hoje muito se convencionou chamar de “tradição metafísica” associa-se imediatamente a uma poesia intelectual, hermética, e a um discurso agudo pois em

⁸² BRODSKY, 2019, p. 79. Nota-se a presença, na estrofe, de dois verbos de mesma raiz semântica, essenciais para a poética brodskyana: *olhar* e *ver*.

⁸³ SILVARES, Lavinia. *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a poética da agudeza*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.

espiral com construção metafórica “original”. A responsabilidade da nova significação para o metafísico poético, esclarece-nos o professor João Adolfo Hansen no prefácio à obra de Silvaes, vem da redescoberta de autores como John Donne pelos programas modernistas no XX. Acreditamos que reconhecer a gênese da poesia metafísica em seus próprios termos nos auxilia, ainda que sob a alerta do anacronismo, a avaliar os recursos lançados por Brodsky ao absorver o estilo donnesco para além dos juízos de valores que associam seu estilo a uma lírica meramente intelectualista, gratuitamente complexa ou metaforicamente aguda porque impremeditada.

O termo *wit*, traduzido como *agudeza* e *engenho*, por exemplo, alude ao encontro das operações lógicas do autor com as possibilidades de experimentação de um prazer sensório intelectual na articulação e na leitura das imagens, e enquadra-se na prática poética da corte europeia como uma convenção. A ideia de originalidade (e de gênio criador), inclusive, é romântica, e a utilização das metáforas agudas pressupunha a imitação – a emulação – de modelos. Assim, a perspectiva de categorizar Donne como uma mente criadora disruptiva de seu tempo é posta em xeque por Lavinia Silvaes, uma vez que sua agudeza se constitui da prática universal de articulação entre a lógica do pensamento e os paradigmas da invenção poética – “nó” de ideia e imagem, segundo Hansen.

Mas afinal, o que torna Donne e Brodsky semelhantes também no nível de agudezas? Em primeira instância, Brodsky comunga de maneira consciente do nó *lógica e imagem*: “E o que estou tentando fazer é tornar essas especulações abstratas [do tempo] palpáveis por meio de imagens”.⁸⁴ Atualizando os conceitos aqui tratados, dizemos que esse autor privilegia a organização mental não em detrimento, mas pelo menos acima do papel da imagem. Em paralelo com a noção de agudeza do âmbito cortesão, em que invenção – *inventio* – não é sinônimo de criação da imagem, mas descoberta dela no interior dos lugares comuns ou dos modelos a partir de ferramentas argumentativas, isto é, de operações lógicas e retóricas adequadas, a imagem brodskyana também existe porque existe primeiro e principalmente uma mente engenhosa que opera artifícios por meio da linguagem: “o poema se desenvolve não por causa de alguma imagem que se segue a outra imagem, mas devido a sua lógica; [...] imagens são sugeridas pela linguagem, no processo de seu uso”.⁸⁵

⁸⁴ BRODSKY, 2018, p. 157.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 82, 150. Embora a primeira afirmação da citação seja a respeito da poesia do grego Konstantin Kaváfis, o autor expressa a intenção de imitá-lo no uso da lógica como recurso norteador do texto poético.

Ademais, na gênese cortesã das variações de estilo das agudezas, Silvares defende que haveria duas tipologias categorizáveis: a agudeza rápida e concisa e a agudeza de lenta efetuação. A primeira hoje é associada ao *wit* da poesia metafísica, enquanto para a segunda aloca-se a tradição da poesia do engenho:

Aventa-se aqui a hipótese de que a arte de engenho, entendida como poética da agudeza, preveja espécies diversas de agudeza segundo gêneros e variação de estilo, tanto na corte inglesa quanto na espanhola e em outras, e que tenha havido poetas que praticaram a agudeza concisa e rápida (hoje associada à “poesia metafísica” do *wit*) e a agudeza de lenta efetuação (hoje associada à poesia do engenho em alguns gêneros). A não identidade de “engenho” e *wit*, nessa chave interpretativa, reside mais nos pressupostos românticos e pós-românticos de seus sentidos e significação do que, propriamente, naqueles aplicados aos termos nos séculos XVI e XVII. E, assim, o que a crítica literária tem proposto como “poesia metafísica” é, de fato, a poesia de uma espécie de agudeza e não toda a poesia da agudeza.⁸⁶

John Donne (e Brodsky) manifesta mais comumente uma estruturação metafórica enigmática, seu texto exige a leitura “de perto”, repetida, compondo gradual e lentamente a agudeza. Então, quando Silvares acrescenta sobre o discurso donnesco que “a glosa é necessária e a leitura constitui escrutínio culto das partes articuladoras do todo que, no fim, equivale ao próprio sentido proposto pelo enigma”⁸⁷ nos parece um atestado pertinente e coeso também a respeito da chave complexa e analítica nas imagens em Brodsky. O que distingue Donne da poesia metafísica contemporânea a ele, segundo a tese de Lavínia Silvares, seria a prática da agudeza enigmática ou obscura. Semelhantemente, Brodsky constitui a sua imagem poética não pelo viés da clareza plástica, mas em conformidade com as leis da linguagem e dos “desvios da forma obediente de pensar”.⁸⁸

Um último paralelo valioso entre esses dois autores pode ser estabelecido a partir das noções de arte representativa ou mimética e de artifício versus criação original. Como já mencionado, os séculos XVI e XVII previam um regramento poético-retórico sustentado pela convenção da mimese. A *imitatio* era, portanto, o caminho que o poeta deveria trilhar, que era o caminho que trilhara os poetas anteriores a ele. Toda distinção possível partia de um paradigma de estilo no interior da tradição do vernáculo – e, assim, a apreciação viria justamente da emulação de estilos e elocuições adequadas, afinal um bom poeta é aquele que se adequa ao paradigma; e a poesia de excelência não inventa a partir de uma tábula rasa, uma vez que as categorias de criação original e unicidade surgiram posteriormente, mas pratica *inventio* na emulação dos antigos por meio da legibilidade linguística do seu vernáculo.

⁸⁶ SILVARES, 2015, p. 69.

⁸⁷ Ibidem, p. 70.

⁸⁸ BRODSKY, op. cit., p. 241.

Joseph Brodsky, como um sujeito de orientação clássica e conservadora que afirmava ser a boa poesia aquela da imitação da vida, associava também a arte ao processo de preservação e continuidade. Por isso, as transformações de estilo, seja na métrica, dicção ou prosódia, seja nos conceitos fundantes por detrás desses elementos formais, vêm acompanhadas da prática aberta e declarada de imitação dos mestres. “Ninguém absorve o passado de modo tão completo como um poeta”, escreveu Brodsky.⁸⁹ De fato, nunca foi de sua índole a ambição de estabelecer-se como um demiurgo original compelido às vanguardas do novo mundo, senão um artífice que resgata e repete a tradição do passado no presente. Paradoxalmente, a novidade de sua lírica justifica-se na originalidade com a qual efetuou a imitação de modelos do vernáculo russo e de outras sistematizações literárias, tais como a polonesa, latina, e especialmente a anglófona.

Zakhar Ishov (2008) observa que a influência donnesca realoca a poesia de Brodsky segundo uma sagacidade metafísica inclinada a mover conceitos muitas vezes díspares, constituídos e construídos na base métrica e rítmica mais do pensamento do que da musicalidade pura. Esse encontro com Donne configuraria o reconhecimento de um modelo remoto a ser emulado, enquanto o modelo contemporâneo deslinda-se na poesia de W. H. Auden: “uma das primeiras manifestações da influência de Auden em Brodsky foi o poema em memória de T. S. Eliot (Na Smert T.S. Eliota), no qual Brodsky adotou o metro e o desenho estrófico do poema de Auden em memória a Yeats”.⁹⁰

Há poemas e ensaios que Brodsky declaradamente escreveu com base rítmica e estilística semelhantes à escritura de Auden. Assim, importa-nos acentuar que, da leitura e da admiração a este poeta-monumento do século XX, funda-se uma tendência filosófica e afetiva – a averiguação da natureza e a relação entre língua, tempo e o que este faz ao homem – que merece comentário mais demorado.

“... Se existe alguma deidade para mim, é a linguagem”⁹¹

Sem dúvida, a contribuição imediatamente identificável do poeta anglo-americano Wystan Hugh Auden sobre o estilo de Joseph Brodsky é a atuação da linguagem sobre tempo

⁸⁹ BRODSKY, 1994, p. 36.

⁹⁰ ISHOV, 2008, p. 64.

⁹¹ BRODSKY, 2018, p. 218.

como fonte de elaboração rítmica e de impulsão cognitiva ⁹². Alguns autores ainda expandem a questão e concluem, ao final das contas, que Auden é quem fornece toda a visão de mundo e de escrita para Brodsky após a emigração para o Ocidente. Se de um lado Anna Akhmátova representa o eixo moral e a conexão imediata com os valores éticos e estéticos da Era da Prata russa, Auden provê continuidade à existência do jovem poeta após o trágico rompimento que se sucederá em 1972, mas agora como um *poeta do mundo*. Outros autores, tais como Yangfeldt, Lósev e Olga Glazúnova, sugerem a ampliação dos paralelos entre os dois escritores para um plano mais geral, dos procedimentos e abordagens formais, às convicções filosóficas, à compreensão sumária da lírica e da arte. Desse modo, há quem ouse afirmar ser Brodsky um Auden russo e vice-versa.

O primeiro “encontro” de Joseph Brodsky com a poesia de Auden se deu em 1965, ainda no período de exílio. Em entrevista a Sven Birkerts, Brodsky conta que havia mandado alguns de seus poemas para o tradutor de Robert Frost e o homem lhe respondeu dizendo que continham o mesmo senso de humor que os de Auden. ⁹³ Da curiosidade em conhecer melhor essa escrita, nasce uma admiração inabalável, em paridade unicamente com a admiração à poeta russa Marina Tsvetáieva: “Bem, na verdade, para mim há dois poetas: Tsvetáieva, que é russa, e Auden. Eles são extremamente díspares. Ela é toda tragédia; mas eles têm algo em comum. Ambos abraçam, ou suas poesias abraçam, a filosofia do desconforto” ⁹⁴.

Do exame da poesia de Auden, o russo reconhece uma espécie de diagnose, ou “técnica sintomática de descrição”, que ao contrário da voz falseteada e vibrante nos poemas de Tsvetáieva, expressa o drama da vida de um ponto de vista extrínseco, observador, sem a contaminação do lirismo exacerbado do drama per si. É nos versos da elegia a W. B. Yeats, que Brodsky acaba por descobrir (ou confirmar) que “o tempo venera a língua”, ou seja, lhe é subordinado, obedece ao seu ditado, cujo resultado rítmico, tanto para Auden, quanto para Brodsky, é a neutralidade no verso.

Brodsky, no entanto, é inevitavelmente mais emocional. A neutralidade da voz é fustigada pela experiência russo-soviética da emigração, que naquele período, tinha ainda conotações bastante trágicas. ⁹⁵ As separações, da pátria, dos entes queridos, eram definitivas e fatais, e o encontro com o novo mundo, o do ocidente capitalista, provocava um

⁹² “Se eu tivesse de resumir, meu interesse principal é a natureza do tempo. Isso é o que mais me interessa. O que o tempo pode fazer a um homem” (Ibidem, p. 184).

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem, p. 161.

⁹⁵ LÓSEV, 2008.

estranhamento difícil de ser abafado, fosse através do procedimento métrico ou das imagens poéticas. Havia, sim, uma congenialidade, uma vez fundada na ideia de contenção clássica e na ética cristã, e a admiração pela humildade da voz poética de Auden. Contudo, nos explica Olga Glazúnova no livro “Joseph Brodsky: metafísica e realidade”:

Não é possível dizer que essa comunhão [com um sistema de valores que liberta a voz do ‘eu’] foi fácil para Brodsky. Ele era outra pessoa, mais jovem e mais emotiva, criada em um ambiente cultural diferente, com outros valores. Em sua obra poética, ele nunca conseguiu de fato permanecer absolutamente impassível, mas, talvez, justamente no inusitado desta combinação - a aridez aparente da narrativa e o brilho dos versos poéticos – se encontra a profundidade única da poesia de Brodsky, que cativa os leitores e exerce sobre eles um efeito hipnótico.⁹⁶

Outra faceta do “apadrinhamento” de Auden, continua Glazúnova, explica-se pela afiliação dos dois poetas a uma perspectiva existencialista kierkegaardiana, cuja formulação apresenta o indivíduo perpassado por três estágios: o estético, o ético e o religioso⁹⁷. Não são poucas as ocasiões, em entrevistas, ensaios e palestras, que Brodsky reitera a noção da estética como “mãe” da ética, muitas vezes em uma estratégia de defesa à poesia:

Em suma, toda nova realidade estética torna mais precisa a realidade ética do homem. Pois a estética é a mãe da ética. [...] Em um aspecto antropológico, se me permite a reiteração, o ser humano é uma criatura estética antes de ser uma criatura ética. Portanto, não é que a arte, em particular a literatura, seja um subproduto do desenvolvimento de nossa espécie, mas exatamente o contrário. Se o que nos distingue dos outros membros do reino animal é a fala, então a literatura – e a poesia em particular, sendo a forma mais elevada de locução – é, para dizer sem rodeios, o objetivo de nossa espécie.⁹⁸

Kierkegaard descreve o ponto de vista estético como um despertar para o desejo, na esfera do suprimento às alegrias do agora, manifestando um indivíduo autocentrado, irrestrito às possibilidades do imediato. As noções de responsabilidade para com o outro, de dívida e de escolha surgem no segundo estágio, o ético. A partir de então, o ser de si próprio entende-se como continuidade histórica coerente aos valores de um plano moral. No entanto, mesmo o ponto de vista ético ainda não é absoluto. É o estágio religioso, da paixão elevada, da relação

⁹⁶ GLAZÚNOVA, Olga I *Иосиф Бродский: метафизика и реальность* (Joseph Brodsky: metafísica e realidade). Факультет филологии и искусств СПбГУ, Санкт Петербург, Нестор-История, 2008, p. 191.

⁹⁷ Embora pareça uma sucessão de planos dentro de um contorno triádico, em que um estágio progressivamente substitui o seu anterior, não se trata de uma filosofia de leis racionais, mas da *alternância* existencial de pontos de vistas que funcionam no ser humano.

⁹⁸ BRODSKY, J. *Nobel Prize*, 1987.

com Deus, que provocará a humildade no homem, pois o religioso, sim, tem o olhar voltado para o eterno.⁹⁹

A expressão de um individualismo estético autocentrado, a responsabilidade ética do que se entende sujeito histórico, a inclinação para a observância da eternidade, são alguns dos grandes pontos articuladores da escrita de Joseph Brodsky. Glazúnova afirmará que a transição de um ponto de vista predominantemente estético para o ético em Brodsky relaciona-se intimamente com a presença de Auden entre as suas principais influências, porquanto haveria primeiro em Auden e depois em Brodsky, um senso de humildade diante do absurdo da vida, do “drama público” ou existencial, que realocaria a invenção poética não em direção ao que se sente individualmente, mas às relações (mais universais) que estabelecemos com os sentimentos.

Assim, não há tonalidade lamuriosa em Auden. Do mesmo modo, não haverá em Brodsky: o grito emotivo do drama individual deve ser abafado pela gravidade do drama histórico, e ainda mais neutralizado na observância do eterno. Brodsky responde, no estágio religioso do existencialismo kierkegaardiano, com humildade semelhante àquela de Auden, ao subordinar-se aos ditames da Língua, “única deidade possível” e embora insista na potência da poesia como objetivo da nossa espécie e nível de elocução capaz de livrar a sociedade dos tiranos e demagogos, para ele, um poeta não se concebe como força inventiva, senão uma fração finita subordinada ao infinito do tempo, subordinado à consciência da linguagem. A escolha de estilo, de tonalidade e mesmo a humildade de Auden aqui referida, para Brodsky, “era imposta não tanto por um credo particular, mas por sua noção intuitiva da natureza da linguagem. A humildade não é nunca uma escolha”.¹⁰⁰

Percebamos que o centro dessa escritura poética sempre será a língua. É ela que conduz o poeta para itinerários e enredamentos que, sozinho, ele não atingiria. O horizonte criativo da poesia amplia-se estritamente sob a condição da entrega aos seus domínios. Existe aqui, mais do que uma aproximação à tese da imanência estrutural da linguagem: a sua *sacralização* – o “verbo”, como o princípio de tudo, sobrevive a nós, tão ou mais efêmeros que a matéria.

⁹⁹ JANZEN, Marcos Ricardo; HOLANDA, Adriano. Elementos para uma psicologia no pensamento de Søren Kierkegaard. *Estud. pesqui. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, pp. 572-596, agosto de 2012.

¹⁰⁰ BRODSKY, 1994, p. 134.

Brodsky defende a infinitude da língua, sua capacidade de escapar à extinção através das transformações no tempo. Assim, o poeta é concebido como um produto da linguagem, uma ferramenta por meio da qual ela sobrevive, ou seja, é o seu meio de existência. Da relação entre o perene e o efêmero, Brodsky estabelecerá o conceito de força transcendental da palavra poética, pois, ao intuir sobre a linguagem, o poeta não expressa essencialmente a sua voz individual, humana e mundana, mas ultrapassa-a, reunindo a memória coletiva e os sedimentos da cultura. Não há inspiração divina ou musa, a não ser a própria lógica da língua.

Embora se compreenda a parte que verdadeiramente cabe a Auden na esquematização do conceito da primazia da língua, mesmo nos primeiros anos da atividade poética do jovem Brodsky, em especial no poema *Глаголы* (Verbos), de 1960, já apareciam sugestões à sua dominância:

Os verbos cercam-me em silêncio,
verbos estrangeiros
verbos,
verbos famintos verbos nus
verbos essenciais verbos surdos
verbos anônimos só verbos
verbos que vivem nas cavernas
falam nas cavernas
nascem nas cavernas
sob os abismos indecisos
do otimismo universal.
Vão trabalhar toda manhã
misturam cimento arrastam pedras
constroem a cidade... Não! erguem
um monumento à sua própria solidão.
Partem do mesmo jeito que nos perdemos na memória
dos outros. Passo a passo desfilam diante das palavras e,
arrastando modos e tempos,
escalam o seu Gólgota
O céu plana sobre eles
pássaro sobre um cemitério.
De pé
diante de uma porta fechada
um homem bate, enfia pregos
no passado
no presente
no futuro.
Ninguém jamais virá testemunhar.
As marteladas ressoam
ao ritmo lento da eternidade.
Sob os verbos jaz a hipérbole da terra.
Sobre eles navega a metáfora do céu.¹⁰¹

O poema descreve uma dinâmica a partir da metaforização, ou melhor, de uma metonimização que aloca o verbo no painel da experiência entre o mundano e o eterno. De

¹⁰¹ Tradução de Lauro Machado Coelho na “Poesia Soviética”, 2007 apud FENSKE, 2016.

início, sob um jogo de contrastes entre *o que é dito* e *o como é dito*, os primeiros versos carecem justamente de verbos: com exceção da palavra “cercar”, temos o mesmo substantivo – “verbos” – repetindo-se ao lado de adjetivos que se assemelham foneticamente em russo (*glagóly galódneye, gólye, glávnye, glukhye*), como uma massa sonora indistinguível e “estrangeira”. A ausência de verbos sugere a ausência de ação, uma estaticidade superlotada. Com os versos seguintes, sabemos que os verbos vivem, falam e nascem nas cavernas (literalmente “nos porões”). Esses três verbos condensam e conectam-se na experiência mundana, que é claustrofóbica, abaixo no nível do “otimismo universal”. É importante destacarmos, portanto, que o viver-nascer dos verbos é paralelo ao ato da fala. Substituindo, agora, o verbo por vidas, é possível vislumbrar uma dinâmica de existências alheias a si mesmas, construindo, da cidade, o monumento à própria solidão. Seria, talvez, essa a dinâmica da vida soviética, fadada à construção de um ideário que não corresponde honestamente à realidade do homem russo; que lhe considera essencial, mas essencialmente surdo, nu e faminto. Por isso mesmo, quando partem, essas vidas-verbos se perdem como “na memória dos outros”. Não há autenticidade na vida coletiva dos verbos. Brodsky, afinal, descreve a experiência mundana soviética como metáfora linguística no ano de 1960, antes da leitura de Auden. A conclusão do poema conduz para a parte espiritual, não material, da reflexão poética sobre a experiência. Tempo eternidade, ritmo lento, língua poética (identificados no uso das expressões “hipérbole da terra” e “metáfora do céu”), como observamos, serão os eixos de obras futuras, articulados particularmente no ciclo “Uma parte da fala”. E, no entanto, desde a primeira fase desse escritor, a fala poética, que é a força possível do verbo, aparece como possibilidade singular de transcendência àquela realidade histórica que conduz ao Gólgota, enquanto o tempo, indiferente, martela o ritmo lento-monotônico da eternidade.

Tatiana Ponomariôva (2019) destaca que a língua não configura apenas a força motora do sistema poético de Brodsky, como também é tema insistente dessa poética, seu “personagem favorito e herói”:¹⁰²

Brodsky utiliza-se ativamente, em seu texto poético, de terminologias e de conceitos linguísticos (da linguística geral: língua, discurso e outros; da gramática: verbo, tempo verbal, gramática, substantivo etc.; da lexicologia: palavra, dicionário e outros; da fonética e filologia: letra, som etc.; da estilística: hipóbole, metáfora e outros.), nomes de sinais de pontuação (ponto, vírgula etc.), atributos e ferramentas

¹⁰² No poema “1972”, escrito em dezembro do referido ano, Brodsky escreve: “Tudo que criei eu, criei não graças à glória da época do cinema e do rádio, mas graças à fala natal, à literatura”.

de escrita (papel, caneta, etc.). As letras e os sons, também, tornam-se personagens dos poemas: “a”, “u”, “t”, “y” e tantos outros.¹⁰³

Os termos linguísticos desdobram-se na compreensão particular da vida humana e correspondem, afinal, ao prisma sob o qual Brodsky vê e interpreta o mundo.

Construções metafóricas semelhantes já haviam sido identificadas pela crítica literária na década de 1990, por Valentina Polukhina e Denis Akhapkin, por exemplo, que esquematizou algumas das “metáforas filológicas” de Brodsky afeitas à exploração poética do caráter “material” das letras.¹⁰⁴

Em linhas gerais, o ponto de partida da análise do professor Akhapkin (1998) é a associação de Brodsky, no século XX, à antiga tradição da concepção do mundo como um livro ou um texto. Utilizando-se de uma leitura pareada com a semiótica da cultura de Lótman e Uspenski, o professor considera Brodsky um autor da cultura mundial que, desde a escritura cristã, ao mundo árabe, aos tratados da cabala (o autor cita o “Sêfer Yetzirá” ou “O Livro da Formação”), ao desenvolvimento da filosofia e das ciências naturais, orientou-se a partir do princípio de “nomeação correta do mundo”. Esta lógica do conteúdo condicionado à sua expressão na língua permitiu equiparar a cognição com a observância da palavra que a organiza. Akhapkin explica que a perspectiva do mundo como texto funda os desdobramentos metafóricos frequentes na escrita poética e prosaica de Brodsky. Desta forma, a realidade extralinguística configura-se como categoria linguística em sua cosmovisão particular.

Imagens emprestadas da terminologia tipográfica funcionam sob um princípio metonímico de compreensão da realidade. Vocabulários tais como página, folha, papel, linha, livro, palavras e letras cirílicas manifestam a polissemia possível nos versos de Brodsky; representam o que de imediato significam, a linguagem, abrindo-se simultaneamente a outros sentidos. Fala-se, por exemplo, em um jogo de “difusão semântica” que combina significados lexicais por homônimos (o caso da palavra “folha”, que pode aparecer como a folha de uma árvore ou a página de um livro), na reanimação de imagens e, certamente, em um modo de saber ou experienciar o mundo que, mesmo em um autor considerado racional, constrói-se na estrutura simbólica do pensamento metafórico.

¹⁰³ PONOMARIOVA, Tatiana A. «Лингвоцентризм» поэтики Иосифа Бродского (О “linguocentrismo” da poética de Joseph Brodsky). In: *Вестник Луганского национального университета имени Тараса Шевченко*: сб. науч. тр. / гл. ред. Е.Н. Трегубенко; вып. ред. Н.В. Вострякова; ред. сер. Е. А. Ткачева, Луганск: Книта, п. 1(30): Серия 4. Филологические науки. Медиакоммуникации, pp. 71-74, 2019, p. 73.

¹⁰⁴ Curiosamente, Brodsky nasceu em 24 de maio, data que, no calendário ortodoxo cristão, marca a celebração dos santos Cirilo e Metódio, criadores da escrita eslava, do alfabeto cirílico, chamado *kirilitsa* em russo.

Observemos dois exemplos tirados de poemas publicados na coletânea “Uma parte da fala”.

Декабрь во Флоренции (Dezembro em Florença), de 1976, escrito durante viagem à Itália, à cidade onde nasceu Dante Alighieri, pertence a um novo período da poética de Brodsky, do embate contra o silenciamento do exílio e da tentativa de compreensão da vida a partir desse novo lugar de poeta apartado, tanto de sua terra, de seus entes, quanto (e principalmente) de sua língua natal. Lembremos que o autor d’A Divina Comédia também fora um exilado perpétuo. É possível que Brodsky buscava nas experiências histórico-literárias, portanto na língua poética, a averiguação dessa questão, agora central para a sua existência. As estrofes do poema “Dezembro em Florença”, em maioria, esboçam a paisagem da cidade italiana, que combina e conflui-se com a memória da russa Leningrado. Na quarta estrofe, no entanto, temos uma interrupção da descrição espacial e surgem os seguintes versos: “O ser humano transforma-se no farfalhar da pena por sobre o papel, nos círculos, / laços, na cunha das letras e, porque escorrega, / em vírgulas e pontos finais. Imagine só, quantas/ vezes, descobrindo um “m” em uma palavra comum, / a pena tropeçou e levantou as sobranceiras!”¹⁰⁵. A contemplação da paisagem dá lugar para a observação do destino humano, atrelado ao processo da escrita. Brodsky evita ao máximo a marca da primeira pessoa, a identificação imediata do eu-lírico com um “eu-empírico”, mas é inequívoca a relação desses versos com a sua experiência individual; não é qualquer destino, qualquer homem transformado no ato da escrita, é o escritor alienado de seu ambiente original. Ao deixar, a contragosto, uma vida toda para trás, resta-lhe a escrita. Tudo que o poeta tem para verbalizar condensa-se no farfalhar da pena, que corre sobre o papel, no encontro dessa superfície em branco com as formas da caligrafia ou da cunha das letras. “Círculos” e “laços” não são palavras fortuitas, estão conectadas semanticamente pela ideia da volta, e embora não haja possibilidade real de retorno ao passado, há os enlaces possíveis e perenes do texto. O inesperado, o escorregadio da vida acompanha o inesperado da língua, que conduz o homem para outras pausas, outros pontos finais. A letra “m” deflagra, aqui, um dado biográfico relevante: é a inicial de Marina. Ao encontrar as curvas do caractere em palavras absolutamente comuns, a pena, metonímia do poeta, sobressalta-se e escorrega. É a possibilidade do reencontro com a amada nos entremeios sutis do texto.

¹⁰⁵ Человек превращается в шорох пера на бумаге, в кольца,/ петли, клинышки букв и, потому что скользко,/ в запятыя и точки Только подумать, сколько/ раз, обнаружив «м» в заурядном слове,/ перо спотыкалось и выводило брови! In: BRODSKY, J. *Часть Речи*. Санкт-Петербург: Азбука, 2012, p. 130.

Dois anos antes, em 1974, Brodsky escrevera *Темза в Челси* (Tâmisa em Chelsea). A lógica da superfície do poema é a mesma: estrofes que descrevem um espaço geográfico – a paisagem nublada do outono londrino, o distrito de Chelsea às margens do rio Tâmisa. Importante ressaltar que, além da ausência de marcas de personalidade, outro novo elemento da escrita de Brodsky foi a ausência de nomeação direta para São Petersburgo/ Leningrado, salvo em ensaios. Desta forma, outras geografias emprestam o cenário para o retorno à sua terra natal através da escrita. É o caso de “Tâmisa em Chelsea”. O poeta margeia o espaço cerceado pelo Tâmisa, descrevendo-o com beleza e encanto. Cada detalhe, do vento às gaiivotas, aos barcos, aos jornais e transeuntes evocam a capital imperial russa. De repente, na quarta estrofe, interrompe-se a contemplação da cidade: “Essas palavras ditaram-me não/ o amor, não a Musa, mas uma voz escrutadora e incolor perdendo/ a velocidade do som; / eu respondia, deitando o rosto contra a parede. / ‘Como tem vivido nestes anos?’ – ‘Como a letra g em ogo’”¹⁰⁶.

“Estes anos” prefiguram uma proximidade temporal. São os anos mais recentes, caracterizados por rupturas e separações. A metáfora do “g” em “ogo” funciona, primeiro, graficamente, pois a letra encontra-se no meio de dois polos, garantindo a simetria, embora apartada do círculo *o*, como na dinâmica de meio-lugar ao qual Brodsky fora sujeitado; mas desdobra-se foneticamente também, uma vez que o som correspondente à letra *г* (gue) sofre uma mudança fonética em oro (ogó), podendo ser lido como a interjeição /o’ɣo/ ou dentro da lógica prosódica e rítmica do verso como /o’vo/. Sobre a primeira possibilidade sonora, Valentina Polukhina interpreta que “a letra g na interjeição “ogo” é pronunciada da mesma forma que na palavra “Deus”, e não existe uma letra especial para o som [h] em russo; a analogia do poeta que caiu em desgraça com essa letra inexistente reflete o status oficial de Brodsky na literatura soviética oficial antes de receber o Prêmio Nobel.”¹⁰⁷

Ou seja, a voz do poeta não foi completamente suplantada, mas perde alguma sonoridade ou ganha, extraoficialmente, um som como que de deslocamento. Brodsky está longe dos seus conterrâneos de ofício (do panteão literário soviético), mas, como sugere Polukhina, mais perto da palavra-Deus. Alguns estudos dedicados a descrever e analisar a acústica de Brodsky como *motiv* compreendem-na na base sensível de sua busca pela

¹⁰⁶ Эти слова мне диктовала не/ любовь и не Муза, но потерявший скорость/ звука пыливый, бесцветный голос;/ я отвечал, лёжа лицом к стене./ Как ты жил в эти годы? ’ — ‘Как буква ‘г’ в ‘ого’. In: Ibidem, p. 57.

¹⁰⁷ Арнд KOSVINTSEV, *Концептуальные позиции автора в творчестве И. А. Бродского (Posição conceitual do autor na obra de J. A. Brodsky)*. Tese de doutorado. Пермский государственный национальный исследовательский университет. Пермь, 2017, p. 159.

realidade profunda da linguagem. O autor considerava as nuances da língua, seus significados gramaticais e linguísticos em geral, para sondar as nuances dos estados da alma. E, para ele, mais que a palavra ciente, com conteúdo semântico claro e demarcado, o som conteria a raiz genuína com o passado, com o entendimento profundo da vida. Na dinâmica da relação entre o som puro e o humano, temos a dualidade do barulho e da fala. Por mais claro e eloquente que seja um discurso, ele será sempre abafado pelo volume dos rumores ininteligíveis das multidões, e a voz melodiosa pela acústica da natureza: “E o ouvido admite, como gente avara/ parentes na cozinha, um som assíduo/ de chuva que, na mente, sem chegar a/ música ainda, é mais do que ruído”.¹⁰⁸

Anastasiia Trifonova (2013) entende que o som, para Brodsky, nada mais é do que uma extensão do silêncio, operando ciclicamente: do vazio sonoro procede ao som, deste procede ao eco que, em um continuum, retorna ao silêncio. Assim, os três conceitos reiteram-se na poética brodskyana e detêm significâncias físicas e metafísicas. O som é “a força de atrito” no movimento das coisas, o eco – produto de uma barreira acústica. Paralelamente, Trifonova destaca a relação dos elementos acústicos com o tempo, pois seriam eles que demarcariam a sua passagem, “manifestados nos movimentos mecânicos dos relógios ou no farfalhar da areia na ampulheta”¹⁰⁹. No poema “1972”, aliás, há um trecho em que o eu-lírico declara: “envelhecer é o aumento do órgão auditivo, computado ao silêncio”¹¹⁰. Os versos evidenciam a agência do tempo sob uma perspectiva fisiológica (afinal, a orelha de fato cresce com o envelhecimento, embora a audição decresça) e a agência do silêncio em si, expresso pela palavra *молчание* (silêncio), que em russo está mais próxima do sentido de silenciamento. A metáfora denota um processo físico do corpo; reflete o estado de solidão, de isolamento que o envelhecer provoca; e ilustra enfim o processo da morte, se considerarmos que o termo “calcular/computar”, no russo, comporta outro sentido, “destinar-se”, i.e., envelhecer é destinar-se ao silenciamento completo, dos outros e de si.

Mas o som cria:

[...]
Foste quem logo, ardente,
criou-me a sussurrar,
seja à direita, à esquerda,
a concha auricular.

¹⁰⁸ Trecho de “Quase uma elegia”, tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. BRODSKY, 1996, p. 17.

¹⁰⁹ TRIFONOVA, A. V. «Птичьим языком»: поэтика звука в поэзии Иосифа Бродского (“Linguagem dos pássaros”: poética do som na poesia de Joseph Brodsky). *Вестник Ленинградского Государственного Университета Имени Пушкина*. Nº 4 (Том1), pp. 63-70, 2013, p. 69.

¹¹⁰ (...) старение есть отрастание органа/ слуха, рассчитанного на молчание. BRODSKY, 2012, p. 33.

Foste, a agitar cortinas,
 quem, na umidade cava
 da boca, introduziu-me
 a voz que te chamava.¹¹¹

Os versos acima, de um poema inserido na lírica romântica de Brodsky dedicada à Marina Basmanova, assumem uma voz que enuncia imagens de criação em uma espécie de cosmologia do amor, pois ao contrário da tradição amorosa mais afeita a descrever os encantos da mulher amada, é a amada quem dá os traços, o corpo, a voz, a visão e o movimento ao eu do poema. Prévio a ela, esse sujeito lírico constituía-se de vazio no breu da noite. É o amor quem cria ao sussurrar na concha auricular e introduzir na umidade da boca a voz que chama. Mas não nos esqueçamos que a força maior criadora para Brodsky é a língua. Sem ela, o poeta é desprovido de forma – página em branco, vazio surdo-mudo. O sussurro a agitar cortinas é o que lhe introduz a voz. E com essa voz, o poeta sempre chamará de volta a Poesia.

Muito se fala na força centrífuga da língua na escritura brodskyana. O texto poético, assim, é compreendido justamente por sua dinâmica intrínseca, que conduz o homem para novos estados psíquicos, ou como afirmava Brodsky, para uma “aceleração na alma”. O escritor chama de volta a voz da poesia, busca, em seus movimentos, outro nível de pensamento que lhe permite ler e traduzir o mundo de maneiras alternativas. Sempre houve, para esse escritor, a preocupação com a repetição e o clichê: “A vida convida ao clichê. Na arte, é possível evitá-los, é por isso que lemos. (...) O que a arte lhe diz, em última análise, é: não recorra ao clichê. É o que podemos fazer no papel”¹¹². Assim, a arte não necessariamente reconfigura os paradigmas da vida, mas a vida no papel manifesta-se como alternativa. Responder à intimação da linguagem, portanto, efetua um rompimento com o senso comum estabelecido pela cultura de massas ou pela lógica vulgar de um estado totalitário.

É importante, porém, reconhecer dois pontos da força da linguagem defendida por Brodsky. Primeiro, quando se fala de rompimento com os modos tradicionais de pensamento, não se intenta à escrita do original absoluto ou de uma criatividade inédita. Semelhantemente à discussão do “artifício *versus* criação original”, em cuja esteira Brodsky posiciona-se mais como um continuador-animador da cultura do que um gênio criativo, observa-se aqui a

¹¹¹ Trecho de “Eu era apenas quanto”, tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. BRODSKY, 1996, p. 31.

¹¹² BRODSKY, 2018, p. 297.

negação àquela escrita livre e automática que desconsidera a experiência, a leitura e a análise dos signos do passado. Através da obediência intuitiva à natureza da linguagem, o escritor depara-se inadvertidamente com uma tradição literária refinada, que ele deve assimilar e aprimorar em sua tarefa de contribuição para a reanimação dos signos no presente, o que Brodsky chama de “dar ou receber um empurrão da linguagem”¹¹³. Em segundo lugar, a força centrífuga da linguagem pressupõe especificamente o discurso poético. Embora fosse um escritor que, com determinante frequência, incorporava jargões populares em seu texto, sempre o fazia pela lógica do desvio – rítmico, sintático, de registro, principalmente de ambivalência de sentidos etc. Brodsky rejeita a ideia do discurso do cotidiano como suficiente para garantir o efeito e o caráter de um poema e assume o “princípio da incerteza” imposto pela poesia¹¹⁴. Mikhail Kosvintsev (2017) explica, sobre o princípio da incerteza, que a consciência do escritor se concretiza no interior da língua e, deste modo, experimenta ambivalência de sentidos e de possibilidades expressivas, de alusões, associações, de correlações e conexões com a tradição literária do passado.

Notemos, por fim, que a língua como categoria central no sistema de crenças e na consciência de Brodsky, quando sacralizada, responde ao problema do fundamento da vida, expressa pelo Verbo, início de tudo. Não há uma substituição de Deus, conquanto Brodsky apenas atribui congenialidade da essência do divino na palavra, tal qual o texto bíblico. E se ela é sacralizada, a área de convergência entre a linguagem e o mundo material, isto é, a descrição linguística das coisas no ato da escrita poética, representa o elo entre o eterno e o mortal.

Em suma, Brodsky faz da língua uma ferramenta de pensamento individual, singularizado na confluência entre os modos poéticos de pensar do passado e do presente; um acelerador da consciência que encaminha o poeta a uma amplitude antes inatingível; uma divindade e em ultimato a saída imaterial para a não morte de si, tão logo permite a conciliação com o tempo e com o seu próprio fluxo: “Em outras palavras, a linguagem existe como um fluxo permanente, de cujo canal o poeta extrai material para o seu ato para, depois, tornar-se parte desse fluxo. Ao mesmo tempo, só pode ‘entrar’ nesse fluxo quem já passou

¹¹³ BRODSKY, 1994, p. 11.

¹¹⁴ “A poesia é a eterna escola das dúvidas e incertezas. Você nunca sabe se o que fez é bom, e ainda mais se amanhã poderá fazer algo que valha a pena. Se isso tudo não te destruir, a dúvida e a incerteza eventualmente se tornam seus amigos mais próximos e você quase os dota de uma mente independente” (BRODSKY apud KOSVINTSEV, op. cit., pp. 149-150).

pelo ‘filtro da singularidade’, ou seja, quem deu sua própria contribuição para o funcionamento da língua, quem a tornou ‘melhor’”¹¹⁵.

A partir da década de 1970, quando a expulsão do território soviético inaugura um novo eixo de reflexão e criação na escrita de Joseph Brodsky, o exílio passa a ser também uma categoria linguística. A questão do silenciamento e das rupturas anteriormente mencionados reforçarão a ideia de uma poética centralizada da força da língua, pois é nela que o poeta encontrará a sustentação para a sua nova existência. Muitos poemas desse período se inspirarão no passado, uma vez que Brodsky rejeita o olhar para o futuro. O processo da vida-escrita corresponderá majoritariamente ao fluxo da memória e ao fluxo da língua. Daqui encontraremos, por exemplo, nos poemas traduzidos para esta pesquisa, as proposições de um estilo poético que, de um lado tentará “imitar o tempo” dentro de uma nova experiência prosódica, e definirá a essência do homem como *uma parte da fala*.

Mas antes de meditar sobre tais questões, retomemos o contato com alguns marcos biográficos transcorridos entre meados de 1960 e 1970, os quais se foram decisivos para a formulação do novo Brodsky, poeta do exílio.

Convite à emigração e a descoberta da América

Entre setembro e novembro de 1965 a sentença de Joseph Brodsky é comutada e o poeta é solto após campanhas e protestos de figuras intelectuais e artísticas russas e europeias, tais como Anna Akhmátova, Efim Etkind, Dmitri Shostakovitch e Jean Paul Sartre. No mesmo ano sai sua primeira coletânea de poemas, *Стихотворения и поэмы* (Poemas), editada nos Estados Unidos por Gleb Struve e Boris Filipov da Inter-Language Literary Associates de Nova York.¹¹⁶

Também em 1965, no Brasil, Brodsky é mencionado pela primeira vez, não por ocasião de sua obra, mas da experiência da condenação e exílio: Millôr Fernandes e Flávio Rangel, reagindo ao autoritarismo do golpe de 64, escrevem a peça “Liberdade, liberdade”, elaborada a partir da colagem de múltiplos textos que circundavam o tema da liberdade – e um dos textos transcritos para a peça pertence a um recorte do julgamento de Joseph Brodsky.

¹¹⁵ Ibidem, p. 160.

¹¹⁶ GORDIN, Iakov A. (org). *Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник Статей (O Mundo de Joseph Brodsky, Viajante)*. Seleta de Artigos). Санкт Петербург: Звезда, 2003, p. 15.

Embora restituído à liberdade cívica na segunda metade da década de sessenta, a posição de Brodsky na sociedade soviética não pode ser interpretada como confortável. A convicção ética e o apreço à liberdade criativa somados a uma personalidade inflexível impediam-no de adequar seus poemas à escrita cifrada da qual lançavam mão outros escritores oficialmente inseridos no panteão literário soviético, como Ievgueni Evtuchenko, Andrei Voznessiênski e Vassili Aksiónov. Estes, para driblar a censura e serem lidos pelo público, desenvolveram escrituras literárias dentro de um estilo que o professor Lósev chama de linguagem de Esopo: “isto é, um estilo em alegoria irônica”¹¹⁷, inacessível ao censor, mas depreendida pelo público.

Brodsky compreende os mecanismos dessa linguagem cuja natureza não pode ser considerada tão alheia ao sistema literário russo, uma vez que este sempre fora crivado pela figura do censor, mas recusa-se a renunciar à autonomia criativa. Ademais, lembremos que a subjetividade é inerente ao gênero da lírica e Brodsky recusa-se a qualquer afiliação a grupos de escritores que representem um conteúdo programático específico, delimitado; ao contrário, o poeta busca em diferentes autores do vernáculo e fora dele os seus, demonstrando, assim, que a boa poesia não floresce necessariamente nos limites desta ou daquela escola literária, mas a despeito e a desvio dos princípios por ela delegados.

O resultado dessa postura foi um novo exílio, agora das editoras e publicações. Um poema emblemático desse período, felizmente traduzido para o português é “Discurso sobre o leite derramado”, escrito em janeiro de 1967. Composto em três partes, com quarenta estrofes de oito versos, o texto revela um sujeito-lírico mordaz e arrebatado. A tonalidade é incomum ao estilo do autor porque carregada de um *páthos* de revolta e exaltação. No “Discurso...” encontramos marcas bastante peculiares e que raramente aparecerão nos poemas dos anos seguintes: um número considerável de versos encerrados com ponto de exclamação, a reprodução de discurso direto, configurando um ritmo dramático que acentua o isolamento do poeta em rixa com o sistema soviético, o uso irrestrito da primeira pessoa do singular ou de outras marcas de personalidade e uma ironia dispendiosa. Em relação ao conteúdo, o autor perpassa alguns dados biográficos (o fim do relacionamento com Marina Basmanova, a recusa das editoras em publicá-lo e uma virada de ano passada sozinho com apenas alguns tostões no bolso) para expor sua inconformidade com a organização social soviética, com o ideário

¹¹⁷ LÓSEV, 2008, p. 129.

marxista, contra a prevalência da coletividade, da desigualdade e das injustiças econômicas e em defesa do individualismo como propulsor do “progresso interior”:

Não me ocupo da beatude de quem for.
 Isso seria um bom gesto a meu favor.
 O que me ocupa é a perfeição interior:
 meia garrafa e a lira à meia-noite.
 Mais valiosa é a árvore que o bosque.
 Nada tenho com o interesse global.
 Mas a velocidade do progresso interior
 do que a do mundo atual é bem maior.

[...]

Acendo o gás, os ossos aqueço.
 Sento na cadeira, tiritando de maldade.
 Não quero procurar pérolas no estrume!
 Deixem que eu assumo essa liberdade!
 Quem quiser me ver no adubo que fique à vontade.
 Patriota, senhores, não é o galo de Krylov.
 Tomara que a KGB pare de me acochar.
 E vocês, trocados, parem de tilintar!¹¹⁸

A beatitude a qual Brodsky se refere é o trabalho do pregador, direcionado e precisado à sociedade. Não lhe interessa o discurso que organiza e exorta as massas para os valores identitários requeridos ao Estado, mas algo de caráter íntimo, individual, livre e poético. O interesse global, a coletividade, a construção de um ideário comum, tangenciam a liberdade lírica, que o sujeito quer, pede, deseja assumir. Na segunda estrofe destacada, além da insatisfação e da precariedade financeira, expressa pelo tilintar das poucas moedas, há o descompasso com a prática da escrita fabular e cifrada, das pérolas escondidas no estrume. Não que a poesia de Brodsky fosse clara e seus sentidos imediatos, muito pelo contrário. No entanto, os sentidos nuançados de sua escritura provêm de um exercício poético cognitivo subjetivo e singular, nunca oculto na viabilidade limitada (e limitante) da língua e temática soviéticas.

Derramado o leite, não há promessa de remediação. Os sete anos que se seguiram à comutação da pena em Arcangel, portanto, não trouxeram satisfação na vida de Brodsky dentro território russo. Por outro lado, o ocidente abraçou seu drama pessoal e dele extraiu o efeito oposto: as amizades travadas com estrangeiros, russófilos, poetas, universitários, editores e intelectuais do ocidente que viajavam até a União Soviética auxiliaram na feitura de uma reputação literária significativa, colocando o autor no hall da dissidência artística a um

¹¹⁸ BRODSKY, 2019, p. 35-36, 47.

regime totalitário, muito embora sua poesia não fosse propriamente dissidente, pois não manifestava denúncias políticas ou algo do gênero.

O auditório ocidental de Joseph Brodsky estabeleceu-se especialmente no ano de 1970, quando sai a primeira coletânea de seus poemas desta vez supervisionada, *Остановка в пустыне* (Parada no deserto). O livro contém setenta poemas curtos, alguns dos quais foram retirados da publicação de 1965, não autorizada, e reeditados; os famosos poemas longos “Abraão e Isaque”, “Gorbunov e Gortchakov” e algumas traduções de John Donne.

Em maio de 1972, mais uma vez, o poeta é intimado pelo Departamento de Vistos e Imigração da polícia de Leningrado (OVIR, em russo) e recebe a notificação de que um visto de imigração para Israel será emitido em seu nome. O professor Carl Proffer, da Universidade de Michigan, em visita a Leningrado nesse período, convida Brodsky para empregar-se como poeta residente e conferencista da Universidade em Ann Harbor. Liev Lósev comenta que o fenômeno da imigração nesse período configurou uma saída geopolítica para a crise e para o declínio econômico que a URSS enfrentava:

O bloqueio quase hermético da União Soviética passou a oferecer tréguas ao final dos anos sessenta. A uma determinada classe de cidadãos foi permitida a saída da URSS a fim de unirem-se a suas famílias no exterior. Cerca de mil judeus mudaram-se da URSS para Israel entre os anos de 1968, 1969 e 1970. Esse número aumentou para trinta mil em 1971, ultrapassando os trinta e dois mil em 72. A União Soviética entrava em um período de grave crise econômica que, duas décadas mais tarde, levou ao seu colapso. No início dos anos setenta, sob a administração de Brejnev, não havia outra saída senão o abrandamento da corrida armamentista e melhorias nas relações econômicas com o Ocidente. Mísseis de estratégia e cidadãos soviéticos que desejavam emigrar foram as fichas para este jogo geopolítico.¹¹⁹

Paradoxalmente, ao emigrado era-lhe recusada a possibilidade de retorno, uma vez que a escolha – livre ou compulsória – em sair do território soviético tinha um valor negativo associado à traição ao Estado.

Brodsky não se enquadrava propriamente na lista de cidadãos desejosos em deixar a pátria. Sua família, amigos, entes queridos, sua cultura e sua língua de expressão bastavam para que ele quisesse manter-se, de corpo e alma, na Rússia, ou ao menos regressar um dia. Inclusive, o poeta escreve uma carta aberta a Leonid Brejnev, então líder estadista soviético, confiando-lhe chances de regresso “em carne ou no papel”: “... se meu povo não precisa do

¹¹⁹ LÓSEV, 2008, p. 147.

meu corpo, minha alma ainda lhe será útil”¹²⁰. As ameaças do OVIR e da KGB, no entanto, eram-lhe sabidamente concretas e, em 4 de junho, o escritor é posto em um avião com destino para Vienna, deixando para trás amigos e família – um filho que tivera com Marina Basmanova e os pais, Aleksándr Brodsky e Maria Volpert Brodsky, os quais nunca mais voltará a ver e aos quais dedica o belíssimo ensaio *Num quarto e meio*, integrante do livro de ensaios memorialísticos “Menos que um”.

Já em território austríaco, Carl Proffer e Brodsky encaminham-se para Kirchstetten, onde se encontram com W.H. Auden, que acolhe o jovem exilado, convidando-o para uma rápida temporada na Áustria e, em seguida, para uma conferência internacional de poesia em Londres. Lósev (2008) comenta que, se de um lado o encontro entre os dois poetas produz um efeito de deslumbramento e realização pessoal para Brodsky, para Auden não se tratava mais do que um curioso rendezvous, pouco relevante em sua vida particular. É verdade que o angloamericano já conhecia a figura de Joseph Brodsky e não apenas por intermédio das notícias de seus processos jurídicos e exílio. Anos antes, lera traduções realizadas por George Kline, professor de filosofia na Bryn Mawr College e um dos principais tradutores, colaboradores e divulgadores da obra poética de Brodsky, e aceitara escrever o prefácio para a antologia em inglês, *Joseph Brodsky: Selected Poems*. No entanto, nas palavras de Lósev, não haveria nada de especial na concórdia em compor o referido prefácio, uma vez que Auden estabelecera-se como um “escritor profissional”, afeito às mais corriqueiras tarefas do meio literário. A barreira linguística também o impedia de identificar as propriedades poéticas que distinguia Joseph Brodsky dos demais russos de sua geração. Dessa forma, tratava-se afinal de um honesto, porém distanciado reconhecimento da qualidade poética possível no texto de um jovem promissor em língua estrangeira.

Cerca de um mês depois, em nove de julho de 1972, Brodsky pisa pela primeira vez e em definitivo em território americano, no aeroporto de Detroit, próximo a cidade de Ann Harbor, onde assumirá o posto de poeta-residente da Universidade de Michigan. Nos meses seguintes, o poeta também divide a sua rotina de conferencista ao lado de George Kline, em Massachussets, para a confecção final da antologia *Selected Poems*, integralmente traduzida por Kline e prefaciada por W. H. Auden, que sai no ano de 1973 pela Penguin Books de Londres. A seleta para a publicação foi baseada na coletânea de 1970, “Parada no deserto”, cujo conteúdo fora composto ainda em sua “fase russa”, pré-exílio. Será a partir do decisivo

¹²⁰ Apud GORDIN, 2003, p. 18.

contato com o professor Carl Proffer, e com a sua casa editorial Ardis ¹²¹, que Brodsky publicará em setenta e sete a primeira coletânea de poemas escritos nos Estados Unidos – *Uma parte da fala* – e que configurará marco e mudança no estilo prosódico do autor, materializando na forma do discurso poético o problema filosófico da imitação do tempo.

Meditaremos, portanto, no próximo capítulo, sobre alguns dos elementos formais, com enfoque no repertório métrico utilizado e aperfeiçoado por Joseph Brodsky, i.e., a sua prosódia particular. Esses elementos culminarão na constituição *forma e conteúdo* dos poemas da coletânea “Uma parte da fala” como um todo, mas especialmente no interior dos vinte poemas escritos entre 1975-1976 reunidos e intitulados “Uma parte de fala”.

¹²¹ Gerida pelo casal Carl Proffer e Ellendea Proffer no início dos anos 1970, a casa reeditou fora da Rússia os mais diversos autores da Era da Prata, de Anna Akhmátova, a Pasternak, Zabolotsky, Khodassievitch, a Tsvetáieva, Andrei Bely e Fiódor Sologub, além de publicar ineditamente jovens escritores que, por conta da censura soviética, não teriam chances de ver seus trabalhos concretizados em livros, como Serguei Dovlátov, Andrei Bitov, Sacha Sokolov etc (LÓSEV, 2008).

CAPÍTULO 2 – TEMPO E REPERTÓRIO MÉTRICO

“(...) Porque o que mais interessava essa poeta não era a sua própria vida, mas precisamente o tempo e os efeitos de sua monotonia sobre a psique humana e, em especial, sobre sua própria dicção.”¹²²

Ao ser questionado a respeito dos autores russos que possivelmente teriam influenciado diretamente a sua escrita, Brodsky citava ora Derjávín, Baratýnski, ora Marina Tsvetáieva e, em poucas ocasiões, Anna Akhmátova. Embora seus poemas, ao lado da obra poética de Akhmátova, sejam quase que antagônicos (pensamos, de imediato, na simplicidade do verso em Akhmátova e na complexidade prosódica e sintática do verso brodskyano), já foi amiúde conversado nessa dissertação sobre a decisiva participação da figura da “musa lastimosa” como testamentária da vida literária de Brodsky. Além do afeto e da admiração imensa àquela que foi responsável por reunir as forças internacionais capazes de pressionarem o regime soviético a comutar uma disparatada pena de cinco anos de trabalhos em um *sovkhos* no extremo norte do território russo, o jovem poeta e protegido encontra um ponto de convergência com a prática literária de sua protetora quando adentramos no que ele próprio chama, em conversa com Solomon Volkov, de “fonte do ritmo”. E em seguida: “... Recorda, eu havia dito, todo e qualquer poema é uma reorganização do tempo”.¹²³

A epígrafe ao presente capítulo, extraída do ensaio “A Musa Lastimosa” (1982), já sugere uma clara confluência de conceitos e valores com os quais os dois escritores operavam as suas forças criativas. Um leitor agora mais familiarizado com a poética e com as declarações de cunho estético expressas em diferentes entrevistas, ensaios e seminários, em suma, com as preocupações sensíveis perpassadas na escritura brodskyana, perceberá que a questão, ou melhor, a *presença* do tempo extrapola a predileção temática para desempenhar papel motriz em seu processo criativo. Análoga à maneira com a qual espelha características de sua própria escrita na análise da escrita de Ievgueni Rein¹²⁴, Brodsky, ao afirmar que Akhmátova se interessava acima de tudo pelo efeito do tempo na psique humana e na dicção,

¹²² BRODSKY, 1994, p. 41.

¹²³ VOLKOV, 2000, p. 45.

¹²⁴ Falamos previamente do *método de identificação* diagnosticado por Liev LÓSEV, através do qual Brodsky espelha seus próprios procedimentos de ordem criativa na análise de outro poeta.

provê pistas, também, para a compreensão da sua investigação prosódica e existencial privada.

Certa feita, em uma das entrevistas concedidas a Solomon Volkov, Joseph Brodsky parafraseou um suposto poeta alexandrino menor expressando com vivacidade a relação vital que estabelecia diante da entidade do tempo: “Na vida, tente imitar o tempo. Ou seja, tente ser contido, calmo, fuja dos extremos. Não seja especialmente eloquente, se esforce na busca do monótono.”¹²⁵ E continua: “[...] quanto mais diversidade técnica tem um poeta, mais íntimo ele é do tempo, da fonte do ritmo.”¹²⁶ Dessa forma, verifica-se que o desenvolvimento do repertório rítmico brodskyano ao longo dos anos acompanha o problema da natureza do tempo. Não é por acaso que seu peculiar maneirismo recitativo se assemelha a uma salmodia – para o autor, a voz do tempo é neutra, monótona, enquanto a prosódia poética seria a sua reestruturação mnemônica depositada na língua.

Não que Brodsky seja ou pretenda ser inovador com tal proposição, afinal, trata-se de um escritor que responde positivamente ao sustentáculo mimético da tradição literária, logo suas tentativas de aproximação prosódica à tonalidade neutra do infinito podem ser interpretadas, a priori, como a antiga (e em determinados contextos mais contemporâneos ao autor, “antiquada”) aspiração da matéria da arte à matéria do real. Essa lógica é bem ilustrada na introdução do ensaio dedicado ao poeta russo Óssip Mandelstám, onde Brodsky interpreta a obra de arte como uma tentativa de animar a realidade,¹²⁷ ou então na entrevista intitulada “A musa em exílio: conversas com o poeta russo Joseph Brodsky”, em que o entrevistado concede declarações um tanto excêntricas, tais como “Acho que o papel do escritor e do artista é mostrar às pessoas a *verdadeira* escala das coisas”¹²⁸, ou “a boa poesia *imita a vida*”.

¹²⁹

Os grifos acima são nossos e pretendem destacar o uso de termos que, ao longo do século XX, tornaram-se ora obsoletos, ora esvaziados ou ultra alimentados, perdendo sua exatidão na história do pensamento e das artes. *Imitação* e *verdade* – conceitos tradicionais na prática artística desde a inauguração das poéticas no berço greco-latino da cultura ocidental, à sua retomada no período clássico iluminista, passando pelo auge do princípio mimético nas

¹²⁵ Ibidem, p. 152. Brodsky não nomeia pontualmente o poeta menor ao qual se refere, o que torna a citação mais alusiva do que categoricamente exata.

¹²⁶ Ibidem, p. 45.

¹²⁷ Trata-se do ensaio “O Filho da Civilização”, publicado na coletânea “Menos que um” (1994).

¹²⁸ BRODSKY, 2018, p. 66.

¹²⁹ Ibidem, p. 74.

estéticas realistas-naturalistas e por sua derrocada, ou relativização, na transição dos séculos XIX ao XX. Deparar-se com um artista relevante e louvado em plena década de 1970 promovendo o exercício da *imitatio* e da verdade nos parece, no mínimo, excepcional.

A escrita de Brodsky, assim, a despeito de sua “modernidade”, não romperá com a concepção de poesia imitativa. Com frequência chamamos este autor de “clássico”, isto é, propenso aos modelos literários dos antigos mestres, em uma perspectiva mais profusa da história literária no ocidente, e herdeiro direto dos poetas acmeístas na tradição literária nomeadamente russa.

Mas, afinal, o que Brodsky tem para valer de clássico? Uma resposta antecipada que considere a primeira e, na Rússia, mais marcante fase de sua escrita, seria: o metro. Aliás, o problema de uma organização adequada a diferentes metrificações pressupõe o poema como um evento linear e temporal, isto é, forjado a partir de um signo que se articula contigualmente no tempo – a língua. Semelhantemente, os princípios de ordenação do verso clássico dependem da noção mesma de tempo, uma vez que as unidades com as quais o verso se constitui realizam-se sequencialmente nele em durações longas e breves¹³⁰. Por sua vez, seria equívoco interpretar ou limitar o uso das formas fixas apenas como cabresto obediente a esta ou àquela tradição literária. Vimos que a métrica para Brodsky, ainda que convencionalizada como técnica de estruturação dos sintagmas em um poema, provém da indagação a respeito da substância da vida, a “verdadeira escala das coisas”. Não é mero recurso formal pela forma, pois avança para as questões vitais que transpassam o engenho do escritor. Além disso, Joseph Brodsky não esteve absolutamente alienado ao advento do verso livre, tão empregado, quase onipresente e palavra de ordem das propostas formais da lírica no século XX. O escritor, na realidade, reconhece as questões que desestabilizavam a cultura de sua época e recupera uma prática considerada antiquada para advogar a sua força ordenadora diante das tensões do “mundo moderno”:

A forma fixa é uma técnica para organizar aquelas coisas que não deveriam ser organizadas. E trata-se de uma tarefa muito nobre, creio, produzir essa organização. (...) Se você usa uma forma fixa para seu conteúdo moderno contemporâneo, você vê que, ao ser colocado nessa forma, ele funciona de maneira mais forte porque surge algo como uma tensão entre o que você está dizendo e a forma como o diz. Entre o conteúdo e a forma, e essa tensão indica a verdadeira escala da coisa nova que você está dizendo.¹³¹

¹³⁰ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)*. Vol 1. Coimbra: Arménio Amado, 1963.

¹³¹ BRODSKY, 2018, p. 93.

Nesse sentido, Brodsky é bastante “pós-moderno”, porque paira em sua defesa das formas clássicas uma contradição de princípio: a intenção em ordenar o conteúdo moderno e, simultaneamente, alimentar sua tensão inerente. Para ele, o verso livre não estabelece tensão alguma, é fácil, natural, sem problemas; funciona apenas quando consequência, a posteriori, da experimentação primeira do metro fixo, em uma espécie de “libertação” que deve acontecer individualmente. Isto é, em sua cosmovisão, cada poeta deve reconstituir por si o caminho histórico da lírica (nos moldes ocidentais) e experimentar os metros fixos para, ao desvencilhar-se deles, saber exatamente de que está se libertando.

Há um engano possível ao considerarmos Brodsky um escritor estritamente clássico: achar que sua obra contempla um sistema métrico uniforme. No substrato da busca prosódica empreendida por este autor vem insculpida a concretização de um repertório rítmico-prosódico bastante amplo e variável.

O trabalho de referência estatística “O repertório métrico de J. Brodsky ao longo da vida e outros materiais estatísticos”¹³², elaborado por Guennadi Miropolski, consiste na coleta de dados e na pesquisa estatística do repertório métrico de Joseph Brodsky entre os anos de 1958 e 1996. Além de apresentar dados sobre a produtividade do autor e de seu repertório métrico, a pesquisa ainda se ocupa com quantitativos referentes à estrofação, esquema de rimas, uso de onomásticas clássicas e bíblicas e substantivações próprias das palavras “Homem”, “Tempo” e “Espaço”. O que nos interessa desse estudo é a possibilidade de visualizar panoramicamente a frequência com que Brodsky produziu versos em iambo (unidade de tempo formada por uma sílaba breve seguida de uma longa), anapesto (unidade formada por duas sílabas breves seguidas de uma longa), troqueu (compõe-se de uma unidade com sílaba longa e breve), verso tônico e verso livre.¹³³

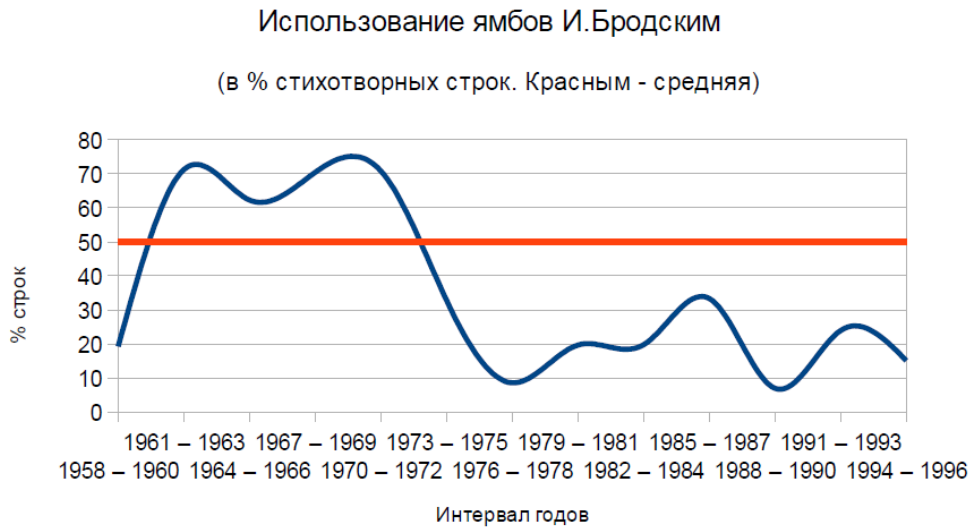
Os gráficos de Miropolski revelam que, enquanto o uso de versos iâmbicos figurava entre 60% e 75% de toda a produção poética na década de 1960, a partir de meados dos anos

¹³² MIROPOLSKI, Guennadi. *Метрический репертуар И. Бродского по годам жизни и другие статистические материалы (Repertório métrico de J. Brodsky ao longo dos anos e outros materiais estatísticos)*. Independent Academia.

¹³³ O verso tônico é aquele cujo ritmo organiza-se na repetição de sílabas tônicas, enquanto a quantidade de sílabas átonas arranjadas entre os acentos é relativamente livre. Dependendo dos princípios de distribuição do acento, ou, em outras palavras, dependendo dos princípios de comensurabilidade da unidade rítmica (o verso), dentro da categoria do sistema tônico destacam-se os versos silabo-tônicos, os *dólniki* e o verso acentual. (TIMOFEEV; TURAEV, 1974, p. 416). No caso de Brodsky, o termo “verso tônico” comumente se refere ao uso do *dólnik*, metro que se distingue pelo intervalo restrito de uma ou duas sílabas átonas entre os acentos, denominados *ikt* ou “ictus”.

1970 esse número cai drasticamente para 10%. Por volta de 1987, surge um novo pico – de 35% – para, em seguida, ocorrer nova queda e estabilização em aproximadamente 20% até o fim da vida.

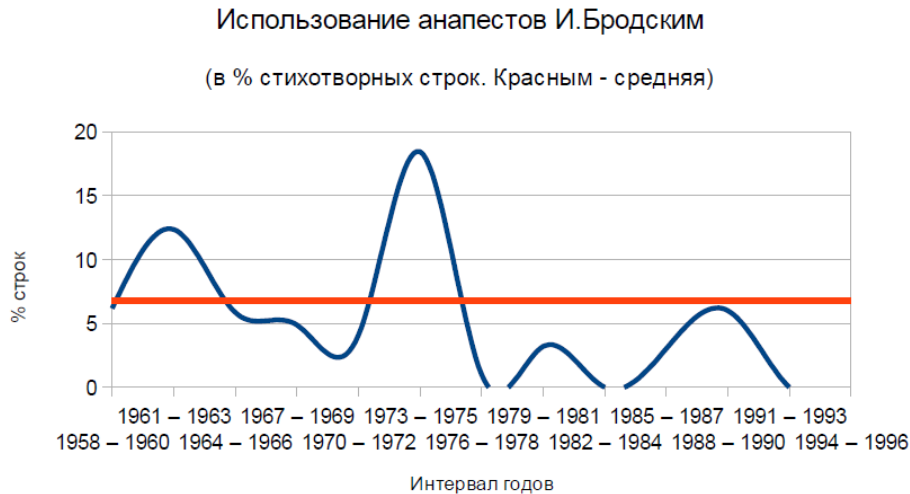
Gráfico 1 – Uso de iampos por J. Brodsky



Fonte: (MIROPOLSKI).

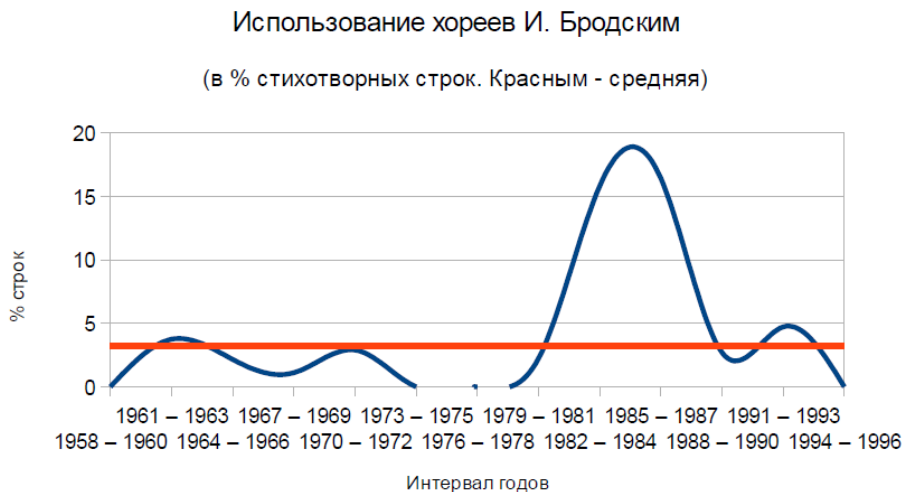
Os anapestos e troqueus aparecem em menor escala. O primeiro atinge seu máximo de 20% entre 1973 e 1975, e estabiliza-se entre as porcentagens de 5% a 10% nos versos escritos em todos os demais períodos de produtividade. Já os troqueus raramente superam os 5%, embora apresentem um breve período de produtividade na escala dos 20% na mesma época em que os iampos voltaram à tona, cerca de 1985-87.

Gráfico 2 – Uso de anapestos por J. Brodsky



Fonte: (Ibid).

Gráfico 3 – Uso de troqueus por J. Brodsky

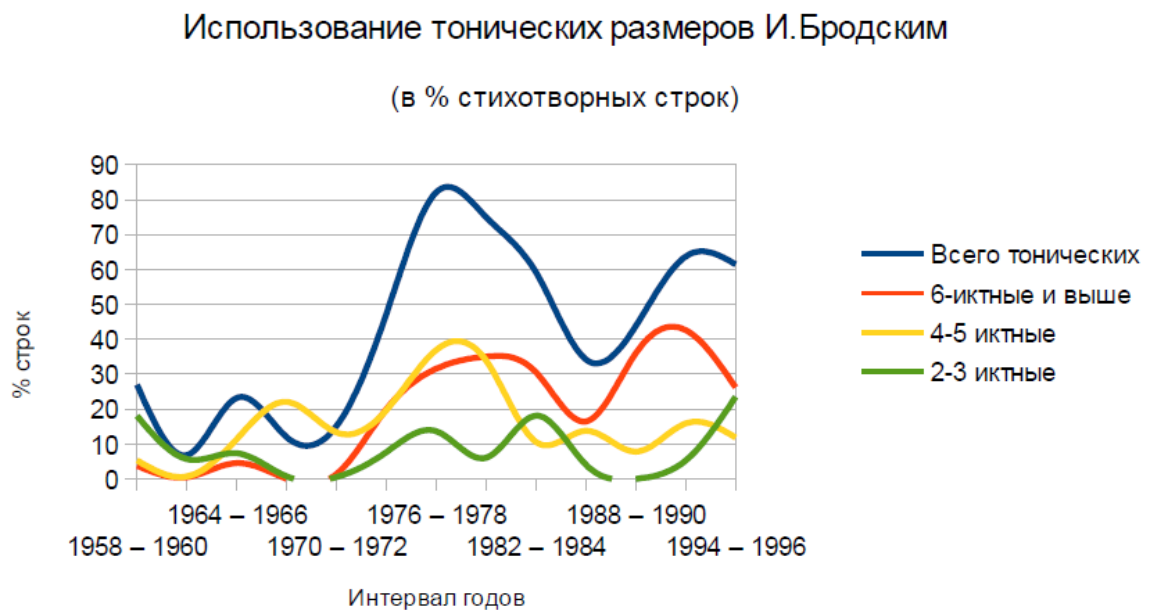


Fonte: (Ibid).

Quanto ao verso tônico, este não ultrapassava a porcentagem dos 10% nos primeiros anos da produção de Brodsky, porém, a partir da década de 1970, os gráficos apontam para o crescimento bastante significativo do metro, que atinge o pico de 80% dos versos escritos

entre os anos de 1976-78. Na década seguinte, há uma queda na faixa dos 30%, mas que novamente se expande para 60% dos versos escritos no período final do repertório métrico de Joseph Brodsky.

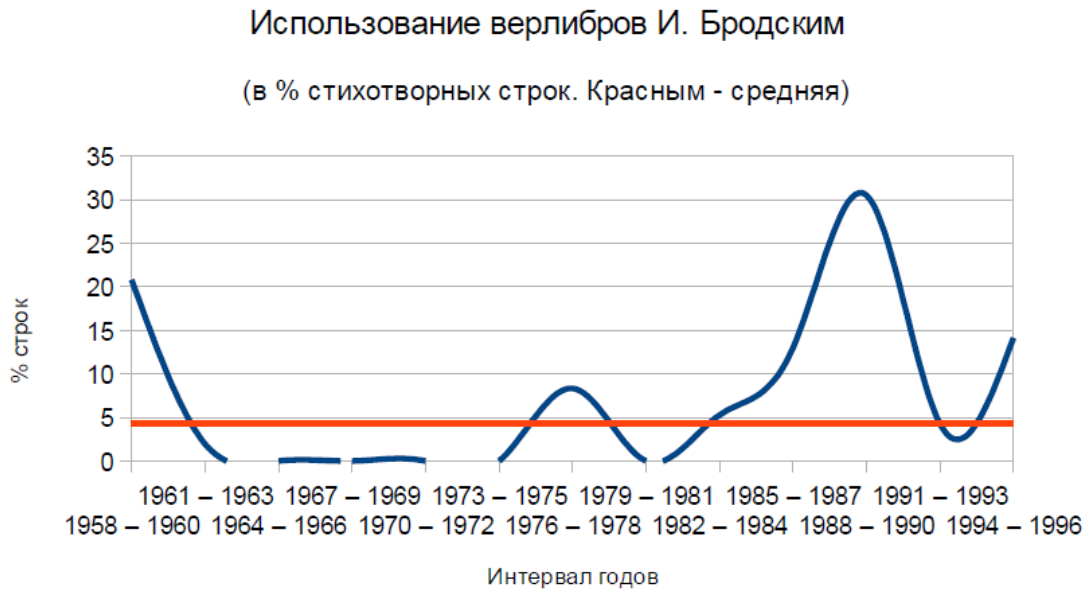
Gráfico 4 – Uso de metros tônicos por J. Brodsky



Fonte: (Ibid).

É ainda interessante comparar os números dos pés da tradição clássica com a frequência de versos livres. Logo no início de sua prática escrita, isto é, até 1959, os versos livres figuraram 20% da produção total. O número já é mais alto que o caso dos anapestos e troqueus do mesmo período. Entre 1960 e 1972, a porcentagem estagnou-se em 0%, contudo, houve um tímido pico abaixo dos 10% em meados da década de 1970 e outro, um pouco mais significativo, que ultrapassou os 30% entre 1987-90.

Gráfico 5 – Versos livres em J. Brodsky



Fonte: (Ibid).

Portanto, é possível concluir que os versos de Brodsky foram predominantemente iâmbicos na primeira década de sua produção; que experimentaram uma mudança prosódica a partir do decênio de 1970, conduzindo-se para o uso quase exclusivo do verso tônico; que se equilibraram nas duas décadas posteriores entre a prática do verso iâmbico e do verso tônico, além de promover uma interpolação entre as formas clássicas e a versificação livre.

Finalmente, interessa-nos, nessa etapa da pesquisa, observar com um pouco mais de detalhes o percurso através do qual Brodsky empreendeu especulações inventivas a respeito do “repositório do tempo no interior da língua”¹³⁴ – a chamada “prosódia” ou o metro – vindo a construir aquilo que, hoje, a recepção crítica considera o seu repertório rítmico privado.

¹³⁴ BRODSKY, 1994, p. 45.

Preliminares ao verso russo

Antes de adentrarmos nas fronteiras privadas das reestruturações métricas brodskyanas, a título de itinerário introdutório, nos ocuparemos ligeiramente de uma “pré-história” do verso russo, isto é, do momento fundador na história da literatura russa, diante do qual o verso na Rússia assiste o seu nascimento “métrico”. Dessa maneira, tanto o leitor menos afeito à tradição da versificação russa (e à parafernália técnica de nomes que qualquer teoria do verso se dispõe), quanto a própria pesquisa terão mais ferramentas à mão para atribuir sentidos aos usos da diversidade técnica poética do nosso autor no século XX.

Os marcos a partir dos quais as historiografias literárias traçam novidades ou rupturas, embora teoricamente pontuais, coexistem em circunstâncias mais amplas e dialógicas. O caso em questão não é diferente. Há um consenso de que o tratado de Mikhail Lomonósov “Carta Sobre as Regras de Versificação Russa”, ao lado de sua “Ode sobre a tomada de Khotin”, ambos datados em 1739, inauguram a poesia russa e seu sistema de versificação. Entretanto, já no século anterior, começavam a aparecer os primeiros documentos consistentes preocupados com uma sistematização da poesia do vernáculo russo.

Como aponta o filólogo e pesquisador de literatura Mikhail L. Gaspárov em sua “Nota sobre a história do verso russo: métrica, ritmo, rima, estrofe”¹³⁵, a “pré-história” da versificação russa desenvolveu-se do início do século XVII até os anos 40 do século XVIII, e pode ser dividida em três estágios:

Em um primeiro momento, da busca a partir das formas da literatura russa antiga, a citar o verso litúrgico, o verso das canções folclóricas e o verso popular, sendo o último o mais flexível e adotado como modelo;

O segundo estágio baseou-se na busca por um sistema próprio a partir de sistemas consolidados em literaturas vizinhas. Os modelos de composição propostos foram os da literatura latina e grega clássica, o sistema silábico a partir das observações da tradição polonesa e francesa, e o verso silabo-tônico da tradição alemã. Dos três modelos, o que prosperou inicialmente (de 1670 até 1740) foi o verso silábico;¹³⁶

¹³⁵ GASPÁROV, M. L. *Очерк истории русского стиха (Nota sobre a história do verso russo)*. Москва: Fortuna Limited, 2000.

¹³⁶ Silábico, em russo *sillabitcheskoie* (do grego *syllabē*): categoria de verso, a partir da qual o ritmo é criado da repetição de versos com o mesmo número de sílabas, enquanto as posições tônicas e átonas não obedecem a um arranjo regular; Silabo-tônico, em russo *sillábo-tonítcheskoie* (do grego *syllabē*, sílaba, e *tónos*, acento): sistema

Por último, a reforma proposta pela *Carta* de Lomonóssov assentou em definitivo o uso do verso silabo-tônico para a poesia russa.

Um dos pressupostos formais, com os quais Lomonóssov estabeleceu, para o verso russo, o sistema silabo-tônico veio a ser o apelo à naturalidade. Em sua carta, o polímata argumenta que o verso deve ser composto segundo a natureza própria da língua, utilizando aquilo que lhe é abundante, em vez da adoção de elementos alheios a ela. Os parâmetros dessa naturalidade, no entanto, se delineiam a partir de fundamentos intra e extralinguísticos. Dos fundamentos externos, vale ressaltar que no século XVIII, sob o poderio de Pedro, o Grande, a influência muito bem-vinda da cultura europeia no território imperial russo passa a rejeitar o sistema métrico polonês, considerado demasiado livre e muito próximo do registro prosaico, e reconhece na literatura alemã maior afinidade rítmica. Quanto ao fator intralinguístico, Gaspárov (2000), ao chamar a atenção para o juízo de oposição entre *prosa* e *poesia* na fundamentação do novo verso russo, confirma a relevância da distinção entre os dois gêneros neste momento da história das teorias filológicas. O verso poético acaba por adquirir muito mais restrições em comparação com a prosa. Se o estilo popular antigo exigia, em termos formais, apenas a rima ao fim de cada verso; e se o sistema silábico demandava apenas um número fixo de sílabas alinhadas, no sistema silabo-tônico, a exigência recai tanto na equivalência de acentos, quanto na uniformidade de pés. Assim, este último prefigura maior artificialidade (significando “artifício”, “técnica”) em relação à reclamada naturalidade da língua.

Claro que as propostas teóricas de Lomonóssov não advinham isoladas de uma ampla discussão estética presente no ocidente, onde se articulavam as noções de prosa e poesia, naturalidade e artificialidade. Durante o século XVIII, as fronteiras entre a linguagem prosaica e poética foram disputadas nos campos do real e do imagético. Lembremos que neste período, a poesia acumulara em sua “substância” os sentidos das poéticas clássicas e dos tratados de retórica, a partir dos quais se tornou arte imagética, *ut pictura poesis* (v. 361 da *Arte Poética* de Horácio: “assim como a pintura, a poesia”).¹³⁷ Enquanto a prosa dava conta de uma “verdade histórica”, a imitação da arte visava à verdade poética, refinada, ao belo; e o princípio mimético, através da visão, isto é, da faculdade imaginativa capaz de pôr diante dos

de versificação cujo fundamento consiste no alinhamento do número de sílabas, da quantidade e da localização dos acentos nos versos poéticos. In: TIMOFEEV; TURAIEV. (org). *Словарь литературоведческих терминов* [Dicionário de termos literários]. Москва: Просвещение, 1974, p. 346, 348.

¹³⁷ Cf: SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Introdução*. In: Lessing, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

olhos aquilo que se imita, deveria ser natural. Em contraposição, esta naturalidade da beleza estética era possível no aperfeiçoamento rigoroso da técnica de representação, i.e., do artifício. Então, quando Mikhail Lomonósov, em 1739, recomenda naturalidade ao verso russo, além de estar reagindo a um contexto de abertura política para o ocidente, demonstra também a consonância da penetração cultural estrangeira nos formantes da língua literária de sua nação. Um exemplo dessa presença estrangeira nos argumentos lomonossovianos para a composição de versos é explicitada por Rafael N. de Carvalho Frate em sua dissertação de mestrado a respeito da obra filológica de Lomonósov, em que relata a influência crucial dos mestres alemães na teoria russa:

Os eruditos Johann Christian Gottsched com sua *Versucheinen Kritischen Dichtkunstfür Die Deutschen* (Tentativa de uma Arte Poética Crítica para os Alemães), seus artigos na *Beitragezur Critischen Historie der Deutschen Sprache* (Contribuição a uma História Crítica da Língua Alemã) e Johann Hübner com seu *Poetisches Handbuch* (Manual de Poesia) foram fundamentais para as ideias de Lomonósov sobre poesia sendo algumas partes de sua carta uma tradução literal de alguns desses autores.¹³⁸

Este movimento retira, de certa forma, as letras russas de sua marginalidade no quadro da tradição europeia das letras, por um lado, e pode ser lido como um pequeno embrião da posterior ideia de “cultura mundial” acmeísta elaborada por Óssip Mandelstám com a qual Joseph Brodsky se reconhece. Para Brodsky, a vontade de cultivar uma cultura do mundo parece ser tipicamente russa, devido à localização ambivalente do país (entre o oriente e o ocidente) e à sensação de inferioridade cultural. Assim, acreditamos que a nostalgia de uma cultura mundial, direta ou indiretamente, teria motivado o poeta em sua busca intelectual civilizatória nos moldes e paradigmas éticos e formais dos mestres do passado, no vernáculo e em tradições estrangeiras.

“Nossos corpos são pentâmetros iâmbicos”¹³⁹

A almejada “naturalidade” do verso russo, segundo uma visão panorâmica do repertório métrico desenvolvido no país no desdobramento dos séculos XVIII ao XX, conduziu grande parte dos poetas à prevalência do verso iâmbico. Como revela Gaspárov em

¹³⁸ FRATE, Rafael Nogueira de Carvalho. *Mikhail Vassílievitch Lomonósov: uma apresentação*. Dissertação de mestrado: Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016, p. 117.

¹³⁹ BRODSKY, 2018, p. 123.

seu volumoso estudo a respeito do verso russo contemporâneo ¹⁴⁰, no século XVIII, o iambo foi utilizado em aproximadamente 90% dos versos compostos e, embora tenha passado por uma queda durante o século XIX, computando entre $\frac{3}{4}$ e 41,5% do repertório métrico (aqui o autor destaca o decênio de 1870), e ter cedido lugar, nos anos da vanguarda, ao fenômeno dos metros não clássicos, desde o ano de 1935 tem retomado força na lírica de expressão russa.

Apesar de Joseph Brodsky não aparecer na guilda de autores analisados por Gaspárov, o poeta sem dúvida apresenta-se como um perspicaz exemplo da retomada dos versos iâmbicos no cenário da poesia russa moderna. ¹⁴¹ Basta retomarmos os percentuais apontados por Miropolski, os quais revelam a práxis quase constante de versos iâmbicos na primeira década criativa de Brodsky: entre 60% e 75%. Ademais, quando questionado sobre as formas métricas que mais gostava de utilizar, o poeta cita imediatamente os pentâmetros iâmbicos. E continua: “geralmente por causa da variedade de possibilidades de entonação”. ¹⁴²

Essa variedade de possibilidades de entonação nos interessa à medida que a transformação gradual do repertório métrico brodskyano “clássico” para o verso tônico, ou seja, a sua evolução métrica dos pentâmetros iâmbicos e demais formas fixas pertencentes ao sistema silabo-tônico para as formas tônicas mais livres, acompanham a diligência prosódico-existencial com a qual o autor, gradualmente, cessa de variar o tom pessoal para imitar a impessoal monotonia do eterno.

No artigo “Ritmo e Sentido: o pentâmetro iâmbico de Joseph Brodsky” a autora, Maria Pirogôvskaia, investiga a rítmica do verso brodskyano a partir da análise dos pentâmetros iâmbicos escritos ao longo da década de 1960. Interessa-lhe, a priori, identificar na estrutura deste que é considerado um dos principais metros experimentais do autor, pré-requisitos para a monotonia que caracterizará a sua prosódia e o seu maneirismo declamativo.

Pirogôvskaia (2005) destaca que o primeiro decênio de produção poética foi elementar para a formação de uma voz reconhecidamente particular em Brodsky. Foi esse um período de experimentações, de aquisições, um período de afluências russas e estrangeiras: são citados Púchkin e Tsvetáieva de um lado, W. Auden, Robert Frost e T.S. Eliot de outro. Embora haja alguma diversificação formal, reforçam-se paralelamente constantes métricas que, pouco a

¹⁴⁰ GASPÁROV, M. L. *Современный русский стих. Метрика и ритмика (O verso russo moderno. Métrica e rítmica)*. Москва: Наука, 1974.

¹⁴¹ A ausência de menção ao autor fica óbvia quando relacionamos a data da publicação do referido estudo – 1978 -, a relação de “dissidência” do escritor perante o regime político, além da ausência de publicações suas no mercado editorial soviético.

¹⁴² BRODSKY, 2018, p. 97.

pouco, reaproximam o autor do princípio sob o qual a estabilidade tônica seria a fonte do ritmo. Ou seja, se mais tarde Joseph Brodsky distingue o pentâmetro iâmbico a partir da variedade de possibilidades entonacionais, no período ao qual chamamos de formação para um estilo particular existe a busca e a preferência pela inalterabilidade rítmica. Então, o caso dos iampos analisados por Pirogôvskaia ilustra bem um comportamento que a autora denomina “isoritmidade”. Diferente do que ocorre nos autores soviéticos da mesma época, os acentos dos pentâmetros iâmbicos com rimas masculinas em Brodsky recaem 95,2% no primeiro pé e 97,1% do terceiro, isto é, respondem a uma regularidade quase perfeita, enquanto os segundos e quartos pés têm ocorrência de acento 29% e 11,4%, respectivamente. Essa “fórmula” métrica quase automatizada repetiria uma constante semelhante à do poema longo *Зофья*, com o qual Valentina Polukhina (1997) fornece uma chave de interpretação rítmico-semântica outorgando um padrão entonacional para Brodsky:

Em “Zof’ia”, Brodsky forjou um ritmo singular que, essencialmente, consiste no elo que une o poema num todo completo, embora o enredo seja deliberadamente relegado a um segundo plano, escondido em digressões meditativas. A monotonia rítmica do verso acaba sendo um meio de criar a tensão dramática, i.e., no complexo sistema de repetições lexicais, sintáticas e figurativas, encaixa-se outro nível, no qual variações rítmicas repetem-se e alternam-se. A imagem central do poema, um pêndulo oscilante representando metonimicamente o tempo, e relacionada ao balanço entre polos contrários, encontra correspondência também no nível rítmico: três ictus acentuados (...) marcam três pontos no movimento do pêndulo: os pontos de máxima declinação e a posição de equilíbrio.¹⁴³

É interessante notar que na leitura de Polukhina reconhece-se, já nas experimentações com o iambo dos anos sessenta, tendências a uma prosódia neutra e impessoal em nome da força “pendular” do tempo, quando parte da crítica costuma demarcar o advento da neutralidade tônica na prosódia do autor apenas na passagem das formas fixas para o verso tônico, dos anos setenta em diante. O próprio Brodsky costumava, inclusive, associar a neutralidade do tempo ao uso do *dólnik*:

Atualmente, naquilo que componho, há uma grande quantidade de *dólnik*, de verso tônico, com os quais a língua ganha, a meu ver, certa neutralidade. Eu tenho mais inclinação à neutralidade tônica e penso que a mudança de métrica, ou do tipo de metro, algo assim, atesta isso. E se existe alguma evolução [na poesia do autor], ela reside no esforço em neutralizar qualquer elemento lírico, aproximá-lo do som produzido pelo pêndulo, isto é, que seja mais pendular do que musical.¹⁴⁴

¹⁴³ POLUKHINA 1997, apud PIROGÔVSKAIA, Maria. РИТМ И СМЫСЛ: ПЯТИСТОПНЫЙ ЯМБ Иосифа Бродского (Ritmo e sentido: o pentâmetro iâmbico). *Toronto Slavic Quarterly*, 2005 (Summer), Vol.13, Jun 2005.

¹⁴⁴ GLAD, John. Настигнуть утраченное время. Интервью с Иосифом Бродским (Recuperar o tempo perdido. Entrevista com Joseph Brodsky). *“Время и мы”* (Revista), № 97, Jerusalém, pp. 164-178, 1987, p.176.

As dinâmicas formais da poesia, expressas aqui pela inclinação a uma qualidade métrica específica e, depois, a sua mudança, transformação e adaptação, ampliam os sentidos e seu valor a partir da relação semântica a que se vinculam. Portanto, é válido enfatizar o impulso fundamental que conduz Brodsky a “manipular” o tempo, ou melhor, a deixar-se subordinar pelo reduto do tempo na língua; também a importância da discussão a respeito da manifestação concreta de readaptações sonoras que resultaram em uma prosódia particular firmada no uso do verso tônico e, em especial, do *dólnik*.¹⁴⁵

“(...) Pacato, sem pedal e sem ênfase”¹⁴⁶

A poesia de expressão russa é, em quase a sua totalidade, formalmente clássica. Assim, sucede que o uso de metros não clássicos representa uma porcentagem de exceção dentro da prática geral de versificação em russo, conforme explica Gaspárov (1974). Com o surgimento dos movimentos literários modernistas na virada do século, houve um crescimento dos experimentos métricos com as formas livres ou alternativas, principalmente na esteira dos poetas de vanguarda, porém, o resultado em termos estatísticos não supera os 15,5% de ocorrência até o ano de 1925. Para a cultura russa, o modernismo representou, paradoxalmente, a profícua restituição das formas clássicas – na mão dos simbolistas e dos acmeístas. Depois de 1925, houve ainda uma breve alta de 26% para o verso não clássico e, nas décadas seguintes, a estabilização na casa dos 11 a 14% até a década de 1960.

Quanto ao *dólnik* na Rússia, suas primeiras experimentações teriam acontecido no século XVIII, ainda muito motivadas pela influência do verso clássico:

Se de um lado, para a geração mais velha de poetas do século XVIII eram comuns os experimentos rigorosos de Sumarôkov com a logaeda [verso que consiste na mescla heterogênea de pés métricos dentro de uma regularidade entre versos ou estrofes], a nova geração caracterizava-se pelos experimentos mais livres de Derjávín com o *dólnik*, ou seja, o verso onde a quantidade silábica de intervalos entre posições fortes muda não de forma constante, mas alocando-se aleatoriamente. A matéria-prima para

¹⁴⁵ De modo geral para a crítica brodskyana, e também no interior desta pesquisa, os termos “verso tônico” e *dólnik* são sinônimos, significando a lógica métrica de um verso que tem por princípio de organização interna a presença de acentos (*ictus*) no intervalo entre uma ou duas sílabas fracas. No entanto, como adendo e justificativa para a utilização dos dois termos em algumas ocasiões, ao longo da carreira do autor e de suas experimentações formais, houve variação na quantidade de intervalos fracos nos limites do verso, o que, para alguns autores, representa a utilização de outras tipologias métricas (o *taktovik*, por exemplo, e os próprios versos tônicos e acentuais, que têm uma disposição mais livre de intervalos átonos).

¹⁴⁶ BERNARDINI, Aurora F. *Sobre Bródski*. In: _____. *Aulas de Literatura Russa: de Púchkin a Gorenstein*. São Paulo: Kalinka, 2018, p. 387.

esses experimentos eram, em sua maioria, os mesmos agrupamentos curtos de ritmos trissilábicos: dáctilos e anfibráquios, com os quais os poetas estavam acostumados a lidar.¹⁴⁷

Assim, não é correto afirmar que esse metro se desprende por completo da noção de poesia clássica, tampouco que é “moderno” per se. Posteriormente, no círculo dos poetas de 1820-40, que engloba nomes tais como Aleksánder Bestujev-Marlinski, Aleksánder I. Odoievski, Mikhail Liérmontov, Fiódor Tiútchev e Afanássi Fet, a prerrogativa à experimentação do *dólnik* vinha de seu correspondente nos sistemas literários alemão e inglês, isto é, a partir dos experimentos que estes poetas empreendiam no processo da tradução de literatura estrangeira. O que se seguiu então no cenário da lírica russa para o *dólnik* foi um árido período, próximo à total infertilidade, interrompido apenas na última década do século pelos poetas simbolistas e acmeístas – os mais frequentes aplicadores do metro, a despeito da canhestra performance dos cubofuturistas, que preferiam aventurar-se pelo sistema silábico.

Os dados descritivos da pesquisa de Gaspárov demonstram a peculiaridade da tendência métrica adotada por Brodsky a partir da década de 1970. Embora fosse um veemente defensor das formas fixas, como observamos em depoimentos, e apreciador da tradição clássica como um conduto da civilização, em questão de versificação o poeta expressa melhor um afastamento das expectativas fabricadas no esteio do vernáculo tradicional russo quando elege o *dólnik* para sonorizar a sua imitação do tempo. Não estamos afirmando, entretanto, que o uso desse metro seja exclusivo desse poeta. Pelo contrário, uma parcela significativa dos escritores no mesmo período utilizou-se de outras possibilidades tonais mais livres. O que fica sublinhado no caso de Brodsky é a troca da predominância iâmbica para uma *predominância tônica* quando a tradição russa insistia em formas fixas associadas à literatura clássica.

Sobre este fenômeno, Anna Andreeva disserta:

É paradoxal o resultado da evolução métrica do poeta: da prevalência de pentâmetros iâmbicos, em um estágio inicial, ao triunfo absoluto de formas distintas de verso tônico em sua criação posterior. Acompanhemos a evolução do sistema métrico de Brodsky com mais detalhes. Observando todo o corpus de poemas, no processo de troca do sistema silabo-tônico para o tônico, isto é, na gradual libertação das estruturas métricas e semânticas tradicionais, o crescimento do número de *dólniki* é especialmente visível. Ao mesmo tempo, foi importante o ano de 1964 (o ano do “exílio” de Brodsky nos campos de trabalho) quando o número de *dólniki* aumentou abundantemente e se aproximou do número de iampos - 35% para 50%,

¹⁴⁷ GASPÁROV, M. L. Очерк истории русского стиха (Nota sobre a história do verso russo). Москва: Fortuna Limited, 2000, p. 68.

respectivamente, do número total de poemas escritos neste ano. A prevalência do *dólnik* e do verso tônico começa apenas na emigração, mas não imediatamente, em 1975-76 ("Uma parte da fala") e, em seguida, o número de iampos diminui, de modo que, por exemplo, em 1994-95, no repertório do poeta, não encontramos mais poemas iâmbicos.¹⁴⁸

A menção ao exílio interno no norte do território russo em 1964 é bastante apropriada, não apenas porque, conforme o apontamento de Andreeva, o *dólnik* teria sobrepujado outras escolhas métricas na produção lírica daquele ano, mas, sobretudo porque foi nesta época que, bem sabemos, Brodsky teve contato com a poesia de W.H. Auden. Os fundamentos de um robusto sedimento poético provido por Auden ao sistema estético-filosófico de Brodsky revelam a ideia do tempo subordinado à força da língua nos versos: *Time that is intolerant/ Of the brave and innocent, / And indifferent in a week/ To a beautiful physique, // Worship language and forgives/ Everyone by whom it lives;/ Pardons cowardice, conceit, / Lays its honours at their feet.*¹⁴⁹

A respeito da elegia a Yeats, Brodsky dispõe:

Auden tinha de fato dito que aquele tempo (e não o tempo) venera a linguagem, e o encadeamento de ideias que aquela afirmação inaugurou em mim ainda hoje continua a se desdobrar. (...) E então a linguagem não é um repositório do tempo? E não é por isso que o tempo a venera? E será que uma canção, um poema, ou até mesmo qualquer discurso, com suas cesuras, pausas, espondeus e assim por diante, é um jogo que a linguagem joga para reestruturar o tempo?"¹⁵⁰

O raciocínio do qual Brodsky se vale estabelece hierarquias ao tempo e à língua e vincula irremediavelmente as “ferramentas” de estruturação métrica – o ritmo do qual qualquer discurso se vale – à esfera da reestruturação temporal. Ou seja, quando dizemos “fundamentos estético-filosóficos” da poética brodskyana, temos em mente que a organização do verso não se limita à prova do artifício; tem como verdadeira origem um problema

¹⁴⁸ ANDREEVA, Anna. Просодия в теории и практике И. Бродского (Prosódia na teoria e na prática de J. Brodsky). *Zeitschrift für Slavische Philologie*, v.61, n.1, pp. 137-147, 2002, p. 143.

¹⁴⁹ “O tempo que é intolerante/ Com os bravos e os inocentes, / E indiferente numa semana/ A um belo físico, // Venera a linguagem e perdoa/ Todos graças aos quais ela vive;/ Perdoa a covardia, a vaidade, / E deita suas honrarias a seus pés.” (apud BRODSKY, 1994, p. 132-133). Nota: estes versos, que a crítica e o próprio Brodsky sublinham no ensaio dedicado a W.H. Auden, *Para agradecer uma sombra*, fazem parte de uma primeira versão da elegia ao poeta William Butler Yeats. Na versão mais conhecida do poema, inclusive utilizada na tradução em língua portuguesa do poema feita por José Paulo Paes, o referido trecho foi suprimido, portanto o leitor que queira consultar estes versos no poema da coletânea “W.H. Auden [poemas]”, publicada pela Companhia das Letras, não os encontrarão. A menção e tradução para o português do trecho, entretanto, constam no ensaio supracitado, anexo ao fim do livro de Auden e originalmente integrando a reunião de ensaios de Brodsky “Menos que um”.

¹⁵⁰ Ibidem, p.133.

filosófico que consiste no manuseio e numa certa “remodelagem” da experiência do tempo. A vontade de imitá-lo, afinal, resulta em outra característica desta poética muito condizente com o discurso artístico do século XX: o apagamento do autor.

A contradição pós-moderna emana, assim, da escolha do metro: a partir da experimentação “formal-filosófica” que quer se “impessoalizar”, o poeta estabelece o seu repertório privado e cria uma prosódia individual. O “tom pacato, sem pedal e sem ênfase” do *dólnik* brodskyano, para além de corresponder a uma abstração que se admite como substância do tempo e neutralização lírica, é exatamente isto: *brodskyano*, isto é, a voz particular do poeta. Em contrapartida, e corrigindo as possíveis lacunas do seu sistema, o autor vincula a substância do tempo àquela da vida e do homem, universalizando a manifestação do verso não musical, mas pendular: “E aqueles graças aos quais a linguagem “vive” não serão também aqueles graças aos quais o próprio tempo também vive?”¹⁵¹. Ser um sujeito que diz, que discursa apagando o drama subjetivo e enfático do indivíduo, não subtrai a experiência do tempo, senão colabora para um estreitamento de ambas as substâncias, uma vez que tempo e homem vivem graças ao mesmo fenômeno: a língua.

Dada a premissa dos versos ingleses de Auden, como Joseph Brodsky lança mão da métrica para reestruturar o tempo em língua russa? Baseado nas estatísticas e em declarações do autor e de sua crítica, fica claro que o *dólnik* surgiu como resposta elementar e recurso métrico predominante a partir dos anos da emigração, sobretudo na publicação da coletânea “Uma parte da fala”, em 1977. Ao mesmo tempo, não afirmaremos que houve um abandono dos metros binários e ternários clássicos, comuns à tradição lírica russa. Mesmo a utilização do iambo e do *dólnik* ao longo das décadas acompanha um movimento de ressignificação semântica, de mudanças e de variações entonacionais e, dentro do panorama métrico do autor, além da manutenção dos esquemas de rima e estrofação mais “tradicionais”, é possível reconhecer resgates pontuais dos metros silabo-tônicos que demonstram a constante experimentação a que o poeta se submetia.¹⁵²

Um exemplo dessa retomada à organização clássica é o uso do anfíbraco nos poemas de Natal escritos entre os anos de 1988 e 1991. Em entrevista cedida ao crítico de literatura Piotr Vail, Brodsky explica a escolha: “Creio que seja mais a marca de uma determinada tonalidade. O anfíbraco me atrai por expressar certa monotonia. Ele apaga os acentos. Apaga

¹⁵¹ Ibidem, p.133.

¹⁵² SMITH, G. S. The versification of Joseph Brodsky. *The Modern Language Review*, v.97, n.3, p. 653-668, julho de 2002.

o patético. É um metro absolutamente neutro”.¹⁵³ Em outras palavras, qualquer que fosse a alternativa métrica, a prosódia do autor não cessa de venerar “os jogos que a linguagem joga para estruturar o tempo”.

Entre os trabalhos críticos dispostos a uma análise mais formal do *dólnik* no repertório brodskyano, consideramos esclarecedores e oportunos os artigos de A. M. Levachov e C. E. Liapin, “O verso de seis ictus de Joseph Brodsky como derivação do hexâmetro: bases semânticas da derivação” e “O *dólnik* de seis ictus de Joseph Brodsky: modelo métrico e tendências rítmicas”. Chama-nos a atenção o interesse específico para o verso de seis *ictus* (acentos), que se justifica, primeiramente, pela quantidade de versos escritos por Brodsky neste esquema (os autores do estudo estimam uma cifra acima de seis mil), pela ausência de uma tipologia completamente aquiescente entre a crítica a respeito desse metro na configuração de seis *ictus*, mas também sustentando-se no estudo métrico-rítmico de Mikhail Gaspárov (1974), cuja investigação destacou e descreveu dois tipos predominantes do *dólnik* no sistema literário russo – o de três e o de quatro ictus. E apesar de essa ser uma escolha preeminente nos versos do escritor, o que confirma a relevância para o levantamento de uma análise mais formal, os resultados particulares permanecem em aberto e passíveis de reformulações a partir de novos estudos comparativos.

Um dos argumentos de Levachov e Liapin para explicar a gênese do *dólnik* de seis acentos em Brodsky é justamente um parentesco provável com o hexâmetro clássico, muito embora a sua estrutura particular afaste-se um pouco do molde tradicional russo, revelando, assim, liberdades e adaptações formais às quais Brodsky se lança. Na análise do poema “To my daughter”, o eslavista David M. Bethea aproxima-se de uma proposta tipológica do hexâmetro brodskyano:

(...) do ponto de vista técnico, o poema é escrito em hexâmetro heroico livre, que era bem familiar para Brodsky tanto nas versões russa quanto inglesa: a maioria dos versos tem seis acentos métricos (com exceção do primeiro, segundo e décimo verso); a anacruse (sílabas átonas que precedem ao primeiro acento), neste caso, “vagueia” (observemos que não deve haver anacruse no hexâmetro russo); o espaço entre os acentos métricos varia de uma a duas sílabas (que é característico do idioma russo), enquanto a clausula (sílabas átonas após o último acento) consiste em uma sílaba (que, novamente, é característica do russo). O hexâmetro russo geralmente não possui rimas, mas para o Brodsky falante de língua inglesa, elas existem: em vez de finais femininos não rimados (um modelo “heroico” que remonta a Gneditch) vemos quadras rimadas, encerradas no esquema simétrico aabb (exceto para o décimo segundo verso). [...] Além disso, a pausa entonacional (“cesura”) neste

¹⁵³ BRODSKY, 2019, p. 117.

poema é bastante móvel, o que é característico da tradição inglesa, já que a cesura russa assume uma posição fixa (i.e., faz parte do metro).¹⁵⁴

O problema da hipótese do hexâmetro clássico como inspiração para o “*dólnik* hexâmetro” envolve as condições formais, de um lado, e as motivações semânticas, de outro. Segundo a tipologia de Bethea, já se esclarece que Brodsky rompe com as exigências estruturais mais fixas do metro russo, empresta de outras tradições (a inglesa, acima de tudo), realiza o seu itinerário privado. Desse itinerário, consente-se em dizer que, em termos gerais, o verso se “desmembra” em dois hemistíquios de três *ictus* cada.¹⁵⁵ A partir dessa fórmula, os autores vinculam a análise do verso brodskyano à análise rítmica do *dólnik* de três *ictus* promovida por Gaspárov, cuja metodologia de perquirição baseia-se nas etapas de um inventário de possibilidades teóricas das combinações entre os acentos e seus intervalos átonos; da escolha, dentro de um corpus significativo, dos textos que se conformam, na prática, aos modelos teóricos especulados; da confirmação dos modelos métricos definidos pela frequência das diferentes fórmulas e, a partir delas, a descrição de tendências rítmicas.¹⁵⁶

Comparando as conclusões tipológicas de Gaspárov com a performance específica do *dólnik* hexamétrico em Brodsky, é possível diferenciar para este poeta (1) um fenômeno de conexão sintática no fim de cada verso, ou seja, no fim do segundo hemistíquio, enquanto no intervalo entre hemistíquios, ou seja, entre o terceiro e o quarto acento, dá-se uma quebra sintática;¹⁵⁷ (2) a junção de acentos, um seguindo ao outro, ou o congestionamento de sílabas não acentuadas no interior do verso, o que funciona como recurso catalético do primeiro hemistíquio (quando, propositalmente, faltam sílabas no fim da primeira metade de um verso) e anacruse no segundo (sílabas iniciais não acentuadas antes do “primeiro” acento na segunda metade do verso), permitindo variação da cesura, atípica no verso russo; (3) a terminação do primeiro hemistíquio como posição potencial de rima, formando uma “corrente” de rimas

¹⁵⁴ 1994 apud LEVACHOV, A. M., LIAPIN, S. E. *Шестииктный стих Иосифа Бродского как дериват гексаметра: семантические основания деривации (O verso de seis ictus de Joseph Brodsky como derivação do hexâmetro: fundamentos semânticos da derivação)*. Санкт-Петербург. Independent Academia, p.1-2.

¹⁵⁵ Um hemistíquio consiste na metade de um verso, sobretudo nos alexandrinos, os quais contam com doze sílabas.

¹⁵⁶ O artigo de Levachov e Liapin, “modelos métricos e tendências rítmicas”, realiza um apanhado crítico das possibilidades e das práticas do *dólnik* de seis *ictus* brodskyano em diferentes períodos. Salientamos que não é de nosso intento penetrar em uma análise detalhada e descritiva do metro, senão compartilhar apontamentos gerais da performance do poeta. Entretanto, àqueles aos quais interessa uma crítica formal das correlações entre o metro e o ritmo, a leitura do artigo sem dúvida é de grande valência.

¹⁵⁷ Esse fenômeno, potencializado pelos *enjambements*, delinea uma característica rítmica brodskyana que exige do leitor a atenção constante, uma vez que a conclusão do verso não coincide com a conclusão do sentido no verso. Desta forma, é necessário seguir adiante ou retornar ao verso anterior para, cognitivamente, concretizar a integridade sintática e semântica dos sintagmas “interrompidos” na cadência do ritmo poético.

internas; (4) não raro, o uso de hemistíquios anafóricos, isto é, da repetição de um hemistíquio inteiro em versos subsequentes.¹⁵⁸

A descrição e a observação de tais distinções métricas auxiliam na percepção concreta de um ritmo qualificado como individual, tão logo separam Joseph Brodsky, no que diz respeito à performance do *dólnik* russo, das tipologias mais gerais ou recorrentes no sistema métrico dentro da tradição de versificação russa. Ainda, um olhar comparativo para o comportamento métrico no interior dos empreendimentos formais da lírica brodskyana mostra não apenas a disposição para o regular e a constância, mas também para a experimentação de seu oposto. Se anteriormente salientamos a isoritmia do pentâmetro iâmbico, aqui falamos sobre agrupamentos de acentos e de intervalos átonos, sobre cesuras rítmicas no interior do verso e contiguidades sintáticas entre versos, isto é, sobre uma imprevisibilidade rítmica. Assim, a prosódia brodskyana, ainda que autodeclarada “neutralidade tônica”, uma impessoalização sonora ou abafamento do eu, concretiza sua lírica do tempo entre regularidade e alternância, resgatando repertórios do passado e atualizando-os em novas possibilidades de ritmo.

Na reputada definição formalista de Óssip Brik (1978) *ritmo* significaria um movimento ou um processo motor particular e, no caso do verso, dado a partir da alternância de sílabas no tempo. Ora, a alternância no tempo é a bússola particular de Brodsky para se aproximar de seu suposto mecanicismo. Por isso, para esse poeta, a força da prosódia tem mais impacto no espírito do que as heranças propriamente semânticas do metro. São poucos, afinal, os versos compostos em *dólnik* de seis ictus que remetem diretamente à tradição hexamétrica clássica, isto é, à coerência entre a forma hexamétrica e o conteúdo a ela atrelado. Em todo caso, é possível interpretar a elaboração do *dólnik* de seis ictus como um fenômeno dentre as chamadas atualizações prosódicas, por meio das quais ecoam as vozes da literatura antepassada, isto é, a voz da cultura e da civilização, nas novas formas e nos conteúdos da modernidade. Mencionando o poeta, “o hexâmetro surge aqui não graças às suas associações épicas ou clássicas elegíacas, mas por causa da força de seus três acentos, segundo o modelo dos mecanismos de inspiração e expiração”.¹⁵⁹

No que concerne precisamente ao período mais profícuo do uso do *dólnik* no repertório brodskyano, i.e., meados da década de 1970 a 1980, além do atípico verso

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ BRODSKY 1998-2001 apud LEVACHOV; LIAPIN, op. cit., p. 9.

hexamétrico, que reaparecerá em sua escrita mais madura nos anos 1990, existe uma tendência rítmica disposta a partir do agrupamento de versos e estrofes heterogêneas com quatro a cinco *ictus*, o que ainda difere do padrão russo, regular e predominantemente de três ou quatro *ictus*. O eslavista G. S. Smith, da New College, em um longo e detalhado estudo do desenvolvimento do verso brodskyano, enfatiza a respeito do *dólnik* neste período – em especial nos poemas que compõem a coletânea e o ciclo “Uma parte da fala” – o caráter irregular do número de sílabas nos versos e mesmo a disposição dos acentos na organização de um mesmo poema.¹⁶⁰ Parece, segundo Smith, que a diretriz concreta para o metro tende à categoria da heterogeneidade ou do esquema livre de disposição métrica, enquanto os princípios de regularidade através dos quais o professor reconhece a distribuição rítmica dos poemas demonstram um paradigma de acentuações recorrentes na segunda metade do verso, exibindo a lógica 1-2-1- (em que o número corresponde à quantidade de sílabas átonas e o - ao acento entre elas)¹⁶¹. Assim,

Inicialmente ele [Brodsky] favorece a subcategoria homogênea, dando continuidade a sua prática anterior e da poesia russa em geral, mas em 1976, esta torna-se a menos favorecida das três, e este é também o caso no que diz respeito ao período de 1972-1976 como um todo. A análise mostrou que Brodsky mantém um senso de integridade métrica no ritmo do *dólnik* estabelecendo um padrão persistente de acento e não acento nas últimas sete sílabas do verso.¹⁶²

Percebamos uma vez mais que a isoritmidade, através da qual Joseph Brodsky domestica as sensações de monotonia e dicção neutra no tempo-espaço sonoro do verso, convive com as manifestações de variedade entonacional e com os experimentos formais aqui discutidos. Ainda que o poeta alterne entre as categorias formais de homogeneidade, heterogeneidade e experimentações livres para os seus poemas, subsiste um senso de integridade rítmica que não abandona completamente a regularidade acentual no esteio do texto poético em “Uma parte da fala”.

Cabe ainda dizer que a evolução do *dólnik* brodskyano, movendo-se, na produção tardia dos anos 1990, a graduais variações de tamanho e de acentuação legitima as diferentes nomenclaturas com as quais a crítica se dispõe para análise: alguns dirão, por exemplo, que o autor desenvolveu seus versos em “*dólnik* livre”, outros preferem denominá-los *taktovik*, ou

¹⁶⁰ SMITH, G. S. The Development of Brodsky’s “Dol’nik” Verse, 1972-1976. *Russian Literature* LII (2002), p. 471-492.

¹⁶¹ Ou seja, nas últimas sete sílabas do verso conformam-se três acentos com intervalos de uma, depois duas e por último mais uma sílaba átona.

¹⁶² SMITH, G. H. op. cit., p. 488.

simplesmente verso acentual.¹⁶³ Salvo os resultados proveitosos que cada abordagem tem em mãos, o que nos é valioso do emprego desta ou daquela terminologia é o reconhecimento de um novo princípio, pautado na imprevisibilidade do verso que, por sua vez, refrata-se no recurso de tornar cada poema formalmente único.¹⁶⁴

Parece-nos, portanto, que a evolução métrica de Brodsky funciona como espelho de seu raciocínio quando questionado a respeito do verso livre:

Com o verso livre, a primeira questão deveria ser: livre de quê? (...) Porque, qual a razão do surgimento do verso livre? - é consequência da forma fixa. Assim, *cada poeta tem de repetir em miniatura o mesmo processo*. Verso livre (...) é uma questão de libertação. Mas quem se libertou, libertou-se de quê? De algum tipo de, digamos, escravidão. Mas se ele não experimentou a escravidão, ele não pode experimentar a liberdade, pois *a liberdade não possui um sentido autônomo*.¹⁶⁵

Nas palavras do escritor, lê-se que a experiência da liberdade poética em termos estruturais supõe, primeiro, um sujeito subjugado – à imobilidade do metro, ao autoritarismo (ou autoridade) da língua – e então uma superação, pois não há experiência autônoma de liberdade. Assim, dos versos clássicos e homogêneos às entonações de um *dólnik* variado e heterogêneo, ao verso acentual “livre”, Brodsky travou a sua trajetória individual de encontro, intimidade, variação, adaptação, libertação (e retomada) do metro.

A Imitação do Tempo

O Tempo é categoria inevitável na poética de Joseph Brodsky. Não sendo coisa, “apenas uma ideia a respeito de uma coisa”¹⁶⁶, nesta mesma poética ele nos encaminha para a porção imaterial do material, captado na via do olhar. Não sendo coisa, no entanto é investigado pelo poeta por vias práticas, da experiência do tempo *nas coisas*; ainda, Brodsky

¹⁶³ O *taktovik* difere do *dólnik* pelo número de sílabas átonas entre os ictus, sendo que o primeiro aceita a variável de uma a três sílabas, enquanto ao *dólnik* estipula-se a não excedência às duas sílabas átonas; no verso acentual, o intervalo entre acentos não é delimitado. Claro que a objetividade das tipologias métricas dependeria de uma concepção imutável do que é afinal *ictus*, intervalos átonos, cesuras, anacruses etc. Como esses são conceitos construídos a partir das experiências prosódicas e rítmicas de cada língua, autor e sistema literário, ou seja, em certo grau subjetivamente, mesmo a ideia de filiar-se a uma determinada tradição poética não garante objetividade absoluta. A “ambiguidade” ao conceituar o verso acentual, por sua vez, permite as atualizações e formulações de novos modelos na prática.

¹⁶⁴ SMITH, 2002.

¹⁶⁵ BRODSKY, 2018, p. 95, grifo nosso.

¹⁶⁶ BRODSKY, 1994, p. 180.

jamais pretendeu à elaboração discursiva a partir de um método filosófico. Comove-o, na realidade, a observação das mudanças em si e nos que o cercam.¹⁶⁷

Desse modo, ainda que alimentado por signos do que é pouco palpável ou abstrato – o infinito, o espírito, a ideia, por exemplo – o tempo emerge em um campo prático de agência e acentua o dinamismo com que se realiza, dentro do homem, mas também independente dele, como força que lhe impõe, principalmente, o fim.

Verifica-se também o espaço na superfície da poesia brodskyana, superfície esta que de forma alguma sugere superficialidade como antagonismo de profundidade, uma vez que a aparência, para o poeta, é “o resultado dos fenômenos”.¹⁶⁸ Talvez, por isso mesmo, a geografia pareça mais real e constante no construto imagético brodskyano do que as conceituações puramente abstratas. E, no entanto, entre a perspectiva espacial e a temporal, há uma preferência àquela que representaria melhor o emblema do homem entre continuidade e fim no repositório da língua (não nos esqueçamos que Joseph Brodsky afirma e reafirma o tempo como fonte do ritmo e a prosódia como repositório do tempo no interior da língua).

Não obstante, a separação da díada “tempo-espaço” ou o privilégio que a crítica tem dado ao primeiro dos dois fenômenos, vez ou outra são interrompidos. É o caso das proposições de Olga Glazúnova em “Metafísica e Realidade” (2008). Para a estudiosa, haveria em Brodsky, até a emigração, um todo íntegro das noções de corpo e alma, matéria e espírito, espaço e tempo, interrompido com os eventos da década de 1970 que o conduziu à preferência da categoria espacial: “não gostamos do tempo, mas frequentemente – do espaço” escreve no ano da emigração.¹⁶⁹ Logo, a escrita do período de preferência (e de transição) espacial apresentaria uma poética do olhar detido na *coisa* que, em análise, revela um duplo movimento: de atribuição de características humanas aos objetos e de redução do corpo para o nada. Percebemos, porém, que a ideia de agência do tempo colide e confunde-se aqui com a causa-origem dessa redução do eu ao vazio, pois ela pode ser deduzida tanto na interação espacial com as coisas do mundo físico, quanto na reflexão do que o tempo faz com as coisas: transforma-as em pó, extingue-as.

Como aponta Taisiia Akhmedova (2011), em Brodsky, o tempo é correlato imediato à questão da morte, pois apresenta-se como condição de transformação. O homem e os objetos,

¹⁶⁷ GLAZÚNOVA, 2008.

¹⁶⁸ BRODSKY, 2018, p. 386.

¹⁶⁹ *Нам не нравятся время, но чаще — место*, versos do poema “Canção da inocência, é ela ainda a da experiência” (Песня невинности, она же — опыта), de 1972. In: BRODSKY, 2012, p. 24.

ainda que em prazos distintos, encaminham-se ambos para o nada, para o ser deixando de ser. No poema “1972”, cujo tema é precisamente o envelhecimento, isto é, a mais sensível denotação da passagem do tempo na experiência humana, uma série de imagens de perda espira para realizar a transformação da matéria:

[...] Pode-se dizer certo:
aqui terminarei os meus dias, perdendo
cabelos, dentes, verbos, sufixos,
[...]
Eis ela – aquela sobre quem tenho verbalizado:
a transformação do corpo
em coisa nua! Nem os montes, nem o vale eu avisto,
mas o vazio.¹⁷⁰

É clara a conexão entre os dias e a ruína do corpo, que está perdendo a integridade física e se transformando em sinal palpável da extinção do ser. A contribuição metafórica do autor nos versos acima é, certamente, a aproximação entre a constituição física do homem e sua essência na língua – cabelos e dentes são tão íntimos, reais, quanto verbos e sufixos. Um poderia dizer que a passagem do tempo na verdade acresce o conhecimento e o arcabouço linguístico, no entanto, este poema, escrito em dezembro de 1972, exhibe-se como um dos primeiros versos compostos nos meses seguintes à emigração, cujo resultado expressa a experiência de rompimento e de exílio linguísticos, porque o poeta, homem das letras, aparta-se de existir entre os do seu vernáculo. Logo, há uma atmosfera de subtração, de beco sem saída.

O corpo na capa habitua-se a esferas,
em que para Sabedoria, Esperança, Fé
e Amor não há futuro, mas sempre
existe o presente, por mais que seja fel
o gosto dos beijos entre góis e judeus,
e a cidade, onde não deixa o pé

rasto algum, como a nau no espelho
d’água – de qualquer espaço atrás dela,
tomado em cifras, zero é a sequela –
não deixa atrás de si traços profundos
nas praças vastas como o “Adeus”,
nas ruas estreitas como o “eu amo”, ao fundo.

[...]
Lá, além do vácuo, além dos seus confins
- negro, incolor, talvez cor de marfim -,
existe alguma coisa, um certo objeto.
Quem sabe um corpo. No tempo da embreagem de fricção
a rapidez da luz é a rapidez da visão;

170 Можно сказать уверенно:/ здесь и скончаю я дни, теряя/ волосы, зубы, глаголы, суффиксы. [...] Вот оно — то, о чём я глаголаю:/ о превращении тела в голую/ вещь! Ни горé не гляжу, ни долу я,/ но в пустоту. In: Ibid., pp. 34-35.

mesmo quando não há – mesmo sem luz.¹⁷¹

Os versos acima, da décima, décima primeira e décima quarta estrofe do poema *Laguna*, emblemam a hesitação sobre o movimento prospectivo e retrospectivo do tempo. O futuro, ao que parece, não existe nem para Fides, Spes et Caritas, mártires da cristandade, veneradas junto à mãe Sophia, nem para os valores que compõem tais virtudes teológicas (fé, esperança e caridade). O presente, por sua vez, é o limite permissível para o eu, esse sujeito brodskyano que é sempre menos que um, menos que um sujeito, um corpo na capa, a parte de um discurso. Ademais, vincula-se à estase do agora o apagamento do passado. Então, se a nau no espelho d'água não deixa traços, pois estes se apagam irremediavelmente, descobrimos da agência do tempo a mesma lógica, o mesmo beco escuro em que o mais patético “adeus” e o “te amo”, destinam-se à sequela zero. A última estrofe do poema, em ânsia de continuidade, esboça um olhar além dos confins, além do “nenhures” e constrói o movimento inverso de olhar: existe alguma coisa, um objeto, quem sabe um corpo. E, no entanto, olha-se para o vazio. A conclusão do poema é quase tautológica, porquanto se vê apenas aquilo que se enxerga. Mas o vazio, se for branco (da cor do marfim), é folha de papel, ensejo da escrita, preservação do amor – da fé, da esperança e da sabedoria.

Portanto, parece-nos perspicaz a preferência de Glazúnova em interpretar os poemas da época (e sua mirada para o futuro) como um túnel, onde há não escuridão definitiva, mas travessia. Daí também a noção de transformação; as linhas de um poema encaminham-se para o seu final, “a obra de arte... corre sempre para o final” afirmou, inclusive, o próprio Joseph Brodsky¹⁷²; e, no entanto, os versos verbalizam uma transmutação, a metamorfose do corpo em coisa, não em morte. Isto só é possível pelo *continuum* da língua. Se o tempo quer extinguir, a língua – variante do eterno – preservará.

Lembremos que o ato de se transformar em coisa provém de um estoicismo tipicamente brodskyano herdado da postura ética apreendida com Akhmátova e W. H. Auden. A princípio, o processo pode parecer pouco vantajoso para um artista, tão logo aparenta um desbotamento do sentir, das paixões. Mas nas circunstâncias kafkianas, nas quais o poeta foi apartado da família, dos amigos e da língua russa (seu ente mais íntimo), torna-se um “mal necessário”, o mal inevitável atrelado ao envelhecimento:

“E isso é para o bem. O sentimento de horror

¹⁷¹ BRODSKY, 2019, p. 79, 81.

¹⁷² BRODSKY, 1994 p. 73.

não é do feitio das coisas. Assim, portanto, poça
debaixo das coisas não se descobre,
mesmo que a coisa esteja à beira da morte.”¹⁷³

O sujeito-lírico (e arriscaríamos, o empírico) deixa de enlevar-se pela intensidade do horror. Mas esse horror é menos o do exílio do que da preeminência do fim. Ser coisa, então, é menos um desejo de desbotamento dos sentidos do que de esquivo da nulidade absoluta. A vantagem da transformação é notável primeiro pela “impessoalização” a que o indivíduo se sujeita, um abafamento do ser, análogo àquele que ocorre na estrutura do verso, surdo, pouco acentuado para o ouvido russo, monotônico e desapaixonado. Em seguida, em nova espiral de sentidos, essa “coisificação” estende o prazo de validade da vida, pois a matéria do que é objeto revela-se mais pereña do que é humano.

E afinal, a continuidade, como dissemos, é condição da língua. A busca dos limites da palavra, em Brodsky, torna-se a busca para a próxima palavra, concretizada em uma lógica rítmico-sintática inusitada, nas correspondências sonoras a partir de aliterações e rimas, por meio da entonação pendular, depois sem ênfase, como observado nesse capítulo.

Encontramos, ainda, outras figuras e representações do tempo e de sua agência que extrapolam a estrutura do verso e evocam imagens frequentes na poética brodskyana, tais como a água, (“o Tempo sai das ondas, mudando/ o ponteiro da torre - ele somente”¹⁷⁴), os monumentos de pedra, metal e o espelho (“Ar, fogo, água, faunos, náiades, leões/ tirados da natureza ou de uma cabeça - / tudo o que criou Deus e continuar cansa-se / o cérebro, transforma-se em pedra ou metal. É o fim das coisas, é no fim do caminho / o espelho para atravessar”¹⁷⁵), os quais aparecerão, especialmente, no complexo metafórico dos poemas do ciclo “Uma parte da fala” e em sua análise. Observamos, aqui, por ora, algumas aproximações ou razões semânticas para as escolhas formais, no tocante específico ao metro, que guiaram o autor para a sua imitação privada do tempo.

¹⁷³ Это и к лучшему. Чувство ужаса/ вещи не свойственно. Так что лужица/ подле вещи не обнаружится,/ даже если вещица при смерти. In: BRODSKY, 2012, p. 35.

¹⁷⁴ Versos do poema *Laguna* (1973), em BRODSKY, 2019, p. 75.

¹⁷⁵ Versos do poema *Торс* (1972), idem, op. cit., p. 48.

As outras sintaxes do tempo

O complexo de correlações identificáveis entre as convicções pessoais do autor e a matéria da criação poética – entre as ideias e seu resultado na estrutura do verso – obviamente extrapolam a questão imediata do repertório métrico. Há quem considere mais interessante, hoje, por exemplo, a análise das construções sintáticas em Brodsky, de seus *enjambements*, a partir de um viés cognitivo. É o caso do estudo recente de Aliôna Pávlova e Iekaterina Saiênko, da Universidade de São Petersburgo.¹⁷⁶ A proposta de análise entende o ritmo também em sua interação com a estrutura semântica do verso. Assim, haveria na escritura brodskyana, por ocasião dos tantos e quase onipresentes *enjambements*, uma complexidade cuja interação ou realização cognitiva no processo da leitura causaria rompimento com o senso comum – desde a estrutura lógica prosódica esperada para um verso russo à própria sintaxe mais natural do idioma – que frequentemente conduz, depois reconduz a atenção-tensão do leitor. A “reorganização do tempo” posiciona-se, assim, ao lado da organização semântica no poema, criando uma quebra de expectativas, uma vez que o verso tem força de deslocamento e “desautomobiliza” o processo de recepção do texto.¹⁷⁷

As pesquisadoras, sob o respaldo de estudos prévios, perceberam a redução de uma previsibilidade no nível sintático da poesia brodskyana após o ano de 1972. Essa redução, sem dúvida, está ligada à redução também do uso do sistema silabo-tônico na estrutura do verso, cuja monotonia estabelece-se justamente pela previsão dos acentos: uma vez iniciado em pentâmetros iâmbicos, saberemos onde recairá as ênfases da linha. Na prevalência do *dólnik*, detectado especialmente nos poemas de “Uma parte da fala”, a equitonalidade ou isoritmicidade é posta de canto. O leitor encontrará um verso mais complexo e experimentará a imprevisibilidade da voz do tempo. Além disso, o sentido jamais é dado como completo, tão logo ao leitor exige-se o encaminhamento para o próximo verso a fim de facultar a completude do sintagma. Outro ponto interessante da pesquisa, atrelado à ideia de completude é a quebra da compreensão do verso como uma unidade finita. Ou seja, quando o leitor encontra um verso, em sua mente, ele realiza uma pausa ao fim da linha, buscando na última palavra a conclusão de uma imagem e de uma unidade rítmica. O verso de Joseph Brodsky, ao fugir da razão de unicidade por intermédio do *enjambement*, obriga o leitor a 1) ir adiante em busca da elaboração de sentido, no campo semântico, e receptor o fim do verso não como um

¹⁷⁶ PÁVLOVA, Aliona, SAIENKO, Ekaterina. Искусство поэзии требует сил: Чтение анжамбеманов в поэзии Иосифа Бродского (Arte poética exige força: leitura dos enjambements na poesia de Joseph Brodsky). In: *Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту, Вып. 29, pp. 387-398, 2018.

¹⁷⁷ Ibidem.

encerramento, mas como cesura do tempo (ruptura); assim, o leitor, ainda que avance para o verso seguinte, provocado pelo sentimento de interrupção, tem que 2) voltar no tempo, mover seu olhar para o passado, para o verso lido anteriormente, caso contrário, o sentido gramático e semântico novamente não se completa.

Na realidade, nunca se completa. O leitor de Joseph Brodsky, além de encontrar uma poética pouco musical, depois paralela ao som pendular do tempo marcado e previsível, depois inexata, surda e complexa, é provocado a imitar – no cognitivo da leitura – o movimento confluyente do tempo, não linear, que avança ao futuro no presente carregando os sedimentos do passado; retrospectivo, que se recorre ao olhar para o passado a fim de elaborar os sentidos do agora; prospectivo no limite da palavra, pois esquiva-se do fim, continua, preserva até onde a intenção da língua permite, até o ponto final do verso último.

Em “caráter de rodapé”, é interessante notar ainda que, independentemente do que as pesquisas estatísticas demonstram a respeito de seu amplo repertório de versificação, Brodsky é associado, sobretudo, às formas clássicas. Muito provavelmente, essa leitura tenha íntima ligação com a recepção do escritor, bastante entusiasmada nas duas primeiras décadas de sua produção criativa (1960-70), mas que, a partir da segunda metade dos anos 1980, passou a acusá-lo de abandono do lirismo autêntico em nome de construções excessivamente embaraçadas, herméticas e intelectuais. Soa mais cortês, razoável até, para a tradição literária russa, conservada no metro fixo e remanescente de uma noção clássica de poesia até os dias de hoje, o louvor aos versos jovens do autor, construídos debaixo da boa sombra de uma imensa lírica clássica, de Derjávín, Púchkin e Baratýnski, a Mandelstám, Tsvetáieva e Akhmátova. De todo modo, ao considerarmos a obra brodskyana em sua integridade, reiteramos que nunca é o mais correto afirmar-lhe um abandono definitivo dos recursos clássicos: a experiência de liberdade do metro não é irrestrita, ao contrário, dependerá da constante recuperação e deslocamento do tempo nas unidades breves e longas do verso tradicional.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Dos outros metros clássicos utilizados por Brodsky, o dátilo seria um dos mais atípicos, pois lhe remeteria a um estado de lamentação e de emoção trivial. O troqueu também aparece pouco, embora tenha sido o eleito para os versos dedicados à Anna Akhmátova, na tentativa de imitar a atmosfera da poeta; o anfíbraco, como já mencionamos na pesquisa, alude aos poemas natalinos, especialmente o de quatro pés, por conta do efeito prosódico “impessoal”; por fim, o anapesto relaciona-se ao período em que Brodsky volta-se para a poesia inglesa de expressão barroca, para os metafísicos e em especial John Donne, que lhe induziu também à experimentações de novos princípios de estrofação (Andreeva, 2002).

Encerraremos a primeira etapa da pesquisa. Adiante, prossegue uma brevíssima descrição da coletânea “Uma parte da fala”, a reflexão a respeito do ato de traduzir Joseph Brodsky, o ciclo “Uma parte da fala” ao lado de duas traduções para cada poema e, afinal, um ensaio que recupera, nos entremeios dos versos do ciclo, os apontamentos críticos realizados até então, prospectando além, sobre a experiência lírica e humana às questões do tempo, do olhar e do desaparecimento e preservação na língua.

SEGUNDA PARTE

UMA PARTE DA FALA: A COLETÂNEA

Janeiro de 1977. Sob a organização de Liev Lósev, a casa editorial *Ardis*, idealizada pelo professor Carl Proffer e sua esposa, Ellendea Proffer, publica simultaneamente duas coletâneas de Joseph Brodsky, as duas primeiras após o processo de emigração compulsória para os Estados Unidos: “Fim de uma bela época”, que reúne poemas ainda da fase russa, escritos entre 1964-1971, e “Uma parte da fala”, cujos poemas, delimitados e organizados cronologicamente datam do período entre 1972 e 1976. O segundo da dupla de volumes antológicos granjeou maior atenção do que o primeiro, incluindo a do próprio autor, conforme relata o organizador das duas publicações em sua biografia literária de Joseph Brodsky. O entusiasmo maior para com “Uma parte da fala” justifica-se, talvez, pela proximidade cronológica dos poemas, resultado de experiências mais recentes e fronteiras, tanto para o escritor, quanto para os seus leitores contemporâneos. Mas, sobretudo, é nessa coletânea de caráter distintamente novo e imprevisto que Brodsky elaborará literalmente a proposta do homem como parte da fala (da língua em ato) e ampliará, como já observamos, as expectativas formais para o verso do seu repertório individual e, consecutivamente, para o verso russo.¹⁷⁹

Lósev pondera, ainda, a respeito da questão imediatamente “material” da lírica, isto é, das escolhas métricas para os versos, e constata quantitativamente em *Uma Parte da Fala* a manifesta transição do pentâmetro iâmbico para o *dólnik*:

No livro “Parada no deserto”, 55% dos poemas (...) foram escritos em vagarosos pentâmetros iâmbicos, metro este característico para os poemas narrativos e meditativos do verso russo. Há também, ali, uma quantidade de poemas compostos em outros metros clássicos (tetrâmetro iâmbico, anapesto etc). Aproximadamente 18% estão em *dólnik*. (...) No livro “O fim de uma bela época” (...) o *dólnik* já corresponde a 29% das composições. Mas o salto brusco, qualitativa e quantitativamente, acontece entre “O fim de uma bela época” e “Uma parte da fala”.

¹⁷⁹ Em entrevista a Solomon Volkov, ao responder a respeito da publicação das duas antologias, o poeta comenta sobre a natureza possivelmente diferente e nova dos poemas escritos em meados da década de setenta: “[...] não vejo uma divisa psicológica nos versos desse período. Embora eu acredite que a partir do poema *Tâmisa em Chelsea*, escrito em 1974, surja outra poética, um pouco diferente. Os poemas daí, creio eu, são em alguma medida diferentes” (VOLKOV, 2000, pp. 312-314).

Em “Uma parte da fala” os metros clássicos são a minoria, 36%, já o *dólnik* é o que prevalece”.¹⁸⁰

Outra diferença apontada para a coletânea é o predomínio de ciclos e de poemas em conjunto temático e formal, em detrimento de versos menores que aparecem individualmente. Exemplos significativos são os “Vinte sonetos para Mary Stuart” (1974), cada um com quatorze versos e esquema de rimas mais ou menos padronizado, “Divertimento mexicano”, totalizando sete poemas de estrofação e versos variados que homenageiam a cultura e as formas tradicionais hispânicas, tais como o madrigal, o romanceiro e o tango, bem como o ciclo que empresta o título à coletânea.¹⁸¹ Há poemas que, embora não sejam classificados como ciclo em sentido restrito, são estruturados sob a lógica do ajuntamento e da correlação com outros versos – é o caso dos já citados “Dezembro em Florença”, “Tâmisa em Chelsea”, “Laguna”, “A borboleta”, “Canção da inocência, é ela ainda a da experiência” etc.

No que diz respeito à presença dos poemas da coletânea em língua portuguesa tínhamos, até o presente momento, as traduções de sete peças:

“Odisseu a Telêmaco” (1972), “Sobre a morte de Júkov” (1974) e “O Norte quebra o ferro e poupa o vidro” (este último fazendo parte dos vinte poemas no ciclo “Uma parte da fala”), traduzidos por Nelson Ascher e Boris Schnaiderman na antologia *Quase uma elegia*;

“O funeral de Bobó” (1972), traduzido por Lauro Machado Coelho em *Poesia Soviética*;

Em *Poemas de Natal*, “24 de dezembro de 1971” (1972) e “Laguna” (1973), nas mãos da professora Aurora Bernardini;

E “Nasci e cresci nos pântanos do báltico, lugares”, que aparece nas *Aulas de literatura russa*, também da professora Aurora F. Bernardini e participa do ciclo “Uma parte da fala”.

A variedade é elemento evidente, nos assuntos, na extensão, na estrofação, no número de acentos dos versos da coletânea. “O funeral de Bobó” e “Odisseu a Telêmaco”, por

¹⁸⁰ LÓSEV, 2008, p. 188.

¹⁸¹ A respeito de *Divertimento Mexicano*, Brodsky declara: “A única coisa que, para mim, vale a pena ser dita sobre esse poema é que o assunto era o México – não exatamente o México, mas o estado mental da pessoa projetado contra o menos agradável dos panos de fundo. Ou eu acho que esse era o assunto. Eu estava tentando empregar os metros tradicionais espanhóis” (BRODSKY, 2018, p. 157). O pano de fundo mencionado, a partir da leitura dos poemas, é presumidamente a violenta história da colonização espanhola em território mexicano. Paradoxalmente, Brodsky escolhe homenagear os redutos culturais da língua espanhola e evoca “heróis” e códigos da colonização.

exemplo, ambos do ano de 1972, foram escritos em pentâmetros iâmbicos, porém, enquanto o primeiro constrói-se da junção de quatro poemas de três estrofes com quatro versos cada e rimas intercaladas entre masculinas e femininas (AbAb), o segundo inicia-se com dois hemistíquios separados em duas linhas distintas para dividir-se em duas estrofes de tamanho irregular e sem rimas, semelhante à tradição clássica da qual Brodsky empresta forma e conteúdo. Observemos de relance:

Caro Telêmaco,
 encerrou-se a Guerra
 de Tróia. Quem venceu, não lembro. Gregos,
 sem dúvida: só gregos deixariam
 tantos defuntos longe de seu lar.
 Mesmo assim, o caminho para casa
 mostrou-se demasiado longo, como
 se Poseidon, enquanto ali perdíamos
 nosso tempo, tivesse ampliado o espaço.

[...]

Cresce, Telêmaco meu filho, os deuses,
 só eles sabem se nos reveremos.
 Não és mais o garoto em frente a quem
 contive touros bravos. Viveríamos
 juntos os dois, não fosse Palamedes,
 que estava, talvez, certo, pois, sem mim,
 podes, liberto das paixões de Édipo,
 ter sonhos, meu Telêmaco, impolutos.¹⁸²

Retiradas das epopeias homéricas *A Ilíada* e *A Odisseia*, as figuras mitológicas destes versos são reanimadas no presente, na reflexão da paternidade e separação entre Odisseu e Telêmaco, enquanto simultaneamente servem de construto alegórico para a resignificação da experiência pessoal do autor, de sua “epopeia particular” ao separar-se de seu filho Andrei Basmanov. De fato, o menino já não fora batizado com o sobrenome do pai a fim de evitar futuras “maldições genealógicas”. Assim, a única saída para os sonhos impolutos de Telêmaco/Andrei seria a libertação das paixões edípicas, da arriscada presença do pai. A “guerra de Troia” e os “gregos” confundem-se facilmente com o processo de julgamento e exílio em Ancangel, com as perseguições do Estado e o convite derradeiro para sair da União Soviética; a deidade presente é “Poseidon”, não fortuitamente, afinal é ele quem retém o tempo materializado nas águas dos mares e amplia o espaço da cisão, do não voltar jamais.

Em “O Funeral de Bobó” encontramos versos menos alegóricos, de conteúdo mais secreto e cifrado, a começar pelo título (“quem é Bobó?” especula-se até hoje). Trata-se, afinal, de um poema em tópicos espirais sem uma temática linear além do retorno constante à

¹⁸² BRODSKY, J. 1996, pp. 19-20.

constatação da morte de Bobó, repetida em seis ocasiões declarativas (“Bobó morreu”), a qual se serve de pré-texto para meditações sobre o vazio, o exílio e a salvação possível da escrita:

[...]

Eras tudo. Mas porque agora
estás morta, minha Bobó, transforma-te
em nada – ou mais precisamente, numa bolha de vazio.
O que, se se pensa bem, é até bastante.

Bobó morreu. Para os olhos arregalados,
a linha do horizonte é um fio de faca,
Mas nem Kiki nem Zazá, Bobó,
tomarão teu lugar. É impossível.

Quinta está chegando. Acredito no vazio.
É igualzinho ao inferno, só que mais sujo.
E o novo Dante inclina-se à página
e, num lugarzinho vazio, escreve uma palavra.

As três estrofes acima completam e concluem a quarta parte do poema e condensam a ideia do atrelamento da morte com o nada, da transformação a qual a existência é submetida, à maneira de um paradoxo – tornando-se bolha do vazio, torna-se algo mais substancial, “mais provável e pior que o inferno”. O horizonte de perspectiva, aos que, espantados, arregalam os olhos, é fio de faca, ameaça, corte, cisão. No entanto, há algo de contínuo na experiência – a ressurreição na folha em branco. Bobó está morta, mas *algo* prossegue nas mãos de um novo Dante inclinado sobre o vazio: a *palavra* sobrevive à catábase.

O que parece, afinal, unir os dois poemas, e em geral as peças e partes de *Uma parte da fala* como opus íntegro, além do critério cronológico, é: a experimentação de um andamento átono, seja nas vias do pentâmetro, do *dólnik* ou das formas pertencentes à versificação silábica, que se aproximam mais da prosa do tempo que à música da lira; a reanimação de figuras, vozes e subtextos poéticos a fim de ressignificar as experiências individuais do escritor, em especial, as correlatas à cesura física com o espaço (a troca do espaço soviético pelo espaço americano) e, em contraponto, o olhar para a parelha *tempo-língua*, isto é, para a experiência da continuação e estase metafísica à despeito da sensação de ruptura e desaparecimento. *Uma parte da fala* pretende-se, portanto, a uma vitória sobre o vazio. Porque o vazio transmuta-se em folha de papel, lugar da nova, da próxima (classe de) palavra pensada, escrita e reavivada.

DA TRADUÇÃO

“Um poema é resultado de uma certa necessidade: é inevitável, assim como sua forma” ¹⁸³

A tarefa de transpor um poema de Joseph Brodsky, de seu original em russo para um possível correspondente em língua portuguesa, trespassa inevitavelmente as convicções que o próprio escritor mantinha em relação ao ato de traduzir. Desde o seu interesse pelas literaturas polonesa, inglesa e americana, por meio do qual se pôs a construir sua persona literária como poeta-tradutor, até os itinerários do destino que o levaram a participar, já na década de 1970, ao preparo e à co-tradução de seus poemas para o inglês na edição de *A part of Speech* ¹⁸⁴, Brodsky foi um veemente defensor de uma prática, a mais “mimética” possível, de adequação e correspondência formal para o poema traduzido.

Se considerarmos os anos em que traduzia autores estrangeiros para o russo, quando ainda vivia na URSS, o princípio da preservação composicional sob o qual Joseph Brodsky se orientava era, de alguma forma, facilitado pelas características morfossintáticas de seu idioma natal, repleto de flexões e de terminações morfossintáticas com as quais é possível solucionar os impasses sonoros estabelecidos por um poema rico em esquemas de rimas, e verbetes polissílabos que se abrem às mais diversas possibilidades rítmicas. ¹⁸⁵ Já o português não permite a mesma flexibilidade morfossintática, nem se adequa à mesma estrutura prosódica e rítmica ou tradição de versificação. Assim, encontramos, senão um descompasso, o desafio de ponderar o estilo brodskyano dentro das emoldurações do nosso vernáculo.

O “descompasso” entre poema original e poema traduzido, no entanto, não é algo novo ou exclusivo para o nosso idioma quando se fala em Joseph Brodsky. Desde que emigrou para os EUA, o autor se viu no centro da vida literária americana como uma espécie de embaixador da tradição poética de seu país e, já nesse período, a relação que tinha com as traduções existentes de seus conterrâneos demonstrava mais dessemelhanças do que consonâncias entre o modo russo e o americano de traduzir: aferrar-se na necessidade da

¹⁸³ BRODKSY, 1994, p. 86

¹⁸⁴ A coletânea, primeira do autor publicada em língua inglesa, demorou cinco anos para ficar pronta (de 1975 a 1980).

¹⁸⁵ ISHOV, 2008.

manutenção cuidadosa das qualidades formais dos versos originais era o natural para a prática russa, enquanto no contexto americano o verso livre era a nova realidade.¹⁸⁶

Durante a preparação de *A part of Speech*, essa relação ganhou novas dimensões: embora houvesse uma equipe de tradutores envolvidos no empreendimento de torná-la uma leitura “americana”, o processo e o produto de seus poemas em inglês contaram com a acirrada interferência do autor. Para alguns nomes da crítica, o resultado foi um inglês desajustado, inadequado às regras prosódicas e gramaticais do idioma de chegada.

Por outro lado, sempre existiu, inclusive entre os colaboradores das traduções para o inglês, um grupo de intelectuais que acolhiam as sugestões do autor, considerando positiva a diferença tônica da voz brodskyana, de sua lógica russa dentro da língua literária inglesa.

É verdade que há um paradoxo na recepção de poemas traduzidos. Se, por um lado existe e (persiste) a ideia de que a “genialidade” ou simplesmente o estilo de um determinado poeta encontra barreiras, perdas e traições na tradução, é justamente em seus meandros que a literatura tem sobrevivido e se retroalimentado por séculos a fio. Muitos escritores e escrituras distintas carregam em si o eco de obras com as quais o contato foi mediado justamente pelo texto traduzido, e não pelo original. É nesse sentido que o próprio Brodsky conceitua a tradução como “o principal veículo da civilização” e a “soma de diferentes culturas animadas por um denominador espiritual comum” (1994).

Para o poeta-tradutor, o ato de traduzir compreende, além das questões de estilo, uma afinidade “psicológica”, uma abertura psíquica para o intercâmbio entre culturas. Na prática, o que Brodsky sugere como denominador comum é uma “grandeza espiritual” possível na decorrência dos *metros poéticos*, que

Não podem ser substituídos nem mesmo uns pelos outros, quanto mais por versos brancos. As diferenças de métrica são diferenças na respiração e na pulsação cardíaca. As diferenças no esquema de rimas são diferenças nas funções cerebrais. O tratamento descuidado de qualquer um desses aspectos é no mínimo um sacrilégio, e na pior das hipóteses uma mutilação ou um assassinato. [...] é sempre um crime espiritual, pelo qual o perpetrador acaba pagando com a aceleração de sua degradação intelectual. Quanto aos leitores, compram uma mentira.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem, p.85.

A citação acima deixa esclarecida a concepção que Joseph Brodsky tem do que é um texto poético – de seu intrínseco trabalho formal, associado e concretizado no próprio corpo sob as notações do ritmo cardíaco e da função cerebral. O ritmo de um poema não é fortuito, recurso estritamente formalista, musicalidade ornamental. Trata-se da percepção física, do compasso cognitivo, do tempo subalterno (em uma métrica) à língua. Desconsiderar o conjunto de características formais em detrimento de uma literariedade prosaica é entregar ao leitor uma “mentira”. Ou, de uma forma mais amena, entregar outro poema.

Mas a tradução é sempre outro texto: porque outra língua, outro sistema literário, outro tempo, outro espaço. Existe, necessariamente, uma qualidade estrangeira a toda obra traduzida. Zakhar Ishov pontua sobre as críticas feitas aos poemas traduzidos de Brodsky, que apareceram esparsamente entre as publicações de *A part of Speech, To Urania* (1988), às vésperas da premiação do Nobel, e após sua morte, mostrando que a análise negativa vinha especialmente do polo de recepção literária britânico, mais conservador, pois preocupado em preservar a pureza da língua.

Peter Porter, poeta australiano radicado na Inglaterra, por exemplo, em uma resenha de 1980 ao *A Part of Speech*, pondera que, a despeito da equipe de tradutores e colaboradores e da intervenção ativa do autor, o produto das traduções teria entregado ao leitor desconforto e falta de confiança. Michael Schmidt, em sua “Time of Cold: A Review of ‘A Part of Speech’”, considerou Brodsky o pior dentre os seus tradutores.

Em ocasião da coletânea *To Urania*, oito anos após a primeira recepção inglesa robusta aos poemas de Brodsky, Christopher Reid, expoente do movimento *martian poetry* nas décadas de 1970-80, teria descrito uma zona neutra entre o russo e o inglês, sob a qual reinava uma falta de ortodoxia gramatical, de compreensão do idioma inglês e uma surdez de tonalidade,¹⁸⁸ enquanto Donald Davie teria condenado as supervisões de Brodsky, chamando-as “intrusivas”, e seus resultados “infelizes”.

Outro poeta da *martian poetry*, Graig Raine, chegou a publicar em novembro de 1996, com Brodsky já falecido, um artigo no qual discorre, dentre outros aspectos, sobre a incapacidade do escritor russo em atingir a competência básica em sua língua de adoção. Raine estende a crítica à prosa ensaística, que considera estúpida e banal. Citando o inglês, Brodsky “era de uma mediocridade nervosa de classe mundana: blefando, mas ciente de seu

¹⁸⁸ Estas ideias podem ser vistas na resenha de Reid “Great American Disaster: review of *To Urania*”, da *London Review of Books*, dezembro de 1988.

senso de incerteza em relação ao idioma inglês, sobre o qual foi fundada, tão precariamente, sua reputação internacional.”¹⁸⁹

O argumento central para as críticas é notadamente um dado estranhamento, ou o “estrangeiramento” linguístico que aflui dos versos de Brodsky dentro (ou pretendendo adentrar) do sistema literário inglês. Vistos como intrusos, esses versos traduzidos desvirtuariam a prosódia poética anglófona, desvinculando-a de seu eixo original precisamente porque houve a vontade de corresponder à forma e conteúdo. Entramos em uma espécie de contrassenso aqui: ao projetar a visão de Joseph Brodsky do que deve ser a tradução de um poema – a conformação da palavra e do metro – produzimos seguramente um intruso também na língua portuguesa, ainda mais distante da prosódia russa do que era o inglês. Produzimos, talvez, algo custoso de ser apreciado como qualidade lírica se ignorado o aviso: “trata-se de uma tradução!” Por outro lado, a tentativa de adaptar os versos russos aos ditames da versificação em português e daquilo que a recepção brasileira entende como um bom poema, laureado com o Nobel de literatura, apagaria as idiossincrasias da escritura deste poeta, que por si só já é considerada cerebral, complexa, sintaticamente e ritmicamente singular.

Em alguma medida, o próprio Brodsky era consciencioso a respeito dos parâmetros com os quais recebemos um poema traduzido. As perdas acústicas ou prosódicas não seriam tantas quando afinal não se conhece o idioma de origem. Desse modo, a questão do sucesso ou insucesso de uma tradução fica para o idioma de chegada: “É disso que se trata se ele funciona em inglês. Você tem de julgá-lo somente com base em como ele funciona em inglês. Você recebe um poema em inglês, bom ou mau. Você não pode fantasiar sobre como ele seria no original”.¹⁹⁰

Derek Walcott, amigo e defensor de Brodsky-tradutor, propôs olhar para as traduções de Brodsky exatamente como a manifestação das idiossincrasias que revestem a sua voz:

Se algum crítico da obra de Brodsky disser “isto não é inglês”, o crítico está certo de maneira errada. Ele está certo no sentido histórico, gramatical, não no sentido de erros gramaticais, mas no tom gramatical específico. Não se trata do ‘americano comum, que cães e gatos são capazes de ler’, a vanglória bárbara e chauvinista do poeta como pensador das massas, como déspota monossilábico; mas a mesma crítica, em épocas anteriores, poderia ter dito a mesma coisa sobre Donne, Milton, Browning, Hopkins... Há uma sonoridade

¹⁸⁹ apud ISHOV, 2008, p. 18.

¹⁹⁰ Ibid, p. 327.

para o inglês de Brodsky que é peculiarmente dele, e esse som costuma ser difícil.¹⁹¹

Então, nos poemas traduzidos distinguem-se de modo mais flagrante as marcas de estilo do poeta. E a literatura afinal é isso, a força do desvio, o lugar do incomum na linguagem.

Ishov ainda argumenta que, da soma de vieses para a poesia inglesa de Brodsky, a vertente britânica teria deixado uma herança mais efetiva sob a classe acadêmica. Estuda-se reiteradamente, por diferentes pontos de vista teóricos, a obra de Brodsky no original, enquanto os poemas traduzidos têm sido postos à margem. Parte dessa adesão à opinião desfavorável de Brodsky-tradutor justificou-se pelo fato de seus defensores serem, em maioria, amigos, colegas e colaboradores próximos, isto é, sujeitos emocionalmente pré-dispostos a realizar concessões às escolhas excêntricas das traduções finais; outra parte provavelmente repousa na ideia negativa que ainda se tem da diferença e do dissenso como traições na tradução.

Mas tradução, a despeito da busca por equivalências, realiza-se principalmente nos entremeios das diferenças. E mais: traduzir a “pulsação cardíaca” do metro e a “função cerebral” da rima entre sistemas e línguas de raízes, caules, folhas, flores e frutos diferentes consiste na chance de desestabilizar o limite entre o comum e o desviante da língua. Infecta-se, potencialmente, a extensão do que é e do que pode ser a linguagem literária. E para Brodsky, essa infecção, através da qual respira, ainda que débil, a civilização, conta como *denominador espiritual comum* a faculdade mnemônica do metro.

Monotonia e Estranhamento

Em entrevista a Eva Burch e David Chin (1979), ao comentar sobre a alteração prosódica na composição dos poemas de “Uma Parte da Fala”, Brodsky aponta para a poesia silábica francesa como uma possível, ainda que vaga, inspiração de mudança de experimentação métrica. O metro encontrado, e que será associado à sua poesia mais madura, é o referido *dólnik*.

¹⁹¹ WALCOTT apud ibidem, p. 24,

Mais flexível do que os iampos e troqueus da tradicional e estrita métrica russa, o *dólnik*, como já discutimos, foi associado à expressão de um discurso vagaroso, monótono ou neutro, que refuta a emoção da voz individual do poeta para emular a voz do tempo. Para a transposição dos versos russos em língua portuguesa, não há um gêmeo ideal, no entanto, ao considerarmos a raiz silábica do metro, encontramos a flexibilidade de trabalhar uma lógica rítmica que já nos caracteriza como tradição poética, isto é, o sistema de versificação silábico. Além disso, não ocorre predeterminação dos *ictus* ou da quantidade de sílabas fracas entre *ictus* nos poemas do ciclo. Em um mesmo poema, inclusive, encontramos versos com três, quatro, cinco ou seis acentos. Desta forma, a presença de um *dólnik* variável parece apontar quase que para o verso livre em português, formalmente regularizado apenas pelo número de versos (doze em cada poema, com exceção do primeiro) e pelo esquema de rimas, este sim restrito a duas variantes: *ababcdcd...* ou *aabbcc...*

O “problema da liberdade” que esse padrão acentual nos coloca é o seu efeito. A escolha de um ou outro metro baseia-se na construção do ritmo, percebido como “uma sensação, um resultado psíquico de estímulos, oriundos de elementos recorrentes numa certa ordem ou sucessão temporal”¹⁹². Para o ouvido russo, acostumado às formas fixas de uma poesia intrinsecamente clássica, a ausência de regularidade tônica soa estranha ou “apoética”.¹⁹³ Então, ainda que monótono, e porque monótono, “Uma Parte da Fala” desloca constantemente o leitor do texto russo para um resultado psíquico outro, outro ritmo cerebral. Lembremos, no entanto, que Brodsky jamais foi destituído de uma rotulação tradicionalmente clássica:

Brodsky é um versificador natural. O verso russo não guarda segredos para ele. Ele é capaz de escrever em qualquer métrica, em qualquer forma, em qualquer esquema de rima. Ele conhece intimamente a história da versificação russa e pode facilmente igualar-se a qualquer um de seus antecessores, imediatos ou distantes. [...] Os críticos que precisam de classificação muitas vezes aplicam o rótulo de “clássico” ao seu trabalho, o que é apropriado no sentido estrito do termo: adequado para uso em salas de aula. Um curso sobre versificação russa pode ser facilmente ensinado a

¹⁹² PRADO, João Batista T. A desumana neutralidade da métrica. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 47, n. 1, pp. 111-118, 2003, p. 112.

¹⁹³ A respeito da expectativa em encontrar versos regulares em textos poéticos, compartilho uma anedota pessoal. Durante intercâmbio na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou, ao conhecer um grupo de alunas russas do bacharelado em Língua Portuguesa, compartilhamos autores e textos emblemáticos de nossas respectivas literaturas. Ao se deparar com poemas de Carlos Drummond de Andrade, autor indubitavelmente canônico na lírica brasileira, uma das russas levantou-me o sincero questionamento “por que isso é considerado um poema? Não se vê rimas, os versos são diferentes uns dos outros, não tem ritmo ou musicalidade...”. Nota-se que a ausência de um ritmo claro, sonoro e constante, parecia ser ali o primeiro “quesito” para a identificação de um poema como tal e de um poeta como modelo a ser apreciado. Claro, há outras e imensas questões colocadas na dianteira de um texto lírico, mas essa pequena história ilustra, ainda que a resvala, a distinções culturais – brasileira e russa – inevitáveis na recepção de um determinado gênero textual.

partir dos poemas de Brodsky, pois eles constituem uma antologia formal de versos russos.¹⁹⁴

O pedal neutro dos poemas convive, simultaneamente, com outras questões, condensando-as: as cesuras, os *enjambements*, a regularidade aguardada e a irregularidade encontrada entre sílabas fracas, o número de acentos etc., cada uma despertando nova mecânica cognitiva, estranhamento e desvio na linguagem poética brodskyana. Em português, especialmente na tradição literária brasileira do século XX, a irregularidade nos versos de um poema é comum. Não obrigatoriamente desloca, provoca ou estranha o leitor.

Atendendo à demanda da sensação rítmica que os poemas de “Uma parte da fala” devem despertar também no público brasileiro, reconstituímos a regularidade acentual, mantendo o máximo possível também do esquema de rimas nas versões finais em português.¹⁹⁵ Julgamos que o restabelecimento dos padrões formais seria fértil para a percepção do ritmo “obediente” e monótono, enquanto que nas inversões e flexões sintáticas típicas do ciclo, o leitor dos poemas em língua portuguesa reconheceria a subversão do ritmo (e seu estranhamento desviante). Desta forma, as lógicas da língua e da linguagem poética tensionam-se em português como tensionam-se na proposta ética e estética de Joseph Brodsky russo.

Forma e conteúdo

Propomos como parte integrante da pesquisa a apresentação de duas traduções dos vinte poemas que compõem o ciclo “Uma Parte da Fala”.

A *primeira versão*, de caráter literal, tem como objetivo prover ao leitor os significados mais imediatos dos versos, desconsiderando as peculiaridades formais, tais como as rimas, as aliterações, o tamanho dos versos e seus acentos. Em alguns casos, ainda, subtraímos a complexidade sintática para a melhor compreensão do sentido evidente, visto que Brodsky faz uso da elasticidade sintática que o russo permite, atuando nas mais distintas ordenações frasais, algo pouco permissível no português, ou permissível à custa de uma ambiguidade

¹⁹⁴ GODZICH, Wlad. Brodsky and the Grounding of Poetry. *The Georgia Review*, vol. 49, n. 1, Lasting Laurels, Enduring Words: A Salute to the Nobel Laureates of Literature, pp. 209-215, primavera de 1995, p. 209.

¹⁹⁵ Alguns poemas apresentam intervalo entre *ictus* regular ou anacruse com a mesma quantidade de sílabas surdas. Portanto, a tradução poética esforçou-se mais na emulação daquilo que os poemas têm de regular do que em suas deflagradas irregularidades.

exacerbada. O resultado é um texto de ritmo ocasional e que comunica, acima de tudo, o conteúdo de um conteúdo poético.

Emparelhado ao texto literal, propomos um texto literário. A *versão final*, a despeito do adjetivo que a acompanha, não é definitiva nem um ultimato às possibilidades formais do ciclo. Apenas uma apresentação mais cuidadosa do que seria a união do conteúdo poético com o “inevitável” da forma. Optamos por preservar as rimas, idealmente em seu esquema original, embora sem corresponder necessariamente às escolhas entre masculinas e femininas (que costumam obedecer uma regularidade, por isso carregam intenção e sentido); assegurar a presença dos ecos sonoros construídos a partir das inumeráveis aliterações e associações sonoras entre palavras de campo semântico distinto; observar e recriar uma regularidade acentual dentro da lógica rítmica de cada poema ¹⁹⁶, mantendo os *enjambements* e as inversões e incursões sintáticas a fim de estabelecer principalmente a polifonia do conteúdo e a mono-tonia proposta que, ao mesmo tempo, deflagra uma aceleração rítmica e cognitiva bastante evidente na escrita brodskyana, em especial deste ciclo.

As traduções não estão exaustivamente anotadas, uma vez que o percurso da presente pesquisa esteve sempre aos arredores com o comentário da crítica ao estilo lírico do poeta, não tanto sobre o processo de traduzir “Uma Parte da Fala”. Porém, alguns trechos e escolhas de tradução exigem notas de rodapé para que as intenções implícitas do verso ou as referências demais russas sejam compreensíveis ao leitor, o leigo e o acadêmico.

Por fim, é importante ressaltar que as versões finais dos poemas “O Norte quebra o ferro e poupa o vidro” e “Nasci e cresci nos pântanos do Báltico, lugares” não são de nossa autoria. O primeiro deve ser creditado ao tradutor Nelson Ascher e o segundo à professora e tradutora Aurora F. Bernardini. As demais traduções são, aqui, inéditas.

¹⁹⁶ Embora imprevisível, porque variável em relação aos intervalos entre *ictus*, o *dólnik* do ciclo “Uma Parte da Fala” geralmente abriga quatro acentos, em algumas ocasiões cinco, e em menor quantidade três ou seis acentos. Na recriação formal, a maioria dos poemas em português contém cinco acentos, alguns seis, devido à diferença entre os idiomas, já que o russo é mais condensado e, naturalmente, uma frase traduzida para o português acaba resultando em uma extensão maior.

О CICLO - Часть речи / Uma parte da fala

(1975-1976)

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря,
дорогой, уважаемый, милая, но неважно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить, уже не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих;
поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери,
извиваясь ночью на простыне –
как не сказано ниже по крайней мере –
я взбиваю подушку мычащим "ты"
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя.

Primeira versão:

De lugar nenhum, com amor, dezes de martubro,¹⁹⁷
 caro, prezado, querida, mas já não importa
 quem, pois os contornos na face, francamente
 não se lembra, não os seus, mas
 também o de ninguém amigo leal vos saúda de um
 dentre os cinco continentes, o mantido nos cowboys;
 eu te amei mais que os anjos e que Ele¹⁹⁸,
 e por isso distante agora de ti mais que deles;
 tarde da noite, no vale adormecido, no mais profundo,
 em uma cidadezinha tomada pela neve até a maçaneta da porta,
 contorcendo à noite entre os lençóis –
 ao menos não como é dito abaixo –
 eu golpeio o travesseiro gemendo “você”
 para além dos mares, os quais não têm fim nem limite,
 na escuridão com todo o meu corpo os teus contornos,
 feito um espelho enlouquecido, repetindo.

¹⁹⁷ O neologismo formado da raiz da palavra “março” em russo somada ao sufixo *obr* não é de autoria de Brodsky, mas um empréstimo da narrativa “Diário de um louco” (1835), de Nikolai Gógol, traduzido por Paulo Bezerra no volume “O capote e outras histórias”. Optamos, assim, por reproduzir a escolha feita por Bezerra da tradução do termo. A pesquisadora Natália Galadsky, em um estudo intitulado *Diário de Poprishin como parte da fala de Brodsky*, propõe conexões entre o ciclo *Uma Parte da Fala*, em especial a partir do primeiro poema, e a narrativa de Gógol.

¹⁹⁸ Da expressão russa *samogo*, literalmente “o mesmo”, “o próprio”, que neste contexto, refere-se a Deus, embora também possa significar “a mim mesmo”.

Versão final:

De lugar nenhum com amor, dezês de martubro,
prezado, apreciado, querida, tanto faz
quem quer que seja, porquanto os traços, descubro,
já não recordo, não estes seus, mas
o de ninguém amigo leal vos saúda daquele
quinto continente sustentado nos caubóis;
eu te amei mais que amei o anjo e a Ele
e é por isso agora tão longe, mais de você do que dos dois;
na madrugada adentro, no vale adormecido, no mais
profundo da cidade coberta até a porta de neve,
contorcendo entre os lençóis –
ao menos não como abaixo se descreve –
eu gemo um “você”, golpeio o travesseiro,
para além dos mares sem divisa, ao infinito,
na escuridão da noite e de corpo inteiro,
feito espelho louco, os teus traços eu repito.

Север крошит металл, но щадит стекло.
Учит гортань проговорить "впусти".
Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти.

Замерзая, я вижу, как за моря
солнце садится и никого кругом.
То ли по льду каблук скользит, то ли сама земля
закругляется под каблуком.

И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, "прощай".

Primeira versão:

O norte quebra o metal, mas poupa o vidro.
Ensina a garganta a proferir “me deixa entrar”.
O frio me educou e pôs a pena
nos dedos, para aquecê-los em concha.

Congelando, eu vejo como além do mar
o sol se põe e não há ninguém em volta.
Ou é o salto que escorrega no gelo, ou a própria terra
rotaciona debaixo do sapato.

E em minha garganta, onde é posto o riso
ou a fala, ou chá quente,
a neve ressoa ainda mais nitidamente,
e enegrece mais o “adeus” que é o teu Sedov ¹⁹⁹

¹⁹⁹ Robusta embarcação à vela com quatro mastros, construída pelos alemães na década de 1920 e transferida para a URSS pós Segunda Guerra Mundial, quando recebeu o atual nome em homenagem ao explorador polar Gueórguii Iakovlievitch Sedov.

Versão final: ²⁰⁰

O Norte quebra o ferro e poupa o vidro;
treina a garganta a instar “deixe que eu entre”.
Instruiu-me o frio, em torno à pena unindo
meus dedos - para a mão manter-se quente.

Só vejo, enregelado, o sol vermelho
sumir nos mares; ninguém mais. De vez
em vez, meu calcanhar resvala em gelo
e o globo arqueia agudo sob os meus pés.

E na minha garganta mais afeita
a algum discurso, ou riso, ou chá, rebenta
um som de neve e o “Adeus!” se tolda feito,
no polo, Scott envolto na tormenta.

²⁰⁰ Tradução de Nelson Ascher e Boris Schnaiderman em BRODSKY, J. *Quase uma Elegia*, 1996.

Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него ложащуюся, точно под татарву.
Узнаю этот лист, в придорожную грязь
падающий, как обогранный князь.
Растекаясь широкой стрелой по косой скуле
деревянного дома в чужой земле,
что гуся по полету, осень в стекле внизу
узнает по лицу слезу.
И, глаза закатывая к потолку,
я не слово о номер забыл говорю полку,
но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи, как ярлык в Орду.

Primeira versão:

Reconheço este vento que sobreavança na relva
sob ele deitada, como sob a investida tártara.
Reconheço esta folha à beira da estrada enlameada,
tombada como um grão-príncipe ensanguentado.
Espalhando-se como flecha vasta pelo arco da face
de uma casa de madeira em terra estrangeira,
tal qual o voo do ganso, o outono reconhece
vidro abaixo a lágrima pelo rosto.
E, erguendo os olhos em direção ao teto,
não a palavra, do número me esqueci, digo à campanha ²⁰¹
mas o nome *kaissák* ²⁰² a língua na boca
farfalha na noite, como senha para a Horda.

²⁰¹ O verso é um exemplo das quebras sintáticas e da polifonia lexical e semântica experimentada por Brodsky a partir de referências a outras obras da literatura vernácula. Uma tradução mais literal (“eu não a palavra sobre o número esqueci digo à campanha”) não daria conta de comunicar um sentido, embora os sentidos sejam tão propositalmente ambíguos, que qualquer tentativa de adaptação é passível de perdas. Andrei M. Rantchin (2017) explica que o poema é construído, desde o início, de uma ambientação à Rússia kievana do século XII, dos principados e da dominação tártaro-mongól. Parte da eleição lexical do verso viria, portanto, do título do poema épico “Conto da Campanha de Igor”, como também do verso de Óssip Mandelstám “Da palavra me esqueci, a que queria dizer...” (Я слово позабыл, что я хотел сказать...).

²⁰² Cazaque - etnia do grupo *quirguiz-kaissák*, mais amplamente associado aos cazaques da Ásia Central; até a Revolução, esses grupos fizeram parte do Império Russo.

Versão final:

Reconheço este vento, que é rajada na relva
sob ele jacente, como ao tártaro subjugado.
Reconheço esta folha que tomba na lama da estrada,
como grão-príncipe da púrpura ensanguentada.
Espalhando-se, flecha extensa pela beira
do arco zigomático ²⁰³ da cabana em terra estrangeira,
o outono, como o ganso pelo voo, reconhece
no vidro a lágrima pela face.
E com os olhos ao teto acompanho
a palavra não esqueci o número não conto à campanha, ²⁰⁴
mas na boca o nome cazaque a língua agitada
farfalha na noite como senha à Horda Dourada.

²⁰³ Literalmente “zigoma”, “maçã do rosto”. Optamos por acrescentar o termo “arco”, considerando-o uma extensão da metáfora que menciona o outono como uma flecha.

²⁰⁴ Na primeira versão, tentamos clarificar o sentido sintático do verso. Na final, porém, optamos por manter a quebra da comunicação e o estranhamento sintático que a leitura provoca.

Это – ряд наблюдений. В углу – тепло.
Взгляд оставляет на вещи след.
Вода представляет собой стекло.
Человек страшней, чем его скелет.

Зимний вечер с вином в нигде.
Веранда под натиском ивняка.
Тело покоится на локте,
как морена вне ледника.

Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившем сквозь бахрому
оттиском "доброй ночи" уст,
не имевших сказать кому.

Primeira versão:

Isto é uma lista de observações. No canto é quente.

O olhar deixa marca nas coisas.

A água constitui-se de vidro.

O homem é mais assustador que o seu esqueleto.

Noite de inverno com vinho em terra nenhuma.

Varanda sob a investida de um salgueiro.

O corpo inclina-se ao cotovelo

como morena²⁰⁵ fora das geleiras.

Daqui mil anos, detrás da cortina um molusco

extrairão com o vestígio, entre as franjas

impresso, de um “boa noite” nos lábios

que não tiveram a quem o dizer.

²⁰⁵ Em geologia, “morena”, ou “morainas”, são acumulações de detritos e fragmentos de rochas transportadas pelas geleiras.

Versão final:

Uma lista de observações. No canto é quente.

Nas coisas, a vista deixa a sua pegada.

A água consiste da substância da lente.²⁰⁶

O homem assusta, mais que a sua ossada.

Noite, vinho, inverno, em parte alguma.

Varanda sob investida do salgueiral.

No cotovelo o corpo se apruma

feito a morena do detrito glacial.

Daqui mil anos, detrás da cortina extrairão

um molusco e entre as franjas a impressão

de um “boa noite” nos lábios delineado,

dito, mas a quem, e abandonado.

²⁰⁶ No original, “vidro”. As implicações do vidro no sistema de ideias de Brodsky, que o associa à água e, conseqüentemente, ao tempo, são primordiais para compreender os sentidos no verso. No entanto, para a manutenção das rimas, que também são veementemente defendidas pelo autor, optamos por uma metonímica da palavra literal.

Потому что каблук оставляет следы – зима.
В деревянных вещах замерзая в поле,
по проходим себя узнают дома.
Что сказать ввечеру о грядущем, коли
вспоминанья в ночной тиши
о тепле твоих – пропуск – когда уснула,
тело отбрасывает от души
на стену, точно тень от стула
на стену ввечеру свеча,
и под скатертью стянутым к лесу небом
над силосной башней, натертый крылом грача
не отбелишь воздух колючим снегом.

Primeira versão:

Porque o salto deixa pegadas, é inverno.

Nas coisas de madeira congelando do lado de fora,
pelos passantes as casas reconhecem a si mesmas.

O que dizer a respeito do porvir à noite se
da lembrança, no silêncio noturno,

do calor dos teus – lacuna – quando adormeceste,
o corpo expele-se da alma

para a parede, como a sombra da cadeira

para a parede em noite à luz de vela,

e sob o céu escorregadio como toalha de mesa na direção do bosque

sobre a torre de silo, o ar infuso no adejo da gralha

não se tingem de branco com a neve aguda.

Versão final:

Porque o salto deixa pegadas, é inverno a estação.
Na madeira das coisas congelando do lado de fora,
por quem passa cada casa reconhece a sua feição.
Que dizer do porvir noite afora se
da lembrança, no silêncio e madrugada,
do calor dos teus *lacuna* quando adormecias,
o corpo desprende-se da alma
na parede, como da cadeira a sombra
na parede, em noite à luz de vela;
e sob o céu que resvala ao bosque como toalha,
sobre a torre do silo, infuso no adejo da gralha
não se tinge de branco o ar que a neve flagela.

Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с
плеч, подставляет их под огромную тучу. С мыса
налетают порывы резкого ветра. Голос
старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла.
Низвергается дождь; перекрученные канаты
хлещут спины холмов, точно лопатки в бане.
Средизимнее море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами.
Одичавшее сердце все еще бьется за два.
Каждый охотник знает, где сидят фазаны, – в лужице под лежачим.
За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,
как сказуемое за подлежащим.

Primeira versão:

Laocoonte de madeira, tirando por um tempo o monte dos ombros, posiciona-os sob imensa nuvem. Do promontório sopram rajadas de vento mordaz. A voz esforça-se para reter palavras, ganindo primeiro, nas fronteiras do sentido. Precipita-se a chuva; cordas retorcidas fustigam as costas dos montes, como as pazinhas na *bania*.²⁰⁷ O mar mediterrâneo agita-se atrás das ruínas das colunatas, como a língua salgada atrás dos dentes quebrados. O coração tornado selvagem ainda bate por dois. Todo caçador sabe onde encontrar os faisões – no charco, estendido. Atrás do dia de hoje posta-se imóvel o amanhã, como o predicado após o sujeito.

²⁰⁷ A *bânia*, ou banho russo, semelhante a uma sauna, consiste em banhos em altas temperaturas e a vapor, enquanto ramos de eucalipto ou de bétulas são utilizados para golpear as costas do banhista.

Versão final:

Laocoonte de madeira, lançando um tempo o monte dos ombros, posiciona-os sob imensa nuvem. Mordaz, irrompe do cabo um vento em rajada. A voz pleiteia fronteira e sentido à palavra, ganindo voraz. Precipita-se a chuva; cordas retorcidas surram as costas dos montes como ramas na *bánia*. O mar mediterrâneo agita-se atrás das colunas em ruínas tal qual língua salgada atrás dos dentes quebrados. Selvagem, no peito, o coração ainda bate por dois. Todo caçador sabe onde encontra os faisões: no charco estirado. O dia de hoje posta-se e, imóvel, depois, o amanhã, como depois do sujeito o predicado.²⁰⁸

²⁰⁸ É interessante notar que os verbos neste poema estão todos no presente. Além disso, a partir do sétimo verso, há um encadeamento de imagens de anterioridade e posterioridade espaciais, construídas na repetição da preposição за (za) – “atrás, além”. Por expressar imobilidade temporal, na qual o passado e o futuro não se delineiam, uma tradução mais literal dos dois últimos versos manteria o vocábulo “atrás” (o dia de amanhã atrás do hoje e o predicado atrás do sujeito). Na implicação da rima, no entanto, optamos pelo vocábulo “depois”.

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос,
если вьется вообще. Облокотясь на локоть,
раковина ушная в них различит не рокот,
но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник,
кипящий на керосинке, максимум – крики чаек.
В этих плоских краях то и хранит от фальши
сердце, что скрыться негде и видно дальше.
Это только для звука пространство всегда помеха:
глаз не посетует на недостаток эха.

Primeira versão:

Eu nasci e cresci nos pântanos do Báltico, entre
ondas cinzas de zinco que correm sempre em pares,
daí todas as rimas, daí a voz desbotada,
enrolada entre elas como cabelo molhado;
se é que chega a enrolar. Apoiando-se no cotovelo,
a concha do ouvido não distingue nenhum marulho,
apenas o bater de telas, de postigos, de palmas, uma chaleira
fervendo na querosene – no máximo, o grito das gaivotas.
Nestes planos territórios o que retém da falsidade
o coração é que não há onde esconder-se e vê-se além.
Apenas para o som que o espaço é sempre obstáculo:
o olho não se queixa da imperfeição do eco.

Versão final: ²⁰⁹

Nasci e cresci nos pântanos do Báltico, lugares
onde ondas cinza de zinco sempre correm aos pares,
daí todas as rimas e a voz atenuada que
entre elas se enrola, qual cabelo molhado;
se é que se enrola. Mesmo o cotovelo fincado,
a concha do ouvido não distingue neles nenhum chiado,
apenas bater de telas, de postigos, de palmas, o apito
da chaleira, fervendo no fogão – no máximo -- o grito
das gaivotas. Nessas plagas planas o que retém
do falso o coração é que não há onde esconder-se e vê-se além.
Apenas para o som o espaço é sempre obstáculo:
pela falta de eco não se queixa o olho.

²⁰⁹ Tradução de Aurora Fornoni Bernardini em BERNARDINI, A. F. *Aulas de Literatura Russa: de Púchkin a Gorenstein* (2018).

Что касается звезд, то они всегда.
То есть, если одна, то за ней другая.
Только так оттуда и можно смотреть сюда:
вечером, после восьми, мигая.
Небо выглядит лучше без них. Хотя
освоение космоса лучше, если
с ними. Но именно не сходя
с места, на голой веранде, в кресле.
Как сказал, половину лица в тени
пряча, пилот одного снаряда,
жизни, видимо, нету нигде, и ни
на одной из них не удержишь взгляда.

Primeira versão:

Quanto às estrelas, elas sempre estão.
Ou seja, se uma, então atrás dela há outra.
Apenas assim que de lá se pode olhar para cá;
à noite, depois das oito, piscando.
O céu parece melhor sem elas. Embora
a conquista ao universo seja melhor
com elas. Mas justamente sem sair
do lugar, na varanda vazia, na poltrona.
Como disse, metade do rosto nas sombras
escondida, o piloto de uma aeronave,
não há vida, muito provável, em lugar nenhum, e em
nenhuma delas você pode deter o olhar.

Versão final:

No que respeita às estrelas, então sempre há.
Isto é, se uma só, então atrás outra se esconde.
Assim, somente, de lá pode se observar acá:
à noite, após as oito, piscando.
O céu parece melhor sem elas. Embora
a conquista do universo seja melhor
com elas. Mas sem se mover por hora,
na varanda a sós, na cadeira de balanço.
Como disse, metade da face encoberta
nas sombras, o piloto de um projétil aéreo,
vida em outro lugar é bastante incerta,
e em nenhuma delas detenhas o olhar a sério.

В городке, из которого смерть расползлась по школьной карте,
мостовая блестит, как чешуя на карпе,
на столетнем каштане оплывают тугие свечи,
и чугунный лес скучает по пылкой речи.

Сквозь оконную марлю, выцветшую от стирки,
проступают ранки гвоздики и стрелки кирхи;
вдалеке дребезжит трамвай, как во время оно,
но никто не ходит больше у стадиона.

Настоящий конец войны – это на тонкой спинке
венского стула платье одной блондинки,
да крылатый полет серебристой жужжащей пули,
уносящей жизни на Юг в июле.

Мюнхен

Primeira versão:

Na cidadezinha, onde a morte se alastrava pelo mapa escolar,
os paralelepípedos brilham como escamas na carpa,
em um castanheiro centenário derretem-se velas penduradas,
e um leão de ferro fundido sente falta do discurso ardente.
Através da gaze da janela, desbotada de tanto lavar,
brotam cravos inflamados e as agulhas da *kirche*²¹⁰;
de longe ouve-se o tróibus tinir, conforme o tempo de outrora,
mas ninguém mais vai sair do estádio.
O verdadeiro fim da guerra é este: nas finas costas
de uma cadeira vienense, o vestido de uma loira
e o voo alado da bala de prata zunindo,
levando embora vidas ao Sul em julho.

Munique

²¹⁰ Catedrais alemãs.

Versão final:

Na cidadezinha, onde a morte se alastrava pelo atlas da sala de aula
paralelepípedos cintilam qual escamas na carpa,
em um castanheiro centenário, derretendo, velas pendentes,
e um leão de ferro sente a falta de discursos ardentes.
Através da gaze da janela, desbotada de tanta limpeza,
desabrocham cravos ulcerados e as agulhas da igreja,
na distância vibra, tilintando, o trólebus, tal como outrora,
mas ninguém mais sairá do estádio agora.
O verdadeiro fim da guerra é este: nas frágeis costas
da cadeira vienense o vestido de uma loira
e o voo alado de uma bala de prata e o seu barulho
recolhendo vidas ao Sul em julho.

Munique

Около океана, при свете свечи; вокруг
поле, заросшее клевером, щавелем и люцерной.
Вечеру у тела, точно у Шивы, рук,
дотянуться желающих до бесценной.
Упадая в траву, сова настигает мышь,
беспричинно поскрипывают стропила.
В деревянном городе крепче спишь,
потому что снится уже только то, что было.
Пахнет свежей рыбой, к стене прилип
профиль стула, тонкая марля вяло
шевелится в окне; и луна поправляет лучом прилив,
как сползающее одеяло.

Primeira versão:

Perto do oceano, à luz de vela; em volta
um campo coberto de trevo, azeda e luzerna.

À noite, no corpo, como em Shiva, braços
esticam-se a quem desejam sem medida.

Pousando na grama, uma coruja captura um rato,
sem razão alguma rangem os caibros.

Em cidade de madeira dorme mais pesado
porque se sonha já apenas o que é passado.

Há um cheiro de peixe fresco, à parede cola-se
o perfil da cadeira, a gaze fina agita-se
indolente na janela; e a lua ajeita de volta com um feixe de luz a maré alta
como a um cobertor escorregadio.

Versão final:

Perto do oceano, à luz de vela; em volta
o campo, coberto de trevo, azeda e luzerna.
À noite, no corpo, braços, como em Shiva,
esticam de desejo ao amor sem medida.
Pousando na grama, uma coruja captura um rato,
sem razão alguma rangem as ripas do telhado.
Em cidade de madeira o sono é mais pesado
porque sonha-se apenas já aquilo que é passado.
Há cheiro de peixe fresco no ar, colado à parede
o perfil da cadeira, fina, indolente, a gaze
oscila na janela; e com um feixe de luz a lua recolhe a maré
como a coberta na cama resvala do pé.

М. Б.

Ты забыла деревню, затерянную в болотах
залесенной губернии, где чучел на огородах
отродясь не держат – не те там злаки,
и доро́гой тоже все гати да буераки.

Баба Настя, поди, померла, и Пестерев жив едва ли,
а как жив, то пьяный сидит в подвале,
либо ладит из спинки нашей кровати что-то,
говорят, калитку, не то ворота.

А зимой там колют дрова и сидят на репе,
и звезда моргает от дыма в морозном небе.

И не в ситцах в окне невеста, а праздник пыли
да пустое место, где мы любили.

Primeira versão:

M.B.²¹¹

Você se esqueceu da aldeia perdida nos charcos
da província reflorestada, onde espantalhos nas hortas
de jeito nenhum se vê – o plantio lá não é desse tipo,
e a estrada, também, toda varrida em ravinas.
Tia Nástia, ao que parece, bateu as botas, e Pesterev está vivo por um triz,
mas já que vive, passa o dia bêbado no porão
ou arranjando o que fazer com a cabeceira da nossa cama,
dizem que, se não é uma cancela, é um portão.
E no inverno lá cortam lenha, vivem à base de nabo,
e uma estrela pestaneja por causa da fumaça no céu gelado.
E na janela não é a noiva vestida de chita, mas o festejo do pó,
e o espaço vazio, onde amávamos.

²¹¹ As iniciais de Marina Basmanova.

Versão final:

M. B.

Você se esqueceu da aldeia, perdida nos charcos
e bosques do distrito onde espantalhos nos hortos
jamais se vê: não é daquele o tipo de grão,
e a estrada também, é só ravina e erosão.

Tia Nástia, pelo jeito, já partiu, e Pesterev está por um triz,
mas já que vivo, embriagado, sentado no porão,
ou inventando o que fazer com a cabeceira da nossa cama,
diz que uma cancela ou um portão.

E o inverno passa rachando lenha, comendo nabo,
uma estrela pisca com a fumaça no céu gelado.

E na janela não é a noiva vestida em chita, mas o festim do pó
e o lugar vazio onde, amando, fomos um só.

Тихотворение мое, мое немое,
однако, тяглое – на страх поведьям,
куда пожалуемся на ярмо и
кому поведаем, как жизнь проводим?
Как поздно за полночь ища глазунию
луны за за шторами зажженной спичкою,
вручную стряхиваешь пыль безумия
с осколков желтого оскала в писчую.
Как эту борзопись, что гуще патоки,
там не размазывай, но с кем в колене и
в локте хотя бы преломить, опять-таки,
ломоть отрезанный, тихотворение?

Primeira versão:

Criação-silenciosa ²¹² minha, minha muda
 no entanto, tributada – no temor das rédeas,
 para onde nos queixaremos do jugo e
 para quem relataremos, como leva-se a vida?
 Como tarde à meia noite, procurando o ovo frito
 da lua atrás das cortinas com um fósforo aceso,
 sacodes com a mão a poeira da insanidade
 dos pedaços do arreganho amarelo na escrita.
 Não importa o quanto esta taquigrafia, mais espessa que melão,
 se espalhe, com quem no joelho e
 no cotovelo se romperia afinal, outra vez,
 o cordão ²¹³, criação-silenciosa?

²¹² Тихотворение (tikhotvoreníe) é um neologismo que combina as palavras тихо/ tikho (quieto, calmo, silencioso) e творение/ tvoreníe (criação). Simultaneamente, o termo é de imediato associado à palavra стихотворение/ stikhotvoreníe, russo para “poema”.

²¹³ Literalmente “romper o pedaço cortado”. Em russo, *pedaço cortado* é uma expressão utilizada para designar pessoas que deixaram sua família para tornarem-se independentes. Em português, temos algo semelhante com “cortar/romper o cordão umbilical”.

Versão final:

Criação silenciosa, meu verso mudo,
embora tributado, no temor da brida,
para onde levantarmos queixa ao jugo,
para quem alegarmos, como tem nos conduzido a vida?
Como tarde à meia noite, procurando o ovo frito
da lua, atrás da cortina com um fósforo aceso
com a mão se espana a poeira da loucura
dos cacos de riso amarelo e arregaço na escritura.
Como for, esta taquígrafia espessa, mais que um melão
ainda que se espalhe, com quem no joelho
e no cotovelo romper-se-ia, cortado, o pedaço
do cordão, outra vez mais, calada criação?

Темно-синее утро в заиндевевшей раме
напоминает улицу с горящими фонарями,
ледяную дорожку, перекрестки, сугробы,
толчею в раздевалке в восточном конце Европы.
Там звучит "ганнибал" из худого мешка на стуле,
сильно пахнут подмышками брусья на физкультуре;
что до черной доски, от которой мороз по коже,
так и осталась черной. И сзади тоже.
Дребезжащий звонок серебристый иней
преобразил в кристалл. Насчет параллельных линий
все оказалось правдой и в кость оделось;
неохота вставать. Никогда не хотелось.

Primeira versão:

A manhã azul-marinho nos vitrais cobertos de geada
faz recordar a rua com os postes acesos,
a trilha congelada, os cruzamentos, a neve amontoadada,
o tropel no vestiário no final oriental da Europa.
Lá ressoa “aníbal” de um alforje surrado em cima da cadeira,
um cheiro forte de suor recende nas barras da educação física;
sobre o quadro negro que arrepiava a pele:
continuou negro. E atrás também.
O sinal que tinha, a geada prateada
transformou em cristal. Quanto às linhas paralelas,
tudo se confirmou verdade revestida de ossos;
sem vontade de levantar-se. Nunca quis.

Versão final:

O amanhecer azul-marinho nos vitrais cobertos de geada
lembra aquela rua com os postes, inteira iluminada,
a neve aos montes, trilhas no gelo, cruzamentos, e a tropa
em um vestiário na ponta oriental da Europa.

Ali “Aníbal” soa do alforje surrado na cadeira,
forte, o suor recende nas barras de madeira;
quanto ao quadro negro, do qual subia um frio na pele,
continuou negro. E atrás também.

O sinal que antes tinha o gelo de prata
converteu-se em cristal. Quanto às retas paralelas,
era tudo verdade e vestiu-se do osso à raiz.

Não queria levantar. Nunca quis.

С точки зрения воздуха, край земли
всюду. Что, скашивая облака,
совпадает – чем бы не замели
следы – с ощущением каблука.
Да и глаз, который глядит окрест,
скашивает, что твой серп, поля;
сумма мелких слагаемых при перемене мест
неузнаваемое нуля.
И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолостью, не разжимая уст.

Primeira versão:

Do ponto de vista do ar, o limite da terra
é em todo lugar. O que, tirando as nuvens,
coincide – não importa o quanto elas cubram
os vestígios – com a sensação do salto.

Também o olho, que espia ao redor,
ceifa, como uma foicinha, o campo;

A soma de parcelas pequenas na troca de lugares
é mais irreconhecível que nulo.

E um sorriso se arrastará como a sombra de uma gralha
pela sebe esborcinada, o arbusto suntuoso
mantendo de pé uma roseira brava, mas gritando
para a madressilva com os lábios cerrados.

Versão final:

Do ponto de vista do ar, o limite da terra
é em todo lugar. O que, à exceção das nuvens,
corresponde – mesmo que encubram
os vestígios – à percepção do calçado.
E ainda o olho, que espia o entorno,
ceifa, feito uma foice, a campina;
a soma de parcelas mínimas na troca de lugar
é incognoscível, mais que nulo.
E um sorriso deslizará como a sombra de uma gralha
pela sebe esborcinada, e suntuoso, um arbusto
sustentando a roseira-brava, ralha
com a madressilva, o lábio aberto a custo.

Заморозки на почве и облысение леса,
небо серого цвета кровельного железа.
Выходя во двор нечетного октября,
ежась, число округляешь до "ох ты бя".
Ты не птица, чтоб улететь отсюда,
потому что как в поисках милой всю-то
ты проехал вселенную, дальше вроде
нет страницы податься в живой природе.
Зазимую же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом,
за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов.

Primeira versão:

Geadas no solo e calvície do bosque,
céu da cor cinza dos telhados de ferro.
Saindo para o pátio em um ímpar de outubro,
encolhendo de frio, arredondas a data para um “cacete”.
Você não é um pássaro para sair voando daqui;
porque nas buscas de afeto inteiro
você atravessou o universo, além parece
não haver mais páginas a virar na vida da natureza.
Invernemos aqui mesmo, com um livro de capa preta por perto,
o frio intenso penetrante lá de fora, daqui – o olhar,
além do outeiro, na campina limpa, numa pilha de palavras
cortando letras cirílicas com a pena.

Versão final:

Geadas sobre o solo e calvície da floresta,
céu da cor cinzenta e férrea do telhado.
Saio até o pátio, o mês de outubro é frio,
ímpar, e o corpo encolhe e solta um “táqueopariu”.
Você não é um pássaro pra voar longe assim;
porque como em busca de afeto, o sem fim
do universo inteiro percorreste, em frente
não há página a virar da natureza-vivente.
Invernemos aqui juntos, o livro de capa preta por perto,
no horizonte, além, palavras empilhadas no campo aberto,
o frio intenso penetrante lá de fora, de dentro – o olhar
com a pena letras cirílicas a cortar.

Всегда остается возможность выйти из дому на
улицу, чья коричневая длина
успокоит твой взгляд подъездами, худобою
голых деревьев, бликами луж, ходьбою.

На пустой голове бриз шевелит ботву,
и улица вдалеке сужается в букву "У",
как лицо к подбородку, и лающая собака
вылетает из подворотни, как скомканная бумага.

Улица. Некоторые дома
лучше других: больше вещей в витринах;
и хотя бы уж тем, что если сойдешь с ума,
то, во всяком случае, не внутри них.

Primeira versão:

Sempre resta a possibilidade de sair de casa para a
rua, cuja extensão marrom
acalma o olhar com os alpendres, as árvores
peladas e franzinas, o reflexo das poças, a trilha.
Na cabeça vazia a brisa agita uma rama,
e a rua, de longe, estreita-se na forma de um “y”²¹⁴,
como o rosto na direção do queixo, e um cão latindo
sai voando da entrada como papel amarrotado.

Rua. Algumas casas
são melhores que as outras: têm mais coisas nas vitrines;
e mesmo que você acabe enlouquecendo,
em todo caso que não seja dentro delas.

²¹⁴ Aqui, não se trata do ípsilon do alfabeto latino, mas da vogal “Y” em cirílico (correspondente à vogal “u”). Ao privilegiar a metáfora gráfica da forma, semelhante ao estreitamento espacial de uma rua, optamos por manter o caractere no original.

Versão final:

Sempre resta uma possível saída de casa para a
rua, cuja longura castanho-escura
tranquiliza o olhar com os alpendres, as árvores peladas,
magricelas, com os espelhos das poças, com as pegadas.
Na cabeça vazia uma rama agita a brisa suave
e à distância a rua se estreita em formato de “v”
como o rosto a caminho do queixo, e detrás do portão
um cachorro avança feito folha amassada no chão.
Rua. Algumas casas são
melhores que outras: mais coisas se vê nas janelas;
e se não há como não acabar enlouquecendo,
que ao menos não seja no interior delas.

Итак, пригревает. В памяти, как на меже,
прежде доброго злака маячит плевел.
Можно сказать, что на Юге в полях уже
высевают сорго – если бы знать, где Север.
Земля под лапкой грача действительно горяча;
пахнет тесом, свежей смолой. И крепко
зажмурившись от слепящего солнечного луча,
видишь внезапно мучнистую щеку клерка,
беготню в коридоре, эмалированный таз,
человека в жеваной шляпе, сводящего хмуро брови,
и другого, со вспышкой, чтоб озарить не нас,
но обмякшее тело и лужу крови.

Primeira versão:

Enfim, está esquentando. Na memória, como na fronteira,
antes do bom grão avista-se o joio.

Dá para dizer que no Sul, nos campos, já
semeiam o sorgo – caso se saiba onde fica o Norte.

A terra debaixo da pata da gralha é realmente quente;
cheira a tábuas e a resina fresca. E semicerrando
com força os olhos contra a luz ofuscante do sol,
vê-se de súbito as maçãs do rosto farinhentas de um escrevente,
o vaivém no corredor, uma bacia esmaltada,
um homem com o chapéu amarrotado franzindo o sobrolho,
e outro, com um flash, não para nos iluminar,
mas a um corpo inanimado e a poça de sangue.

Versão final:

Enfim, tem esquentado. Na memória, como na fronteira,
avista-se primeiro o joio, depois o bom grão.

Alguém até diria que ao Sul nas terras da seara
cultivam já o sorgo, se soubesse do Norte a localização.

O solo debaixo da pata da gralha de fato é quente;
o cheiro é de tábua e resina fresca. E de olhos
com força apertados contra a luz cega do Sol
vê-se de súbito o rosto farinhento de um escrevente,
a bacia esmaltada, um vaivém no corredor,
um homem fechando o sobrolho, de chapéu amassado,
e outro com um flash, não a nos iluminar –
mas a poça de sangue e ao corpo inanimado.

Если что-нибудь петь, то перемену ветра,
западного на восточный, когда замерзшая ветка
перемещается влево, поскрипывая от неохоты,
и твой кашель летит над равниной к лесам Дакоты.

В полдень можно вскинуть ружье и выстрелить в то, что в поле
кажется зайцем, предоставляя пуле
увеличить разрыв между сбившемся напрочь с темпа
пишущим эти строки пером и тем, что
оставляет следы. Иногда голова с рукою
сливаются, не становясь строкою,
но под собственный голос, перекатывающийся картаво,
подставляя ухо, как часть кентавра.

Primeira versão:

Se for para cantar alguma coisa, então a troca do vento
do ocidente para o oriente, quando um galho congelado
balança à esquerda, gemendo de preguiça,
e a tosse da gente avança sobre a planície até as florestas de Dakota.
Ao meio-dia pode-se carregar uma espingarda e disparar no que, no campo,
parece ser uma lebre, assim concede à bala
acrescer a fratura entre, absolutamente fora de tempo,
escrevendo estas estrofes, a pena e aquilo que
deixa pegadas. Às vezes, a cabeça e a mão
unem-se e não resultam em uma linha,
mas à própria voz que se enrola em rotacismo,²¹⁵
perscrutando com o ouvido, como parte de um centauro.

²¹⁵ Em russo, картаво (kartavo), uma espécie de dislalia congênita que consiste na dificuldade de pronúncia do fonema tepe alveolar /t/. Brodsky apresentava esse tipo de condição.

Versão final:

Se for para louvar alguma coisa, então a troca do vento,
do Ocidente para o Oriente, quando um galho congelado,
gemendo de preguiça, desloca para a esquerda a sua rota
e a sua tosse ecoa aos ares pelos prados nas florestas de Dakota.
Ao meio-dia, em campo aberto, carrega a espingarda e dispara
naquilo que pensava ser lebre, concedendo, assim, à bala
aumentar a ruptura entre, tão descompassado
enquanto escreve as suas linhas, o lápis, e o que
deixa o seu traçado. Há vezes em que o punho e a cabeça
unem-se sem que um único verso aconteça,
mas sobre a própria voz, enrolada em língua presa,
o ouvido perscruta, como parte de um centauro.

...и при слове "грядущее" из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой.

После стольких зим уже безразлично, что
или кто стоит у окна за шторой,
и в мозгу раздается не неземное "до",
но ее шуршание. Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Primeira versão:

... e da palavra “porvir” da língua russa
 saltam camundongos e, agrupados,
 roem o pedaço suculento
 de uma memória, que é o teu queijo esburacado.
 Passados tantos invernos já não importa o que
 ou quem está de pé no canto, à janela, atrás da cortina,
 e o que no cérebro ressoa não é o “dó” celestial,
 mas seu murmúrio. A vida, que
 como coisa dada de graça, não se deve olhar à boca ²¹⁶,
 escancara os dentes em cada encontro.
 Tudo o que ao homem resta é uma parte
 da fala. Parte das palavras. As classes de palavras. ²¹⁷

²¹⁶ Em russo, *насть* refere-se à boca de animais, ao focinho ou à “goela”, como optamos na versão final.

²¹⁷ A expressão *Часть речи*, que dá título ao conjunto dos vinte poemas e finalmente aparece no décimo nono deles, literalmente significa “parte da fala”. O termo ainda é utilizado para designar, nos estudos morfológicos, o que em português chamamos de *Classe de Palavras* ou *Classe Gramatical*. “Речи” contém, em suas possibilidades de tradução, o sentido de “discurso”, embora essa palavra esteja mais associada ao contexto da língua francesa e das teorias da análise textual. Optamos por aproveitar as três repetições nos versos finais e variar os sentidos e as traduções na tentativa de abraçar os significados possíveis e, na versão final, a rima.

Versão final:

... e da palavra “porvir” do idioma russo
disparam ratos em grupo maciço
a roer a delícia de um pedaço
da memória – do teu queijo suíço.
Após tantos invernos não importa mais
o que, ou quem se posta em pé no canto à janela,
e no cérebro ressoam não os dós celestiais,
mas o seu murmúrio. Vida, ela
que é coisa dada, não se encara o goela,
e escancara os dentes em cada encontro.
De tudo que é o humano resta uma parte
da fala. Classes de palavras. As partes do discurso.

Я не то что схожу с ума, но устал за лето.
За рубашкой в комод полезешь, и день потерян.
Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это –
города, человеков, но для начала зелень.
Стану спать не раздевшись или читать с любого
места чужую книгу, покамест остатки года,
как собака, сбежавшая от слепого,
переходят в положенном месте асфальт. Свобода --
это когда забываешь отчество у тирана,
а слюна во рту слаще халвы Ширази,
и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана,
ничего не каплет из голубого глаза.

Primeira versão:

Não é que eu esteja perdendo o juízo, mas me cansei do verão.

Você se arrasta para encontrar uma camisa na cômoda e o dia foi perdido.

Que chegasse logo o inverno e cobrisse tudo isso:

a cidade, as gentes, mas para começar, o verde.

Passarei a dormir sem tirar a roupa ou lerei uma parte

qualquer de um livro que não é meu, enquanto as sobras do ano,

feito um cão que deserta do cego,

atravessam a rua pela faixa posta. Liberdade

é quando você esquece o patronímico do tirano,

e a saliva na boca é mais doce que halva de Xiraz,

e embora o cérebro se retorça feito chifre de carneiro

nada escorre do olho azul.

Versão final:

Não que eu esteja perdendo o juízo, só cansei do verão.
Você se arrasta atrás de camisas na cômoda e o dia está perdido.
Antes viesse, imediato, o inverno e levasse tudo:
as cidades, as pessoas, mas primeiro a vegetação.
Dormirei sem despir-me das roupas, eu lerei de qualquer parte
um livro emprestado, enquanto as sobras do ano,
como um cão guia fugindo do dono,
atravessam a rua na faixa adequada. Liberdade –
é esquecer o patronímico do tirano
e a saliva na boca ser doce, mais que halva de Xiraz
e embora contorça-se o cérebro como chifre de carneiro,
nada escorre do olho azul.

A RESPEITO DE UMA PARTE DA FALA

Em matéria de cisões, a convicção do escritor imbuído em delinear a expressão de uma totalidade é o iminente fracasso de sua empreitada. E embora hoje não nos apavore a descontinuidade plástica do fragmento, ou das formas angulares sem plano em perspectiva furtando a ilusão do profundo, o louvor à violência com a qual o sem sentido da vida nos ameaça na forma de um riso torto e escancarado é, para dizer o mínimo, desconcertante.

Brodsky não é de todo um poeta do desconcerto. Ao contrário, pretende o arranjo, a ordem, a candeia – ainda que fraca, solitária, na noite escura às voltas com o oceano – apontando o bom caminho. Para ele, esta candeia nada mais é que a própria escrita murmurando sentidos pentâmetros aos quais, escasso e limitado, o homem se agarra. Que temos, afinal, diante do ponto finito, da última sílaba fraca que encerra a conjunção de versos monotônicos cuja totalidade, ainda assim, não é capaz de sobrepujar o status fragmentário de *uma parte* da fala? E se a voz da linguagem sussurra no tempo, que faz de um homem, pássaro migrado à força do espaço soviético, quando incapaz de se ouvir, tamanha a distância entre os mares?

Alheia-se, ama e repete.

De: parte alguma, com amor.

Carta aberta e, a princípio, remetida a ninguém em particular, o primeiro poema do ciclo “Uma parte da fala” inaugura o que gostaria de chamar de “retratos do amor e do desaparecimento”. De onde se fala? Que data? *Parte alguma* e o neologismo gogoliano *dezês de martubro*²¹⁸ estabelecem imediatamente senão um flerte com as fases do desvario, ao menos um estado de alheamento no qual o sujeito se “desencontra”, porquanto não existe lugar ou tempo delineados àquele que, apartado dos entes e dos amigos queridos, padece na força desdobrada do esquecimento. Digo *desdobrada*, pois, solitário, longe da Rússia se quisermos, o sujeito começa a esquecer; na mesma medida, algures, esquecem-no aqueles que

²¹⁸ Para maior aprofundamento em relação à escrita de Nikolai Gógol no subtexto dos poemas do ciclo “Uma parte da fala”, cf. GALATSKY, Natalia. Записки Поприщина как часть речи Бродского (As notas de Poprishin como parte da fala de Brodsky). JENSEN, Peter A., LUNDE, Ingunn (org). *Proceeding of the NorFA Network in Russian Literature 1995-2000*. Stockholm, pp. 277-293, 2000.

o amaram, deixam de reconhecer o que é característico em seu rosto, e então ele começa também a desaparecer.

prezado, apreciado, querida, tanto faz
quem quer que seja, porquanto os traços, descubro,
já não recordo, não estes, seus, mas
os de ninguém amigo leal

Os rostos em apagamento, fragmentos de personas, a quem de fato e objetivamente pertencem? É difícil discernir objetividade perante uma sintaxe cuja concatenação de sujeitos em torno de um único verbo oferta ao leitor no máximo um predicado impessoal – não recorda os traços, os teus, os de um amigo? Mas importa?

Importa que haja amor. Que haja lealdade. E é a partir desses dois elementos, o afeto genuíno e a responsabilidade de preservá-lo, que o poema esboça a peleja contra a força, ainda que irreversível, do desaparecimento. Lembremos que Brodsky é um estoico, ele lutará, seja como for, contra o movimento natural do tempo que apaga a matéria. Assim, a partir do quinto verso, as prévias indistinções absolutas perdem força: a saudação vem de um espaço agora demarcado, que é o continente sustentado por cowboys, a América, lugar empírico de onde o escritor enuncia. Ademais, a presença do pronome pessoal *eu* na predicação clara e declarativa do verso “te amei”, por ser tão rara no ciclo (e na escritura poética de Brodsky em geral), é ainda mais expressiva:

eu te amei mais que amei o anjo e a Ele
e é por isso agora tão longe, mais de você do que dos dois

Um amor sobre todas as coisas, as sagradas, os anjos e Ele, grafado em letra maiúscula a fim de explicitar a premente referência a Deus, mas aceitando também a possível refração em uma deidade mais tirana e carnal, o soberano estatal da abóbada mundana soviética. Talvez por isso custou-lhe caro tamanho amor sincero, talvez os anjos nada mais fossem que mensageiros desse deus implacável; em paralelo, o ente mais amado não representa estritamente aqueles que Brodsky deixou para trás (pais, amigos, filho, Marina Basmanova, a pátria), mas o que sempre o acompanha: a língua russa, poética, tornada delito e motivo para a cisão.

Resultado do amor que prevaleceu às divindades legitimadas pela normatividade espiritual ou política, a distância materializa-se no mais longo e tautológico dos versos: “e é por isso agora tão longe, mais de você que [de ambos] os dois”. É possível, afinal, que o poeta tenha se apartado tanto de sua língua natal? Daí, desses versos em receio, o leitor certamente

encontra um dos poemas mais patéticos na escritura do ciclo. O medo de perder a fala, que já nem é total, mas uma parte dela, o medo da obliteração linguística desperta pela dinâmica de rupturas do exílio. No entanto, língua per se supera a existência humana, que é falha e finita, submetida irremediavelmente à consumação do tempo, ao retorno para o pó. Outra vez: esquecer os traços, não importa de quem, de que, é o caminho seguro da desapareição.

Mas o poeta resiste e, acima de tudo, performa (na madrugada adentro, sob a ostensiva clausura do vale adormecido) a mecânica do amor:

contorcendo entre os lençóis –
 ao menos não como abaixo se descreve –
 eu gemo um “você”, golpeio o travesseiro,
 para além dos mares sem divisa, ao infinito,
 na escuridão da noite e de corpo inteiro,
 feito espelho louco, os teus traços eu repito.

Enquanto a voz do eu-lírico descreve movimentos serpenteantes debaixo dos lençóis tais como as ondas do mar, na ambivalência dos versos, recusa-se, simultaneamente, a descrevê-los. Portanto, há um pudor e seu duplo oposto nos retratos do amor. O corpo se agita, se contorce, golpeia o travesseiro e geme “você”. A imitação da fúria dos mares é, também, a metáfora dos corpos na cama. Deste modo, os versos finais convocam para a peleja contra o tempo outra força, a força erótica da palavra, que é tão – e para Brodsky – mais eterna e ilimitada, o antídoto contra a loucura do esquecimento.

Para tal, o sujeito assume a loucura da repetição. Semelhante ao espelho, concretizado como artefato das águas no sistema metafórico brodskyano,²¹⁹ a escrita repete os traços do amor e da escrita mesma, isto é, daquilo que há de poético disponível nos repositórios da linguagem. O poema, em suma, é um ato insano contra a insânia do fim porque domesticação do tempo e imitação do infinito.

O espelho nos convida à travessia.

O poeta que imita o tempo é o poeta do olhar. Deixado mediante as coisas, reveste-se da propriedade reflexiva do espelho e, ele também categoria da repetição, observa e toma nota. Em *uma lista de observações*, aprendemos que é o verso “quem” constata. Verso este que funcionada como uma máscara através da qual o sujeito alheia-se na manobra paradoxal

²¹⁹ Cf. PLOTNIKOV, 2019.

da objetivação do eu, já que se afasta de si apenas e justamente para examinar-se como coisa de volta.

Uma lista de observações. No canto é quente.
Nas coisas a vista deixa a sua pegada.
A água consiste da substância da lente.
O homem assusta, mais que a sua ossada.

A primeira lição do poema sugere duas potências, a da experiência e a do olhar. Saber que o canto é quente depende da excentricidade, da saída do centro, experimentar o movimento da margem, e então ver-se a si mesmo extrínseco nas pegadas que a vista imprime. Porque a imitação do tempo na via do espelhamento que produz, pela escrita, os modos de ver, modifica a superfície da coisa vista e daquele que a observa; obriga as coisas a serem um pouco outras, a comungar com aquele que vê a sua estrutura mais perene que a humana, fadada ao fóssil e à ossada. Ou ao esquecimento.

Mas aqui o esqueleto não assusta. Subsistem, nos meandros da escrita, cadeias de inversões com as quais o poeta esquadrinha possibilidades de preservação. Deste modo: um dia, sim, do corpo, restarão apenas ossos. No entanto, aterroriza mesmo o homem encarnado. Troquemos, pois, o ponto de vista.

Noite, vinho, inverno, em parte alguma.
Varanda sob investida do salgueiral.
No cotovelo o corpo se apruma
feito a morena do detrito glacial.

Espelharemos as coisas, a noite, o vinho, o inverno, o anonimato de estar em parte alguma. São paisagens que substituem as observações essencialmente metafísicas, incorporando-as.

Do ponto de vista do ar, onipresença e habitação das alturas, por exemplo, há limite a todo novo passo dado, o que, a despeito daquilo que anuvia a clareza dos céus, assegura as pegadas. Em outras palavras, Brodsky anseia em traçar alguma réstia à sua desapareição enquanto a sensação de haver limite ou beira em tudo, que é semelhante à sensação do calçado, auxilia-o a imprimir marcas (não sem antes um pouco de resvalo). E, afinal, existe o descompasso irrecusável naquele que olha, uma vez que o ato de observar presume estase enquanto a Terra jamais cessa de mover-se. Na transferência para a jurisdição do ar, o poeta deixa de pisar em solo firme:

Do ponto de vista do ar, o limite da terra
é em todo lugar. O que, à exceção das nuvens,

corresponde – mesmo que encubram
os vestígios – à percepção do calçado.
E ainda o olho, que espia o entorno,
ceifa, feito uma foice, a campina;

Em função do resvalo, entendemos que a vontade de preservação não harmoniza com o arranjo normativo da experiência mundana, inclinada à consumação. Por isso, a escrita de Brodsky insiste em sobressaltar, às vezes ignorar o espaço: “a soma de mínimas parcelas na permuta de lugar é mais irreconhecível que nulo”, quase o nada, quase a indiferença, porque o que importa de fato é vencer não o lugar ou a troca dele, Rússia, o Norte, a América, mas aquilo que recolhe a existência inclusive no “não lugar” – o Tempo. E ela (a escrita) o faz repetindo a lógica da ceifa. O entorno com o olhar.

Daí tantas menções a quem, no canto à janela, de trás da cortina, olha à procura de algo. E da procura resulta a rememoração, que é o passado estendido à turvação do agora. Se fossem claras as visões, minuciosas, engano seriam. Há um cortinado ou uma moldura constante que recobre e delimita a apreensão da matéria no tempo presente com o tempo de outrora:

Através da gaze da janela, desbotada de tanta limpeza,
desabrocham cravos ulcerados e as agulhas da igreja.

[...]

O amanhecer azul-marinho nos vitrais cobertos de geada
lembra aquela rua com os postes, inteira iluminada,
a neve aos montes, trilhas no gelo, cruzamentos, e a tropa
em um vestiário na ponta oriental da Europa.

Quando não é objeto, gaze ou vidro da janela, então geada sobre a vidraça. A água em estado sólido, substância da lente e espelho, veicula uma travessia, em cujas paragens Brodsky reencontra a infância, as encruzilhadas de uma São Petersburgo oriental, excêntrica e marinha, amontoada em neve e povoada de tropas infantis-militares. O retrato da vida soviética sob os signos da opressão escolar no poema *Amanhacer azul-marinho* é revisto a partir de vitrais muito provavelmente americanos, à distância ou à miopia do tempo. E embora as imagens sejam mediadas pela opacidade do gelo, não são enganosas. O quadro-negro arrepiava a pele; manteve-se negro, atualizado no *blacklist* de um ex-cidadão soviético:

quanto ao quadro negro, do qual subia um frio na pele,
continuou negro. E atrás, também.
O sinal que antes tinha o gelo de prata
Converteu-se em cristal. Quanto às retas paralelas,
era tudo verdade e vestiu-se do osso à raiz.
Não queria levantar. Nunca quis.

O sinal, representando o som da liberdade ao fim do dia letivo, é mais que som, convertida a liberdade em cristal. Quanto às retas paralelas, abstração aritmética que antevia o afastamento definitivo entre os corpos, no agora é a certeza do exílio, de ossos revestida.

As circunstâncias do olhar nesta poética, por sua vez, dependem de uma escassez de luminescência: à meia-noite, à luz de uma única vela, com o fósforo aceso entre os dedos; precária é a ceifa do poeta, não porque a superfície das coisas esconde uma realidade mística acessível apenas à penumbra de um invólucro simbólico, mas no resvalo da própria escrita – este código através do qual a linguagem prescreve a verdade –, *espessa mais que um melão*, pois antecede, procede e sucede à voz individual do poeta, impregnando-a e esquivando-se-lhe entre os dedos. Ainda que sob a acústica da contenção, porque silêncio, a escritura é a vigência do poeta; nela comporta o escape urgente da loucura.

Não obstante, *há vezes em que o punho e a cabeça unem-se sem que um único verso aconteça*. E então o drama privado de um escritor estancado na escrita que não avança contamina-se da comoção das palavras fugidias:

Ao meio-dia, no campo aberto, carrega a espingarda e dispara
naquilo que pensava ser lebre, concedendo, assim, à bala
aumentar a ruptura entre, tão descompassado
enquanto escreve as suas linhas, o lápis, e o que
deixa o seu traçado. Há vezes em que o punho e a cabeça
unem-se sem que um único verso aconteça,
mas sobre a própria voz, enrolada em língua presa,
o ouvido perscruta, como parte de um centauro.

A cena da caça no antepenúltimo poema do ciclo, uma das raras prefigurações em que o poeta alveja em plena luz do dia, testifica a demanda da escuridão, porque a abertura do campo à hora mais clara, ao contrário do que se espera, apenas aumenta a ruptura e o descompasso entre os versos que o lápis esboça e aquilo que, com o olhar, deixa pegadas. Menos que um exercício iluminado de enunciação, a escrita é, portanto, um passo dado no escuro. A desarmonia e a desapareição do Verbo amofinam ainda mais que as exclusões impostas ao homem das letras pelo jugo e pela brida da máquina do mundo soviética. Cansado do olhar, de estar à margem, atrás da cortina, à procura de rimas no escuro, o poeta então sai para a rua.

O escape afora, quando nada resulta da comunhão da mente e do punho cerrado, equivale a um antídoto provisório. Quando o escritor é incapaz de solucionar o impasse instaurado no limite do poema, sai para a rua, onde nunca é um ser inteiro, mas metonímia,

cabeça vazia que passeia na perspectiva literal do espaço público a fim de que os versos não absorvam a distorção da clausura privada; pois o olhar que deixa nas coisas a sua marca, nos parâmetros de uma mirada absorta em demasia, equivale à extensão infiel da realidade, ou pior, à dramatização da vida em tons de um exagerado *bel canto*. Brodsky procura o ponto final e o último acento ameno. Não os encontrando, alerta: não detenham o olhar a sério.

No que respeita às estrelas, são como as memórias...

O aspecto duplicado da imagem que carrega em si a matéria e a sua percepção, estendendo, no olhar, o passado nas dimensões do tempo que dura.²²⁰ Distintos da classe espacial para este autor, os astros celestes circunscrevem-se em uma constância temporal, a lógica do *sempre*: se uma só, atrás outra se esconde. Encadeadas, as estrelas incandescem na intermitência própria dos corpos que brilham, de novo, nas trevas e à distância, numa dinâmica com a qual as memórias, entre turvação e nitidez fulgente, apostam a atenção às nossas vistas. Porém,

O céu fica melhor sem elas. Embora
a conquista do universo seja melhor
com elas. Mas sem se mover por hora,
na varanda a sós, na cadeira de balanço.

Porventura, recusa-se o poeta ao avanço quando as observa? Mas a memória, em si prova de que há continuidade, contribui para o progresso. E o verso garante: é melhor um céu sem a extensão do passado, embora seja necessário reavê-lo para a conquista do universo, mas sem sair do lugar, quase estático, a sós na varanda, na cadeira de balanço. A vigência da escritura brodskyana começa em um corpo que orbita em torno da memória e, então, avança para a afecção que vê e volta, devolve ao que é visto um corpo novo, marcado pelo desejo de preservar. Que não seja, porém, demasiada a revista; que seja à meia luz, nas sombras, como foi com o rosto coberto o piloto de um projétil: com a caneta na mão em punho, o escritor conquista o universo; vibram enquanto e por isso, as imagens, memórias que insistem em piscar.

Mas se as imagens existem *sempre*, compete ao poeta o discernimento do limite ou da ultimização da obra – sua morte na exatidão da palavra derradeira. Caso não a encontre,

²²⁰ Cf ANDRADE, Bruno Oliveira de. Imagem e Memória: Henri Bergson e Paul Ricoer. *Revista Estudos Filosóficos* nº 9/2012 – versão eletrônica – DFIME – UFSJ – São João del Rei, MG, p. 136 – 150, 2012.

aturdido das coisas que ocupam as vitrines e janelas, abandona a órbita do olhar, extravai-se ao esvaziamento. Do lado de lá, no entanto, as paisagens de inverno, as árvores magras e peladas, o espelho d'água nas poças, tudo é pronome e substituição aos estados internos da existência. Não uma devastação, ao contrário, o inverno leciona a necessária finitude da matéria, que é o justo escopo do poeta.

Sempre há uma possível saída: sair de casa para a
 rua, cuja longura castanho-escura
 tranquiliza o olhar com os alpendres, as árvores peladas,
 magricelas, com os espelhos das poças, com as pegadas.
 [...]
 Rua. Algumas casas são
 melhores que outras: mais coisas se vê das janelas;
 e se de um jeito ou de outro perderás a razão,
 que ao menos não seja no interior delas.

Rua, palavra apartada do primeiro verso pela estrutura do *enjambement*, e depois repetida junto à ênfase aliterada da vogal fechada u, sugere sonora e graficamente a perspectiva do encerramento ²²¹. A propósito, metade do poema é constituída na lógica prosódica da sintaxe que não para de interromper-se, encaminha o leitor continuamente para o verso seguinte para que haja sentido íntegro, movimenta-o em direção ao fim como à morte a vida. O cão que avança por trás do portão é comparável às folhas amassadas e lançadas pelo chão: já não ameaçam, pois, sim, versos e coisas acabam, eles têm de acabar. E se a constatação dessa lei é loucura, inelutável tal qual a morte, que ao menos não se manifeste dentro das casas, na clausura das fachadas.

Peter. Ondas cinza de zinco, vagas do tempo. A dupla correnteza põe a cidade inteira à deriva, tripulante de um estado de versos e prosa, de uma consciência mais que real, porque literária. Passeiam figuras, fraques, capotes; personagens, duplos do homem. Excêntrica, marinha, a cidade deságua no Báltico fonemas e rimas, um abafamento de vozes, chiados, no máximo o grito das gaivotas; extensas, planas, plagas claras de perspectivas abertas em que a vista, gesto largo sobre a nitidez da paisagem, sobressalta-se da ausência de obstáculos. Resta o enrolar das palavras, o que é o visco do tempo, também o marulho das águas. Entre elas um fio de cabelo, a fala; a parte que imita a eternidade.

²²¹ Em cirílico, a vogal *u* corresponde ao caractere *y*. No português, substituí-a pela consoante *v* que, embora se extravie do referente fonético, garante a rima e a imagem gráfica da intersecção de retas (*Na cabeça vazia uma rama agita a brisa suave / e à distância a rua se estreita em formato de "v"*); em russo, o *y* ainda imprime a vida da linguagem, que prossegue após o ponto de intersecção, já que transcende a existência e a morte da obra, seguindo adiante.

Rumores do tempo: arquejos, vento e palavra.

Porque o poema é resultado de uma reestruturação linguística em unidades sonoras, especialmente aquelas com as quais se efetua a operação mnemônica cognoscível na propriedade acústica do eco. Isto é, na constituição do quarto quase vazio necessário para que o som se propague na extensão do texto e na memória, são imprescindíveis as vogais, as consoantes, as rimas, os ecos e o silêncio. Por isso os espaços fechados do ciclo. Ou os campos abertos, além do outeiro, perto do oceano, no cabo às margens do mediterrâneo agitado. Vastidões cujo silêncio – e suas intermitências – cerceia um sujeito só

e sob o céu que resvala ao bosque como toalha,
sobre a torre do silo, infuso no adejo da gralha
não se tingem de branco o ar que a neve flagela.

Ouçõ os rumores que chamo, por ora, de intrusões orgânicas, também estrato e conciliação com o organismo vivo da natureza: para começar, o adejo da gralha contra o flagelo da neve em um poema sobre as pegadas que o salto deixa no inverno. A imagem final do texto congrega de si ao menos duas respostas sensíveis, uma plástica e outra sonora. O movimento das asas aparece em contraste expressionista com os flagelos da neve – preto no branco, a tentativa quase em frenesi de tingir a página. A ânsia em deixar marcas, presente desde o primeiro verso do poema, no entanto, opera-se na negação: o ar, em si imoto e constante em sua constituição silenciosa, não se macula da tintura, do chicoteio da neve, ou do adejo abafado da gralha. Por isso, não haverá mais o que dizer ou escrever: ainda que o poeta farfalhe, na superfície branca da página, a ponta negra do lápis, ainda que sob a disposição da escrita, esse som mínimo, um murmúrio sequer, contenha-se a tormenta privada do sujeito, ele permanece só e menor que o infinito do tempo-espaco onde vivem, restam e desaparecem os outros.

Em outro poema do ciclo, é o vento em rajada que sobrevoa a relva despertando dessa presença e fragor a memória da experiência e da História, contaminadas uma com a correnteza da outra:

Reconheço este vento que é rajada no relvado
sob ele jacente, como ao tártaro subjugado.
Reconheço esta folha que tomba na lama da estrada,
como grão-príncipe da púrpura ensanguentada.
Espalhando-se, flecha extensa pela beira
do arco zigomático da cabana em terra estrangeira,
o outono, como o ganso pelo voo, reconhece
no vidro a lágrima pela face.

As referências ao jugo tártaro-mongol, à época dos grãos-príncipes e das hordas que subjugaram a Rússia kievana do século XII mesclam-se, pois, à cena interior em que uma cabana é tangenciada por uma flecha, ganso e outono, o espalhar-se de uma nova estação trazendo consigo a lágrima no rosto. Ocasão de rearranjo sonoro, os versos repetem não o andamento harmônico de uma melodia que evoca os intervalos tonais da lira, mas o sopro intencional do vento, o voo do ganso, a preeminência do outono... O silêncio da lágrima que escorra no vidro da janela... Finalmente, o agitar secreto da língua, protegida em um não dizer, cerrada na boca, um lembrar e um esquecer, tal qual a voz prenunciada do vento. São paralelos da força sonora da natureza os fragores que, em Brodsky, anunciam mais que a fala humana, articulada e limitadamente humana; paralelos que, na reorganização poética das memórias, encontram-se, contaminam-se, ecoam assonâncias, aliterações e às vezes um coro a *bocca chiusa*.

Às vezes “a voz pleiteia fronteira e sentido às palavras, ganindo voraz”. Nos termos da linguagem, substancialmente, o poema como gênero é, sobretudo, uma arte de figurações linguísticas. O poder alusivo do referente melódico ou rítmico, da contenção temporal, afinal, não subtrai o valor semântico de cada sintagma que surge em linha reta; cabe-lhe ser marulho, monotonia e, mesmo no contorno do espelho insano, palavra feita de fronteira e sentido. Às vezes, de dislalia.

O poema *Nasci e cresci nos pântanos do Báltico, lugares*, por exemplo, ambienta o leitor na origem do temperamento literário brodskyano, as plagas pantanosas petersburguesas de onde o autor diz ter tomado todas as rimas, a voz desbotada e enrolada como um fio de cabelo molhado entre as ondas de zinco. Trata-se do reconhecimento, nos símbolos que capitularam as letras russas, da dupla confluência entre o natural e o artifício, a liberdade e o domínio. As terras movediças e pantanosas próximas ao mar báltico testemunharam uma súbita impulsão criativa – desde a fundação concreta da cidade, extrínseca ao território continental russo, portanto estrangeira, até o próprio texto que ali insurgiu. Mas ao contrário da tradição do texto da cidade, que promulga a visão das águas muito mais como ameaça de inundação, a poética de Brodsky quer submergir à sua matéria quando nela se consuma as dimensões da vida e, principalmente, da literatura. A natureza, uma vez contida pela tirania progressista do projeto imperial (e justamente por isso, sempre prestes à rebeldia), abre-se como elemento do tempo e da língua poética russa. Mas este poeta não quer a distinção de sua voz na multidão como o faz o cantor lírico cadenciando notas ágeis e agudas na suspensão orquestral de uma ária da escola italiana. Na escala das forças infinitas, a voz desbotada

prefere fluir na dupla correnteza das ondas submetidas ao zinco. E importa que seja uma voz atenuada como tem sido na tradição poética russa, clássica por definição; contida, pois assim tem sido também a história cultural da cidade, solitária, a capital do Norte.

O fio que se enrola molhado, fração mínima da contaminação do tempo na linha de um poema, ou condução através da qual se volteia, espirando, os tempos e modos de escrever o mundo, vacila entre a dislalia – dado biográfico do autor, que viveu com uma condição congênita trivialmente chamada língua presa – e as beiras da palavra, da próxima, e da que lhe acompanha, em si integrando sentidos e os encerrando.

Talvez seja necessário deixar que a vista confie na clareza com que as fachadas emergem invictas do plano imagético da cidade onde nada se esconde “e vê-se além”. Não que Brodsky desconsidere o passeio das neblinas, o vento em rajada, as chuvas e a neve pincelando um quadro de impressões fantasmagóricas e abstratas que assombra pequenos homens, narizes, capotes e duplos misteriosos. Mas para o escritor, esse quadro é precisamente o que a vista captura: vento e neblina, pedaços de pequenas existências. As facetas e vitrines nunca são disfarces de um real ulterior, senão o “resultado dos fenômenos”²²². Basta, então, olhá-las. No entanto, há momentos em que o poeta prefere a audição. Apoia-se nos cotovelos e, com a concha auricular, perscruta os marulhos do lugar: o bater de telas, de postigos, palmas, uma chaleira apitando, o grito das gaivotas. Ecos, acima de tudo. Vem deles, afinal, uma genética possível para as letras russas; o cruzamento e alternativa aos discursos que o estado (ou a linguagem massificada) prescreve. Conta, então, com o silêncio, com a solidão da última capital imperial russa, deixada à deriva histórica do centro da cultura no século soviético (transferido para Moscou); conta com os sons do subúrbio, o farfalhar vocálico quase inapreensível de um, de outro sopro de vida; com as vozes de Mandelstám, Akhmátova, Púchkin, Baratýnski, Derjávín: preservação de arquejos que, junto das vagas aos pares, não cessam jamais de habitar a literatura da cidade, isto é, sua realidade reanimada e estendida.

Máscaras como procedimento.

Do tratamento de figuras mitológicas e de sua reanimação, Brodsky é artífice reputado. Máscaras como procedimento. É o caso de *Laocoonte de madeira*, o sacerdote apolíneo, servo

²²² BRODSKY, 2018, p. 386.

da razão, da harmonia e da poesia que emanam do deus arqueiro. No sexto poema do ciclo, Laocoonte aparece em nova substância; o mito torna-se objeto, um ser agora material, de madeira – não feito ou talhado a partir dela, mas constituído ele mesmo deste elemento como uma paisagem colossal.²²³

Curiosamente, trata-se do elemento que constituiu também o Cavalo de Tróia, motivo da desgraça e derrelição do profeta (e de sua prole) ao desafiar os deuses. Brodsky começa o poema com uma primeira inversão que desencadeia a série magnética de imagens convertendo-se em uma estrutura metafórica particular. É o profeta que é imenso, de madeira, e move a montanha dos ombros para realocá-la sob a nuvem. Ao que parece, o tempo da natureza – realizável na precipitação, no vento mordaz, nas ondas do mediterrâneo – obedece, indiferente, a uma constância reverberada, inclusive, na escolha dos verbos, todos no presente. É neste quadro de contraversões figurativas que o poeta estabelece o elo metafórico entre a paisagem aberta e fronteira e o homem: cordões de aguaceiro fustigam a colina do promontório como as ramas no banho russo, e o mar é semelhante à língua, águas revoltas do repertório do tempo, assim como o dente quebrado eleva-se ao status das colunatas gregas que sustentam os templos dos deuses antigos:

Laocoonte de madeira, lançando um tempo o monte dos ombros, posiciona-os sob imensa nuvem. Mordaz, irrompe do cabo um vento em rajada. A voz pleiteia fronteira e sentido às palavras, ganindo voraz. Cai a chuva; cordas retorcidas surram as costas das colinas, como ramas da *bánia*. O mar mediterrâneo agita-se atrás das colunas em ruínas tal qual língua salgada atrás dos dentes quebrados.

No interior das metáforas que reavivam o poema, encontramos a justificativa para estender a Laocoonte, matéria e mito, também o papel de mascaramento do poeta. Bestializado, ele vocifera a fronteira entre o que é palavra e o que é ganido, tudo em meio ao frenesi inalterado da natureza. No dinamismo entre o som e a fúria, o profeta do equilíbrio e da verdade possíveis no entrelaço do discurso poético tem de pleitear a fala organizada, e a realiza, de fato. Este é, dentre os poemas do ciclo *Uma parte da fala*, um dos que melhor obedecem à sintaxe clara e simples russa, estruturada a partir de um sujeito seguido de seu predicado. Assim, portanto, o aforismo conclusivo “O dia de hoje posta-se e, imóvel, depois,

²²³ Cf. GALATSKY, Natalia. Вариация на Тему с вариацией (Variação sobre Tema com variações). *Telling Forms: 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen*. In: GRELZ, Karin, WITT, Sussana (org). Stockholm: Almqvist & Wiksell, pp. 68-83, 2004.

o amanhã, como depois do sujeito o predicado” no último dístico não poderia ser outro. Enquanto as águas agitadas do mar, às quais chamo confluência do tempo, tocam os sustentáculos do templo sagrado conforme a própria língua – física e deidade – se agita na boca sacralizada, o poeta, derrelido porque apartado da licença apolínea, trava a sua peleja em busca do sentido, que atravessa a indiferença da paisagem, os repositórios da literatura ²²⁴, o coração comovido e “asselvajado” batendo por dois, e delimita-se nos domínios da linguagem. O tempo é questão de preservação. Ele é, sempre. Não exige a mecânica da superação através da categoria vindoura do porvir, a não ser para postulá-la imóvel e além, aquilo que se predicará.

Então a paisagem limiar do oceano se repete.

Perto do oceano, à luz de vela; em volta
o campo, coberto de trevo, erva azeda e luzerna.
De noite no corpo, braços, como em Shiva,
esticam de anseio ao amar sem medida.

Perto da eternidade, à luz de vela, o poeta perscruta os entremeios do som e do silêncio; dispõe de outras máscaras para a representação dos anseios que transformam o sujeito em divindade, não pela via da sacralização, mas da metonímia da falta, do desejo: como em Shiva, braços se esticam tentando alcançar, mas em vão, aqueles os quais desejam. Enquanto isso, o espaço garante o concerto da indiferença perante aquele que se contorce de solidão na noite: a coruja pousa na terra capturando um rato, as ripas do telhado rangem sem motivo aparente, o sono é pesado, e os verbos, economizados, no tempo presente-constante, mobilizam as demais classes de palavras – preposições e substantivos, principalmente; adjetivos, conjunções e advérbios. Assim, o décimo poema do ciclo revisita a cena do primeiro, a performance do espelho louco, da repetição, mas aqui o eu-lírico já se livrou da angústia da clausura e amplia o olhar para o campo aberto, para as ervas que nascem sem que haja o seu cultivo artificioso. E embora o anseio pelo amor materialize-se na imagem dos braços tentando alcançar uma presença física que não existe, a percepção da neutralidade do mundo afora abafa o drama da solidão. Tudo é tranquilidade, sonho retrospectivo e pesado. Os traços que antes eram esquecidos tornam-se paisagens e partes da fala. Assim como a lua

²²⁴ No referido artigo de Natalia Galatsky, “Variação sobre tema com variações” (*Вариация на Тему с вариацией*), a autora propõe uma chave de interpretação para os versos de “Laocoonte de madeira” a partir da exposição de subtextos e citações indiretas de outro poema, do poeta russo Boris Pasternak. Uma das principais ferramentas que Brodsky tinha em mãos, e bastante estudada pela crítica, era justamente a construção e garantia de sentido na retomada de textos do passado a fim de preservar o “espírito da cultura”.

convida ao olhar, repuxa também a maré e o cobertor, como um convite para sair da cama e escrever:

oscila a gaze na janela; e o lume da lua recolhe a alta maré
como a coberta na cama resvala do pé.

Outros artefatos dividem a função de delinear fachadas aos conceitos que articulam a sintaxe figurativa do ciclo. O vidro, por exemplo, domestica as águas do infinito enquadrando-o nas possibilidades materiais da captura e de uma transparência mais aguçada. A *ars poetica* brodskyana, quando espelho, o é não tanto para refletir a realidade quanto a agência do tempo nas coisas. E afinal o espelho é o engenho com o qual o homem contempla o seu duplo e o duplo das coisas – não o real, mas sua face atravessada, reinventada. Quando metáfora da escrita, o espelho organiza o tempo no ritmo ameno e impremeditado de sílabas tônicas e intervalos átonos, traduzindo em monotonia a propriedade visual das idéias. Por isso paisagens, casas de madeira, gazes na janela, sombras na parede, os olhos da lua e as estrelas. Tudo concerne à afluência inevitável do eterno e do finito, ao desejo, entre rupturas, partes e fragmentos, de religar-se ao que é mais que um, mais que o homem, talvez a sua continuidade.

Neste espelhamento das coisas (que é a coisa contemplada pelo viés do verso poético) operam-se as inversões e personificações possíveis dentro da linguagem, em que as casas, e não as pessoas, reconhecem-se e têm feições. Ademais, é a madeira que permite o reconhecimento, porque em Brodsky, sua matéria, mais íntegra, perene e enraizada que o corpo de um corpo humano, “enrijece” qualquer existência sem privar-lhe, no entanto, de organicidade.²²⁵ Mas antes, no primeiro verso do poema *Porque o salto deixa pegadas*, garante-se a inversão primordial: a percepção do tempo sazonal passa pelo crivo da experiência e da interação humana com o mundo. O que define a chegada do inverno não é o inverno em si, à ordem da natureza, mas a possibilidade que este traz ao homem de deixar marcas, ainda que, e especialmente passageiras. Esta é a convicção do homem: passagem. E por isso mesmo, a feição é dada às casas, enquanto a presença humana apenas passa. Não há, portanto, porque alimentar o olhar prospectivo, a vista para o futuro. Interessa povoar a escrita de verbos no presente evitando, também, o passado:

²²⁵ Mikhail Kosvintsev (2017, p. 83) sugere que a relação de Brodsky com a madeira e com as paisagens florestais em geral advenham da poesia pastoral frostiana, resultando em possíveis autorretratos do poeta. Embora a menção a Robert Frost (1874-1963) tenha sido bastante incidental no decorrer desta pesquisa, o poeta americano de orientação clássica, um dos maiores do século XX, junto a W. H. Auden e John Donne, representa outra das principais influências estilísticas da língua inglesa na escritura brodskyana.

Que dizer do futuro noite afora se
da lembrança, no silêncio e madrugada,
do calor dos teus (lacuna) quando adormecias,
o corpo desprende-se da alma
na parede, como da cadeira a sombra
na parede, em noite à luz de vela.

Nem mesmo a imagem do que se recorda, no máximo seu calor, obtém forma. Interessa ao sujeito-lírico reconstruir a efrástica do processo da rememoração ao qual se familiarizou sem medida: em abandono, involuntariamente, encosta-se à parede; assemelha-se à sombra.

Que o corpo é matéria em oposição à imaterialidade da alma, não há divergências. Que ele se desprenda dela, e não o seu comum contrário, resulta em um discurso cuja lógica transfere maior densidade para o vazio causado quando o homem aliena-se (*de e em si*) ao recordar. No fluxo de metáforas desdobradas no interior do poema, o corpo faz par com a sombra enquanto a alma parecia com a cadeira, o que reforça a dicotomia do efêmero e do peregrino: a matéria dos objetos dura mais que a validade terrena do ser humano, esta semelhante à sombra, ao traçado indistinto que desaparecerá. Também por isso a luz da vela – o clarão completo só confirma desvanecimento. Não há o que dizer do futuro.

Vestígios de abandono. Surda e indolente, a neve os encobre. À noite, atrás da janela, o vulto dos lábios a custo abertos traduz os murmúrios do vento, resvala em um pronome, um verbo ou em um gemido: a palavra a custo adivinhada. Lá fora, maré e oceano codificam cadências para o tempo que perdura. Que atravessa. E em silêncio, o poeta continua desaparecendo.

“Instrui em torno à pena unindo”

O grau metafórico das imagens amontoadas em volta do *frio* oscila de alcance. Primeiro porque Brodsky é filho da capital imperial, cuja condição climática flerta – no texto de São Petersburgo e nas crônicas da meteorologia – com a austeridade do inverno russo. Em segundo lugar, há um segmento biográfico deste escritor que o vincula ao frio ainda mais severo e polar do exílio em Arcangel. Daí, e do simbólico literário disponível, a presença de metáforas e citações ao gelo, ao resvalo, à neve, ao norte, ao inverno, à geada etc. Logo, na raiz do *motiv* climático alternam-se, simultâneos, resquícios “concretos” da vida do poeta a partir do processo de contemplação e rememoração e do ato de verbalização metafórica que

quer entender a cifra metafísica do frio. Oscila também o juízo deste valor, embora a propensão, no momento da composição de *Uma parte de fala*, seja para o negativo do tempo consumando as coisas (com exceção à linguagem).²²⁶ Assim, a semântica metafórica do frio nos poemas do ciclo evoca, a princípio, a experiência da quebra e da solidão, o exílio acentuado e irremediável do qual distende, ainda, o oblívio iminente.

Por isso, nos textos para os quais já olhamos, *Porque o salto deixa pegadas* e *O amanhecer azul-marinho nos vitrais*, a gélida atmosfera climática manifesta uma opressão traduzida na neutralização do desejo. O eros da escrita, figurado furtivamente no primeiro poema do ciclo, perde um pouco sua força diante da dimensão tão maior e imensa da indiferença do tempo e do tempo-espço da separação. Sucede-se que não há mais motivo para a dizer as coisas, o ar não se tingem nos arquejos da gralha, a voz asfixiada do poeta não segue à frente dos mares sem fim e o desencontro categórico-teorético das retas paralelas revestiu-se de ossos. Inverno e *moróz* (o frio russo) acompanham o eu-lírico afinal para a renúncia e a inércia: “Não queria levantar. Nunca quis.”

Contudo, a postura estoíca de Brodsky, vez ou outra, esculpe das imagens inumanas e negativas do frio a máscara do mestre:

O Norte quebra o ferro e poupa o vidro;
treina a garganta a instar “deixe que eu entre”.
Instruiu-me o frio, em torno à pena unindo
meus dedos - para a mão manter-se quente.

Norte refrata em exílio. Destrói o metal, mas poupa as águas civilizadas do tempo; treina aceitação e abertura, não por acaso, da garganta, que é o órgão de aderência e de transmissão para a voz; instrui os dedos a empunharem a pena, a investida que é a viabilidade do aquecimento para frio tamanho, chamado solidão. O poema inteiro repete o cenário do isolamento. Alguém absolutamente a sós diante do mar (nas condições do eco) escorrega, e enquanto a garganta preenche-se de neve – a fala e substância que alveja e marca – o “adeus” escurece, transformando-se pouco a pouco em indistinção. Ou seja, em uma mecânica ambivalente, o negativo do exílio ensina o poeta a abrir-se para a escrita que deixa resquícios na mesma medida em que a ênfase vocalizada do adeus desbota-se: a separação perde pujança, também desaparece.

²²⁶ FAST. Piotr. Холод, мороз в поэзии Иосифа Бродского (O frio e o frio glacial na poesia de Joseph Brodsky). In: *Новый филологический вестник*, Москва, n. 3 (54), pp. 195-212, 2020.

Em *Geada sobre o solo*, os aspectos representativos do frio nos meandros da escrita estabelecem uma afinidade e um concerto entre o homem e a paisagem, associando-os à perspectiva da escrita que aquece:

Geada sobre o solo e calvície da floresta,
céu da cor cinzenta e férrea do telhado.
[...]
Invernemos aqui juntos, o livro de capa preta por perto,
no horizonte, além, palavras empilhadas em campo aberto,
o frio intenso penetrante lá de fora, de dentro – o olhar
com a pena letras cirílicas a cortar.

A metáfora que introduz o poema, vislumbre e descrição do solo coberto de gelo em área pouco florestada, equivale à constatação do envelhecimento, pois a imagem também é de uma cabeça coberta de fios grisalhos e calvície. Mas a essa altura, a agência devastadora do tempo sob as coisas percíveis não apavora, uma vez que na escala dos padecimentos a alopecia do bosque é meramente sazonal. E sendo um poema do envelhecimento, ensina a restar. Ainda que o inverno recubra a vastidão do espaço aberto, não somos pássaros migratórios em orgânica debandada na direção do sul. Então, restemos aqui. Não sobrou amor para explorar no infinito do universo, ou folha para virar na “natureza-viva”. Restemos, pois, aqui, esperando que o inverno nos atravesse, enquanto entre letras cirílicas cortadas formando pilhas de lenhas-palavras, os versos de um poema nos aquecem e, penetrantes, tanto quanto o frio de fora, nos ensinam a olhar.

A aproximação do fim na forma das estações do frio provê tempo e espaço para que venha o calor. No entanto, a passagem de um tempo a outro termina por revestir-se do desconforto das cisões, da permuta de lugar, da movimentação que desloca um galho à esquerda, *contra a vontade*.

Enfim, tem esquentado. Na memória, como na fronteira,
brota primeiro o joio, depois o bom grão.
Alguém até diria que ao Sul nas terras da seara
cultivam já o sorgo, se soubesse do Norte a localização.

O que o degelo sinaliza na contemplação da fronteira? Testifica o primeiro dístico em seu fundamento genérico da memória: antes da boa lembrança, avisto o joio, a erva má. Desta forma, a polarização norte-sul que em seguida aparece como condição discursiva da boa nova reforça o modelo metafórico do frio penetrante, mestre que ensina a resistência e o

perecimento da matéria. Ele deve ser localizado. Do contrário, não haverá a parte da fala que fale da colheita.

[...] E de olhos
 com força apertados contra a luz cega do Sol
 vê-se de súbito o rosto farinhento de um escrevente,
 a bacia esmaltada, um vaivém no corredor,
 um homem fechando o sobrolho, de chapéu amassado,
 e outro com um flash, não a nos iluminar –
 mas a poça de sangue e o corpo inanimado.

Se a leitura da troca de estações condiciona-se no meio de uma lógica que chamarei “educação pelo frio”, o lugar-comum do acolhimento associado às temperaturas mais amenas altera-se, nesta escritura, e passa a representar o absoluto contrário do aprendido: desaprender, desconhecer, principalmente esquecer. Junto a ele aparecem painéis antagônicos aos que o leitor acostumara-se a observar no ciclo, isto é, na contramão das paisagens abertas e do silêncio que favorecem a mecanização da poética do eco, da luz escassa e do isolamento ao qual o sujeito-lírico fora submetido e aproveita, o poema do aquecimento é habitado pela luz plena do Sol, por vozes e pelo vaivém na clausura do corredor. No emaranhado de presenças que a vinda do calor provoca, torna-se irrealizável aprender a ver, a ouvir, a distinguir afinal os vestígios da linguagem, deixar nela alguma marca. Então, o único nimbo possível circunda não a silhueta dos homens reavivados pela sacralidade da escrita, mas o testemunho material do apagamento, que é um corpo sem a vitalidade fluida da vida, sangue vazado.

Ademais, a negatividade do calor espelha-se no último poema de *Uma parte da fala* como iteração do seu oposto: das vantagens do frio. Assim, a fadiga do verão manifesta-se como um quase anúncio da loucura, em que pessoas, a urbe e o verde vistoso da natureza povoam o estado de espírito do sujeito escrevente, de modo a desorientá-lo:

Não que eu esteja perdendo o juízo, só cansei do verão.
 Você se arrasta atrás de camisas na cômoda e o dia está perdido.
 Antes viesse, imediato, o inverno e levasse tudo:
 as cidades, as pessoas, mas primeiro a vegetação.

De uma dialética “massa *versus* indivíduo”, Brodsky nomeia as experiências vitais a partir das estações do tempo e das mudanças que elas provocam no homem. Entre a ordem e a desordem do inverno e do verão, do frio e do calor, da estase e do movimento, do exílio e da superlotação, articulam-se, substanciais, duas experiências e meia – a da memória dentro da experiência do tempo, e a experiência de ser parte da fala.

Porém, enquanto laboram nos recursos da abstração, a memória sendo uma delas, os poemas não deliberam conceitos senão mediante o processo de metaforização. Ou seja, acomoda-se no centro dessa escritura uma voz ou “psique” dedicada à sondagem dos fenômenos do mundo, *da coisa à ideia sobre a coisa*, quereria o próprio poeta, mas sem que sua estrutura convenha à lógica discursiva plenamente racional. Portanto, a psique brodskyana empresta, dos desvios que a linguagem joga com o pensamento, a forma *intuitiva* de ver e rever – que frequentemente traduz-se pelo recordar – o mundo.

O esboço de uma “filosofia” da memória, assim, pode ser encontrado no ciclo de poemas, mas nunca em definitivo. Trata-se mais de um complexo de transversais cuja força primordial é a própria palavra, i.e., o discurso poético movimentando imagens, coisas e a percepção das coisas na confluência do tempo. Assim, as lembranças também aparecem como ferramenta, junto ao olhar, para o desvendamento do sentido. O seu contrário, o esquecimento, configura a perda do sentido. No poema *Você esqueceu da aldeia, perdida nos charcos* observa-se, espelhados à atividade consciente de rememoração, os traços que definem a imaginação, faculdade de elaborar imagens que preencham o espaço da falta. O texto é dedicado à Marina Basmanova e conjura outras presenças, como Tia Nástia e Pesterev. Desta forma, é um dos poemas mais abertamente biográficos dentro de *Uma parte da fala*. Por isso mesmo, o caráter memorial e o imaginativo confundem-se, indicando as afinidades dos dois processos. Aliás, a escolha majoritária de verbos no presente, em detrimento do estereótipo formal em que uma memória é enunciada a partir de conjugações no pretérito, realça duas vertentes dessa rememoração imaginativa: por um lado, reanima-se o passado, alocando-o não em retrospecto, mas na preservação do agora. E assim, deseja-se dizer que as coisas ainda são como sempre são – a aldeia permanece perdida no meio dos charcos e das ravinas, a qualidade da erva lá plantada é a mesma, o inverno passa enquanto uma estrela pestaneja no meio da fumaça... Imagens que o sujeito, lírico e empírico, recobra, mas principalmente imagina:

Tia Nástia, pelo jeito, já partiu, e Pesterev está por um triz,
mas já que vivo, embriagado, sentado no porão,
ou inventando o que fazer com a cabeceira da nossa cama,
diz que uma cancela ou um portão.

O lado oposto dessa preservação é o realce das ausências. As imagens que constroem o poema existem tão-somente ou na memória, ou na imaginação. Marina, Pesterev, a paisagem tranquila e alheia às ameaças são exatamente o que sugerem: um terreno já perdido, pantanoso, malpropício à edificação, à constância ou fixação. Cancela, sendo aquilo que

proíbe a passagem, ou o portão o que a permite, tanto faz saber. Porque o esquecimento apontado imediatamente no primeiro verso legitima a supressão do sentido.

E na janela não é a noiva vestida em chita, mas o festim do pó
e o lugar vazio onde, amando, fomos um só.

Na conclusão do texto opera-se a suspensão das faculdades da rememoração e da imaginação: o poeta já não consegue visualizar a noiva na janela, pois não se trata de uma memória em estado puro, o real do passado trazido à tona no presente; tampouco é capaz de imaginá-la a fim de encenar literariamente a sua presença. O sujeito-lírico subjaz na verdade do sujeito-empírico²²⁷ - história pessoal da ruptura, do exílio e da ausência infalível. A única comemoração possível é a do pó (materialidade da agência do tempo) ao qual, ano após ano, o homem retorna acumulando, do amor do passado, um lugar vazio. Retrato do amor e do desaparecimento.

Há vezes, no entanto, em que o desvendamento do sentido culmina também na turvação causada pela ambivalência entre memória e imaginação, produzindo o irreal e seu estado de alheamento. Relembrar aparece como o ato de delimitar, visualizar fronteiras (“na memória, como na fronteira”). Seria, então, a memória uma escala do tempo? A régua de organização e de corte da experiência do real? Mas no poema do salto deixando pegadas, a éfrase do homem que recorda delinea um corpo desprendendo-se da alma, semelhante à sombra que se desprende da cadeira (ou à vela, a depender da leitura sintática):

o corpo desprende-se da alma
na parede, como da cadeira a sombra
na parede, em noite à luz de vela.

Há razões para se pensar que à imagem do corpo é dado um movimento análogo ao da própria lembrança. Como uma espécie de imitação da percepção – no poema, a priori, percepção da passagem do tempo, ou seja, da escala de sua organização sazonal – a memória movimenta-se em um contínuo adaptativo do passado ao presente. Os traços do que foi, restituído à dinâmica do olhar que é, atravessa o corpo que recorda, provocando a instabilidade entre a matéria e a imaterialidade, entre o corpo e a alma. Evocar o passado ao estado atual, assim, não garante a leitura do sentido do mundo, no máximo uma reorganização nos sentidos da linguagem, a comoção do espírito ou do corpo fora da alma, que resulta não no equilíbrio do tempo e das partes a ele submetidas, mas em seu resvalo e (no poema)

²²⁷ Cf. COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia; trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.

desmembrando sintático. Em torno de um único verbo acumulam-se uma quinzena de outras classes de palavras.

Fora as imagens de opacidade. Começa da seguinte forma: uma inexatidão, pouco a pouco um reconhecimento, ainda nebuloso, e depois enlevo; o hibridismo do passado e das imagens percebidas do passado. O tropel escolar no final oriental da Europa, o cheiro de suor das barras da educação física, o quadro negro, o sinal da saída, recordações da infância, reverberam nas percepções da vida adulta – a tirania militar do estado, o condicionamento da liberdade, da teoria aritmética à prática. Logo, a memória é o reencontro da imagem do passado atualizada na potência da percepção do presente. Ou um queijo suíço:

... e da palavra “porvir” do idioma russo
disparam ratos em grupo maciço
a roer a delícia de um pedaço
da memória – do teu queijo suíço.

Neste que é um dos poemas mais emblemáticos do ciclo, concebe-se finalmente a interrelação entre as categorias verbais do tempo. Assim, o futuro proferido impulsiona de dentro da língua russa a procura pela memória, isto é, a fome por aquilo que se preserva. O vislumbre do porvir na escritura brodskyana, especialmente em seu período da transição para os EUA, reveste-se de um dinamismo retrospectivo justificado pelo anseio em imitar a natureza contínua ou eterna do tempo. Deste modo, são inusuais as ações manifestas no futuro, e mesmo no passado, porquanto o decurso da rememoração é representado no agora (não se trata, assim, de um discurso da nostalgia). Mas não é unicamente este o poema que organiza a confluência do passado com o futuro. No encerramento de *uma lista de observações* desenham-se, solitários, os fragmentos de uma fala que, no desmembramento das categorias linguísticas do tempo – passado, presente, futuro -, não tem alguém a quem dizê-la:

Daqui mil anos, detrás da cortina extrairão
um molusco e entre as franjas a impressão
de um “boa noite” nos lábios delineado,
dito, mas a quem, e abandonado.

Evocando as imagens do fóssil e da sedimentação, a linguagem poética de Brodsky enquadra metaforicamente o processo da redescoberta do passado. Em um futuro milenar, a humanidade encontrará a impressão de um “boa noite” entre as franjas da cortina. Essa fala, tracejada nos lábios, eleva-se na condição da pérola que, lancinante, foi produzida no interior do molusco e vem atravessando as eras e os mares que recobrem e descobrem os sedimentos do tempo. Quando enfim extraída, já não terá interlocutor concreto. No entanto, revela-se

preservação – não do sujeito íntegro, total, mas de uma parte dele, a parte que sobrevive, pois a palavra faz continuar.

Não obstante, o tempo também se preserva em contiguidade privada e imóvel, enquanto as coisas, externas à sua postura inexorável, correm na direção do fim. A rigor, a natureza do tempo aparece nesta poética como estabilidade, desprendida de movimento, ou uma espécie de “fluxo estático” da eternidade. O tempo fora de mim. E embora a arquitetura do pensamento brodskyano edifique conceitos a partir da experiência, especificamente daquela que anuncia o apagamento do ser, o ciclo não atribui ao tempo uma interioridade como se a um tempo psicológico. É oceano, as águas do mar; domesticado, o vidro e o espelho, a monotonia do metro, mas nunca substância dentro do homem. Na anatomia das imortalidades, enfim, o corpo do tempo cabe apenas no corpo da língua:

O dia de hoje posta-se e, imóvel, depois,
o amanhã, como depois do sujeito o predicado.

O presente, disposto na fronteira do hoje, não sinaliza mudanças. Na mesma medida, o amanhã, se é promessa, não se moverá, a não ser na mecânica da elocução, da palavra articulada em partes essenciais dentro da sintaxe linear – com sujeito e predicado. Daí a origem da obediência ao ditame da língua, daí a imitação do tempo como princípio de organização retórica. A gramática do discurso poético brodskyano, portanto, mimetiza um antídoto para ao menos dois padecimentos: contra as traças do tempo, copia-lhe a indiferença, o tom pacato; contra o clichê da linguagem massificada, intui outras flexões, a sintaxe colateral permitida no idioma russo e a lógica cognitiva das metáforas agudas.

Criação e silêncio, a prece espessa.

Tudo o que o poeta pode com as palavras. Sem promessa de mudança, a escrita pouco consegue avançar, se acaso avança, na ordenação da vida. Não que esta literatura se negue a evocar o real exterior a ela. De forma alguma Brodsky encarcera-se na concepção poética do texto estruturalmente fechado sobre si e ocupado em costurar sua independência do mundo externo. Ao contrário, há o significativo vestígio clássico da mimetização e da transmissão da “verdade” à maneira que a natureza permite. Talvez, por isso mesmo, tamanha seja a presença das paisagens a despeito do despovoamento humano no decorrer do ciclo. Contempla-se o mundo sensível, sim, mas à proporção em que ele é definido na submissão ao *logos*, à palavra. Brodsky, artífice da prática que representa e imita no tempo o próprio tempo, i.e., da poesia,

não é criador (nem modificador) do mundo. No entanto, sua ferramenta de labor, o discurso poético impulsionado pela poesia, ajuda a viver. E nos contextos em que realidade objetiva e realidade discursiva emaranham-se, o artifício converte-se em arma.

É o caso da experiência aparente no décimo segundo poema de “Uma parte da fala”, cuja diligência parece instruir o poeta a continuar, apesar da brida.

Criação silenciosa, meu verso mudo,
embora tributado, no temor da brida,
para onde levantarmos queixa ao jugo
para quem alegarmos como tem nos conduzido a vida?

A palavra *muxo* circunscrita no neologismo *мухомворение*, que por sua vez se traduz em *criação*, algo *silencioso* e, sugestivamente, feito em *versos*, aponta para o caráter pacato de um poema; algo incapaz de vulnerar o tecido do real. No entanto, foi essa escrita a responsável por colocar seu criador na mira do departamento de segurança de Leningrado, como se das palavras que abriam e fechavam a temporalidade dos poemas sonorizava-se um crime contra a estabilidade do ideário soviético. Brodsky escrevia fora da linha discursiva oficial e suas palavras, como as de todo cidadão da URSS, prestavam contas ao Estado. Nada absolutamente transgressor, nenhum convite ao motim, o tom sempre inverso ao do manifesto, do chamamento às massas. Apenas a voz subjetiva do poeta, ano após ano mais abafada, “meu verso mudo”. E, no entanto, submetida ao jugo e à brida.

A adjetivação “mudo”, além de provocar um jogo semântico custoso de ser reproduzido em língua portuguesa, funda a ambiguidade entre o pronome “meu” e um oculto “não meu”, cuja reverberação põe em confluência o rigor individual e universal da escrita e tem ao menos dois alcances de sentido: porque o poeta evita contaminar o poema com a agudez excessiva de sua voz individual, emudece. Porque apartada da Rússia, origem e vastidão na qual a escrita russa teria chances de viver a sua vida, a poesia de Brodsky perde o remetente, não tem mais a quem se dirigir e emudece.

Lembremos do primeiro retrato do desaparecimento. “De: parte alguma, com amor” dá o tom epistolar ao ciclo. Porém, sem a nitidez para identificar os traços daqueles com os quais o autor quer conversar, o texto assume outro matiz, a urgência do olhar, daquilo que a vista captura, recorda e imagina, deixando, ali, marcas de permanência. De todo o modo, as voltas com a linguagem, imersas no subtexto, emergem e deixam-se mostrar que, afinal, é à própria língua russa que o poeta se dirige. “Criação silenciosa”, sem dúvida, é o texto em que este direcionamento fica mais explícito. Há, igualmente, o tom de prece, a salmodia recitativa. Se

a língua é a deidade viável, “após tantos invernos”, é a ela que o poeta direciona as suas questões, suas queixas: como suportar a brida, por que assim tem nos conduzido a vida?

A Língua é Deus. Não envia mensageiros. Responde à medida que o verso prossegue no interior intuitivo-revelatório do poema. Os modos são estes:

Como tarde à meia noite, procurando o ovo frito
da lua, atrás da cortina com um fósforo aceso
com a mão se espana a poeira da loucura
dos cacos de riso amarelo e arregaço na escritura.

Sempre à hora tardia, quando o resto de tudo descansa em suspensão noturna. Sempre atrás da cortina, como se abaixo do véu o poeta protegesse, do olhar humano, a sacralidade dos sinais que o divino da linguagem sussurra aos sentidos além-físicos. A lua, aquela que influi na maré, movimenta as águas do tempo, recolhe delas o poder da distensão, controla (e reduz temporariamente) o poder do aniquilamento. O fósforo como atualização da candeia é a luz própria para o caminho da palavra que libertará o homem da loucura cuja origem e propagação encontram-se na brida enlaçada à boca e no silenciamento total. São processos do intelecto e da cognição despertos à mão. É como espanar a poeira da escrivanhinha, à diferença que se trata das deixas do tempo, murmurejando que tudo se acaba. Desumanizado, o arregaço amarelo escancara uma imagem que se repetirá no penúltimo poema do ciclo, a boca de um animal, dentes em estilhaço e em ameaça. É o riso selvático da vida.

Contra o riso, a taquigrafia espessa contendo sonidos, marulhos, a ética da contenção, a salmodia do tempo e a prosódia que a língua dita ao homem. Uma vez tornada evidência do “crime social” contra o qual o estado lutara, expropriado da pátria o poeta, a mesma taquigrafia provocou-lhe o rompimento das origens, do “cordão umbilical”. Que resta, senão continuar?

ainda que se espalhe, com quem no joelho
e no cotovelo romper-se-ia, cortado, o pedaço
do cordão, outra vez mais, calada criação?

Se a ruptura fulcral foi completada, com quem, outra vez mais, se fará nova ruptura?
Se ao homem o que resta são apenas partes da fala...

As partes do discurso.

Das primeiras palavras que o sujeito-lírico enuncia em “...e da palavra ‘porvir’ do idioma russo”, iniciado em reticências seguidas de uma conjunção aditiva, elege-se a retórica da continuidade. O poema prescinde de delimitação preliminar, afinal a ausência de realces nos marcos e nas pegadas, constância na preocupação do discurso poético no ciclo, conduz o leitor a abandonar a perspectiva linear da fronteira. Um após o outro, cada poema conturba os traços, a olhada, a paisagem do real lá fora e do real cá dentro, obedecendo à poética da opacidade e dos fragmentos da fala – que é, em alguma medida, princípio de contingência no qual o poeta garante, dentro do tecido “universal” da língua, o individual da poesia. Quando começa? Se acaso começa.

O tempo emulado na cadência larga e monocórdica do pêndulo auxilia a voz do poeta na sincronia com a Indiferença. Porque o tempo é *indifferent in a week to a beautiful physique*²²⁸, com ele se aprende a desistência aos sobressaltos líricos do drama privado. A História e a extensão do domínio ao qual a humanidade é subjugada instruem o sujeito a ser menor, ser menos que um, no máximo, os cacos ou os pedaços de uma experiência discursiva. Mas a plasticidade da escrita brodskyana vem da imagem plásmica, não das arestas. Então, no progresso da fala, a nova elocução do porvir não avança aguda e cortante. Ela recolhe e atualiza a imaginação do passado na forma de um queijo suíço e succulento, porção do real além trazido ao real aquém, por isso esburacado, incompleto.

Na experiência da troca de mínimas parcelas – as quais são os homens – aferra-se, portanto, à amplidão do tempo para que o corpo perceba-se menos uma afecção para as alterações de espaço do que a conservação, ainda que à custa do fragmentário, daquilo que se foi. Assim, a resposta à questão da agência do tempo sobre o homem deixa de ser aniquilamento para atualizar-se numa tal subtração do “ser-homem” para o “ser-coisa”, isto é, ao processo em que o desbotamento dos sentidos humanos conduz ainda ao fim, mas em monorritmia e na ética da indolência:

Após tantos invernos não importa mais
o que, ou quem se posta em pé no canto à janela
e no cérebro ressoam não os dós celestiais,
mas o seu murmúrio.

A sacralidade da Língua na escritura brodskyana sugeriria uma “superioridade” linguística àqueles que reverenciam a deidade poética, não fosse a somatória dessa adoração a

²²⁸ AUDEN, W. H. apud BRODSKY, 1994, p. 133.

articulação restritiva de murmúrios. Ou seja, na ordenação das pessoas tornando-se coisas, não se ouve nem o dolorido da psique humana, que compreende a dimensão mínima do seu sofrimento diante da tragédia da História, nem o somido primeiro da oitava celestial, pois mesmo a História é quase nada diante da palavra no Infinito. O verso, então, é ameno; beira ao silêncio.

[...] Vida, ela
que é coisa dada, não se encara o goela,
e escancara os dentes em cada incursão.
De tudo que é o humano sobra uma parte
da fala. Classe de palavras. As partes do discurso.

Da distensão do tempo à memória e ao embotamento sonoro, o poema encaminha o leitor para o fim, em que prefiguram a vida, de um lado das grades, e o homem, do outro. “Cavalo dado não se olha os dentes” diz o famoso provérbio que parece vencer as barreiras linguísticas entre o russo e o português. Sua atualização no texto brodskyano quererá dizer que a vida, fera inorgânica porque *coisa*, de cujo encontro espera-se a humildade dos agraciados, não deixa de mostrar nos momentos oportunos, aquilo que é: uma goela que ameaça; dádiva que devora. Ao ser humano exilado na distância irremediável das interlocuções perdidas, o que sobra é uma parte da fala. Que, murmurejando, diz: o fundamento do homem como espécie guarnecida de uma língua sistemática e social confere a este mesmo homem, sujeito inaugurado na linguagem, ser essencialmente uma categoria linguística.

Respectivamente, a escritura poética, espessa e povoada pelas máscaras do tempo, intui que a voz privada do poeta, isto é, a sua dicção característica nos trâmites da linguagem (e do eco da linguagem dos que o antecederam), é a instância de preservação e de atualização cuja fonte é a fonte própria da existência. São classes de palavras sem as quais não haveria memória, ou arte. Sequer este ciclo – da humanidade à vida, das coisas; nas vertentes do tempo, um tempo do olhar, do fugaz vencido pelo infinito.

Sussurram as penúltimas palavras, aprendem os acentos e rimas, adivinham rumores e movimentos às ondas compassadas, russas e em língua portuguesa. Cadente, o verso final desponta: *nada mais escapa dos olhos azuis*. Regresso atento ao farfalhar do livro, às partes: oceano, linguagem, coisas, a gaze da cortina, o promontório, sujeito e predicado, a sombra da cadeira, da memória, maré e noite à luz de vela, uma única estrela e todas as outras atrás dela.

Um molusco, um “boa noite” mal pronunciado, um ganido, um “eu te amei”. Preservação do discurso.

Mas tem esquentado. Encerra-se, enfim, “Uma parte da fala”.

Silêncio. Joseph Brodsky desaparece.

... вам остается часть

Речи.

REFERÊNCIAS

Obras de Joseph Brodsky

BRODSKY, Joseph. *A Musa em Exílio*. Belo Horizonte: Âiyné, 2018.

_____. *Menos que um: ensaios*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Nobel Lecture*. Disponível em <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1987/brodsky/lecture/>.

_____. *Poemas de Natal*. Belo Horizonte: Âiyné, 2019.

_____. Poetry as a Form to Resistance of Reality. *Modern Language Association*. PMLA, vol. 107, n. 2, pp. 220-225, março de 1992. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/462635>.

_____. *Предисловие к «Избранному» Е. Рейна (Prefácio à “Obra Reunida” de E. Rein)*. Париж; Нью-Йорк: «Третья волна», 1993. Disponível em <https://brodskiy.su/proza/predislovie-k-izbrannomu-e-rejna>

_____. *Quase uma elegia*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *Часть Речи (Uma parte da fala)*. Санкт-Петербург: Азбука, 2012.

Sobre Joseph Brodsky

АКНАРКИН, Denis. *Иосиф Бродский – поэзия грамматики (Joseph Brodsky: poesia da gramática)*. In: GORDIN, Iakov (org). *Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность*. СПб: «Звезда», p. 269-275, 2000.

_____. *Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам 1972-1990 (Joseph Brodsky depois da Rússia: comentários aos poemas de 1972-1990)*. СПб: «Звезда», 2009.

_____. Определенность/неопределенность и подтекст в поэзии Иосифа Бродского (Determinação/indeterminação e subtexto na poética de Joseph Brodsky). In: *Natale grates numeras*. Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона / Редакторы: А. К. Байбурин и А. Л. Осповат. При участии С. В. Николаевой, А. М. Пиир, Н. А. Славгородской. — СПб: Издательство ЕУСПб, pp. 74-83, 2008.

_____. «Север» в поэзии Иосифа Бродского (O “Norte” na poética de Joseph Brodsky). In: *Северный текст в русской культуре: Материалы международной конференции* (Северодвинск, 25–27 июня 2003 г.) / Отв. ред. Н. И. Николаев. Архангельск, pp. 86-100, 2003.

_____. "Филологическая метафора" в поэтике Иосифа Бродского (“Metáfora filológica” na poética de Joseph Brodsky). In: *Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов*. Вып. 9, Тарту, pp. 228–238, 1998.

AKHMEDOVA, Taisyia F. Язык и Время в поэтике Иосифа Бродского (Língua e Tempo na poética de Joseph Brodsky). *Теория и Практика Общественного Развития* (Revista). Краснодар. № 5, pp. 324-326, 2011.

ANDREEVA, Anna. Просодия в теории и практике И. Бродского (Prosódia na teoria e na prática de J. Brodsky). *Zeitschrift für Slavische Philologie*, v.61, n.1, pp.137-147, 2002. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/24003360>.

BEAVER, Aaron. Liricism and Philosophy in Brodsky’s Elegiac Verse. *Slavic Review*, v. 67, n.3, p.591-609, outono de 2008. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/27652941>.

BERNARDINI, Aurora F. *Sobre Bródski*. In: _____. *Aulas de Literatura Russa: de Púchkin a Gorenstein*. São Paulo: Kalinka, 2018.

BEDRINA, Arina. *“Советское” в произведениях И. А. Бродского, написанных во время эмиграции* (O “soviético” nas obras de J. A. Brodsky escritas durante a emigração). Dissertação de mestrado: Universidade europeia de São Petersburgo. São Petersburgo, 2015.

BOYM, Svetlana. Estrangement as a lifestyle: Shklovsky and Brodsky. *Poetics today*, v. 17, n.4, Creativity and Exile: European/ American Perspectives II, p. 511-530, inverno de 1996. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1773211>.

FAST, Piotr. Холод, мороз в поэзии Иосифа Бродского (O frio e o frio intenso na poesia de Joseph Brodsky). In: *Новый филологический вестник*, Москва, n. 3 (54), pp. 195-212, 2020. Disponível em <https://cyberleninka.ru/article/n/holod-moroz-v-poezii-iosifa-brodskogo023>.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Joseph Brodsky - o poeta e o mundo*. Templo Cultural Delfos, agosto de 2016. Disponível em <https://www.elfikurten.com.br/2016/08/joseph-brodsky.html>

FRIEDBERG, Nila. Rule-Makers and Rule-Breakers: Joseph Brodsky and Boris Slutsky as Reformers of Russian Rhythm. *The Russian Review*, v. 68, n.4, pp. 642-661, outubro de 2009. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20621113>.

GALATSKY, Natalia. Записки Поприщина как часть речи Бродского (As notas de Poprishin como parte da fala de Brodsky). JENSEN, Peter A., LUNDE, Ingunn (org). *Proceeding of the NorFA Network in Russian Literature 1995-2000*. Stockholm, pp. 277-293, 2000.

_____. Вариация на Тему с вариацией (Variação sobre Tema com variações). *Telling Forms: 30 essays in honour of Peter Alberg Jensen*. In: GRELZ, Karin, WITT, Sussana (org). Stockholm: Almqvist & Wiksell, pp. 68-83, 2004.

GLAD, John. Настигнуть утраченное время. Интервью с Иосифом Бродским (Recuperar o tempo perdido. Entrevista com Joseph Brodsky). *"Время и мы"* (Revista), № 97, Jerusalém, pp. 164-178, 1987.

GLAZÚNOVA, Olga. *Иосиф Бродский: метафизика и реальность* (Joseph Brodsky: metafísica e realidade). Факультет филологии и искусств СПбГУ, Санкт Петербург, Нестор-История, 2008.

GLEMBOTSKAIA, I. O. От всего... Остается лишь "Часть Речи". (О цикле И. Бродского "Часть Речи") [De tudo... Resta apenas "Uma parte da fala". (Sobre o ciclo de J. Brodsky "Uma parte da fala")]. *Вестник ТГПУ*. 2000, n. 6 (22). Disponível em URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-vsego-ostaetsya-lish-chast-rechi-o-tsikle-i-brodskogo-chast-rechi>

GODZICH, Wlad. Brodsky and the grounding of poetry. *The Georgia Review*, v. 49, n.1 *Last Laurels, Enduring Words: A salute to the Nobels laureates of literature*, pp. 209-215, primavera de 1995. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41401628>

GORDIN, Iakov A. (org). *Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник Статей (O Mundo de Joseph Brodsky, Viajante. Seleta de Artigos)*. Санкт Петербург: Звезда, 2003.

ISHOV, Zahar. ‘Post-horse of Civilisation’: *Joseph Brodsky translatin Joseph Brodsky. Towards a New Theory on Russian-English Poetry Translation*. 2008. Tese de doutorado. Institut für Englische Philologie der Freien Universität Berlin, Berlin, 2008.

KILANOWSKI, Piotr. “Me culparam por tudo fora o mau tempo...”. Sobre a vida e a poesia de Iossif Brodskii. *Qorpus*. Universidade Federal de Santa Catarina, v.13, junho de 2014.

KOSENKOVA, A. A. Авторская трансформация образа волшебного зеркала в лирическом послании И. Бродского «ниоткуда с любовью...» (Transformação autoral da imagem do espelho mágico na epístola poética “de lugar nenhum com amor...” de Joseph Brodsky). *Уральский филологический вестник*, n. 5, pp. 215-221, 2014.

KOSTINKOVÁ, Jana. Word – Shape – Substance: time and human form in Joseph Brodsky’s poetry. *Litteraria Humanitas XIV*, Universidade de Hradec Kralové, pp. 99-102.

KOSVINTSEV, Mikhail N. Возвращение в перспективу. Об особенностях стихотворения И. А. Бродского «. . . и при слове «Грядущее» (Retrospecto em perspectiva. Das particularidades do poema “e diante da palavra ‘porvir’”, de Joseph Brodsky). In: *Вестник ТГПУ*, n.1 (39), pp. 181-185, 2015. Disponível em <https://cyberleninka.ru/article/n/vozvraschenie-v-perspektivu-ob-osobennostyah-stihotvoreniya-i-a-brodskogo-i-pri-slove-gryadushee>.

_____. *Концептуальные позиции автора в творчестве И. А. Бродского (Posição conceitual do autor na obra de J. A. Brodsky)*. Tese de doutorado. Пермский государственный национальный исследовательский университет. Пермь, 2017.

KOTOVA, A. A. Грамматическая идея глагола в стихотворении И. Бродского “Глаголы” (Ideia gramatical do verbo no poema “Verbos” de J. Brodsky). *Русская Филология: Вестник Харьковского Национального педагогического Университета Имени Г. С. Сковороды*. N. 1 (60), pp. 18-22, 2017.

KÖNÖNEN, Maija. *"Four Ways of Writing the City": St. Petersburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky*. Tese de doutorado. Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures, University of Helsinki, Helsinki, 2003.

KREPS, Mikhail. *O poesia de Iosif Brodsky (Da poesia de Joseph Brodsky)*. Ardis: Ann Arbor, 1984.

LAMONT, Rossette C. Joseph Brodsky: A poet's classroom. *The Massachusetts Review*, v. 15, n.4, pp. 553-577, outono de 1974. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/25088473>

LEVACHOV, A. M., LIAPIN, S. E. Шестииктный стих Иосифа Бродского как дериват гексаметра: семантические основания деривации (O verso de seis ictus de Joseph Brodsky como derivação do hexâmetro: fundamentos semânticos da derivação). Санкт-Петербург. Independent Academia, 2012. Disponível em <https://www.academia.edu/850581>

_____. Шестииктный дольник Иосифа Бродского: метрическая модель и ритмические тенденции (O dólnik de seis ictus de Joseph Brodsky: modelo métrico e tendências rítmicas). Санкт-Петербург. Independent Academia. Disponível em <https://www.academia.edu/1554385>

LÓSEV, Liev. *Иосиф Бродский: опыт литературной биографии (Joseph Brodsky: experiência de uma biografia literária)*. Москва: Молодая Гвардия, 2008.

_____. *O любви Ахматовой к народу (Do amor de Akhmátova para com o povo)*. In: GORDIN, Iakov A. (org). *Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник Статей (O Mundo de Joseph Brodsky, Viajante. Seleta de Artigos)*. Санкт Петербург: Звезда, 2003.

LÓTMAN, Iuri, LÓTMAN, Mikhail. Между вещью и пустотой (из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») [Entre a coisa e o vazio (observações da poética na coletânea "Urania" de Joseph Brodsky)]. *Пути развития русской литературы: Литературоведение / Редкол.: В. И. Беззубов, С. Г. Исаков, Ю. М. Лотман, П. С. Рейфман ; Ред. тома И. А. Чернов . – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1990 , pp. 170-186 .*

MACHKOVTSOVA, L. F. Поэт и власть: «Дело Бродского» в социокультурном контексте советской эпохи (Poeta e poder: "O caso Brodsky" no contexto sociocultural do período soviético). In: *Дискуссия*. N.5, 2012. Disponível em <https://cyberleninka.ru/article/n/poet-i-vlast-delo-brodskogo-v-sotsiokulturnom-kontekste-sovetskoj-epohi>

MILACH, G. A. Философско-Эстетическая триада И. Бродского: Язык-Время-Пространство (A tríade filosófica e estética de J. Brodsky: Língua-Tempo-Espaço). *Текст, Язык, Человек. Сборник научных трудов в двух частях* – часть 2. МГПУ Им. И. П. Шамякина, Мозырь, 2013.

MIROPOLSKI, Guennadi. Метрический репертуар И. Бродского по годам жизни и другие статистические материалы (Repertório métrico de J. Brodsky ao longo dos anos e outros materiais estatísticos). Independent Academia. Disponível em <https://www.academia.edu/20139332>.

_____. Прогулки стиховеда. Иосиф Бродский. Стихотворения 1969 — 1995гг (Passeios do poeta. Joseph Brodsky. Poemas dos anos de 1969-1995). Independent Academia. Disponível em <https://www.academia.edu/9706200>.

MICHANKINA N. A., ORLOVA O. V. К вопросу о метафоре звучания в поэзии И. Бродского (Da questão da metáfora sonora na poesia de J. Brodsky). In: *Вестник ТГПУ*. N. 1, 2004. Disponível em <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-metafore-zvuchaniya-v-poezii-i-brodsogo-1>.

MISCHENKO, E. V. «Петербургский текст» И.А. Бродского [“O texto da Petersburgo” de J. A. Brodsky]. In: *Молодая филология: по материалам исследований молодых ученых : межвузовский сборник научных трудов*. НГПУ, Новосибирск, pp. 164-174, 2008.

MONAS, Sidney. Words devouring things: the poetry of Joseph Brodsky. *World Literature Today*, v.57, n.2, Transcending Parochial National Literatures, pp. 214-118, 1983. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40137818>.

NESTEROV, Anton. *Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии» (John Donne e a formulação da poética de Brodsky: além das fronteiras da “Grande Elegia”)*. Em GORDIN, Iakov. *Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность*. СПб: Изд. журнала "Звезда", p. 151-171, 2000.

OLSON, Jamie. Revising “A Part of Speech”: Americanness and Self-Translation in Joseph Brodsky’s Exile Poetry, *Translation Review*, 97:1, pp. 47-60, 2017. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/07374836.2016.1272378>.

ORLOVA, O. V. Цитата и аллюзия в лексической структуре поэтических текстов И. Бродского (Citação e alusão na estrutura lexical dos textos poéticos de J. Brodsky). *Вестник*

Томского Государственного Педагогического Университета. N. 6, Серия: Гуманитарные Науки (Филология), pp. 32-35, 1998.

PÁVLOVA, Aliona, SAENKO, Ekaterina. Искусство поэзии требует сил: Чтение анжамбеманов в поэзии Иосифа Бродского (Arte poética exige força: leitura dos enjambements na poesia de Joseph Brodsky). In: *Русская филология: Сборник научных работ молодых филологов*. Тарту, Вып. 29, pp. 387-398, 2018.

PIROGÔVSKAIA, Maria. Ритм и смысл: Пятистопный ямб Иосифа Бродского (Ritmo e sentido: o pentâmetro iâmbico de Joseph Brodsky). *Toronto Slavic Quarterly*, 2005 (Summer), Vol.13, Jun 2005.

POLUKHINA, Valentina. Тайна «Похорон Бобо» (O enigma “Funeral de Bobó”). *Журнальный клуб Интелрос » НЛО »* .: N. 126, 2014. Disponível em <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/126-2014/23835-tayna-pohoron-bobo.html>

PLOTNIKOV, Ivan V. *Метафорические Модели и их переводческие трансформации в художественном тексте: лингвокогнитивный аспект (Modelos metafóricos e suas transformações na tradução do texto artístico: aspecto linguístico)*. Tese de doutorado. Уральский Государственный Педагогический Университет, Екатеринбург, 2019.

_____. Концепт «Холод» в поэтическом цикле И. Бродского «Часть речи» (O conceito de “Frio” no ciclo poético “Uma parte da fala” de J. Brodsky). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, п. 6 (72), pp. 31-34, 2017.

PONOMARIOVA, Tatiana A. «Лингвоцентризм» поэтики Иосифа Бродского (O “linguocentrismo” da poética de Joseph Brodsky). In: *Вестник Луганского национального университета имени Тараса Шевченко* : сб. науч. тр. / гл. ред. Е.Н. Трегубенко; вып. ред. Н.В. Вострякова; ред. сер. Е. А. Ткачева, Луганск: Книта, п. 1(30): Серия 4. Филологические науки. Медиакоммуникации, pp. 71-74, 2019.

RAISKIN, Julia. The Body’s Absence. *Harvard Review*, n. 11, p. 93-96, outono 1996. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/27560727>.

RANTCHIN, Andrei M. К вопросу о неологизмах в поэзии Иосифа Бродского (Da questão dos neologismos na poesia de Joseph Brodsky). *Вторые Григорьевские чтения. Неология как проблема лингвистической поэтики*. Институт русского языка РАН, Москва, pp. 148-153, марта 2018.

_____. Блок, Мандельштам, Хлебников и Октябрьская революция: о подтекстах стихотворения Иосифа Бродского "Узнаю этот ветер, налетающий на траву." (Blok, Mandelstám, Khliebnikov e a Revolução de Outubro: sobre os subtextos do poema Joseph Brodsky "Reconheço este vento em rajada na relva"). In: *Литературоведческий журнал*, n. 41, 2017. Disponível em <https://cyberleninka.ru/article/n/blok-mandelshtam-hlebnikov-i-oktyabrskaya-revolyuetsiya-o-podtekstah-stihotvoreniya-iosifa-brodskogo-uznayuetot-veter-naletayuschiy-na>

REEVE, F. D. On Joseph Brodsky. *The American Poetry Review*, v.10, n.4, pp. 36-37, Julho-Agosto 1981. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/43795148>.

REYNOLDS, Arnold. Feathers and Suns: Joseph Brodsky's "Dedal v Sitsilii" and the "Fear of Replication". *The Slavic and East European Journal*, v. 51, n.3, p. 553-582, outono 2007. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20459527>.

REZENDE, Luis Carlos de B. Entrevista com Joseph Brodsky: de um quarto e meio a menos que um. *Revista USP*, [S. l.], n. 10, p. 79-83, 1991. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i10p79-83. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52177>.

SEMIONOV, Vadim. *Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма (Joseph Brodsky no campo do norte: poética da autobiografia)*. Tese de doutorado: Universidade de Tartu, Tartu, 2004.

_____. Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестистишного стиха Иосифа Бродского (Nota a respeito da métrica e do ritmo do verso não clássico tardio de seis ictus de Joseph Brodsky). *Toronto Slavic Quarterly*, n. 13 (2005).

SEMIONOVA, Ekaterina. Поэма Иосифа Бродского «Часть речи» (O poema longo de Joseph Brodsky "Uma parte da fala"). *Старое литературное обозрение*, (Revista), n. 2, 2001. Disponível em <https://magazines.gorky.media/slo/2001/2/poema-iosifa-brodskogo-chast-rechi.html>

SHTYRLINA, E. G., AKHMETZYANOVA, L. M., DEL VALLE DÍAZ, Y. The Past, the Present and the Future in the Poetic World of Joseph Brodsky. *Journal of Reseach in Applied Linguistics*. 10 (SP), pp. 655-662, 2019.

SMITH, G. S. The Development of Brodsky's "Dol'nik" Verse, 1972-1976. *Russian Literature* LII, 2002, p. 471-492.

_____. The versification of Joseph Brodsky. *The Modern Language Review*, v.97, n.3, p. 653-668, julho de 2002. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3737498>.

TRIFONOVA, A. V. «Птичкиным языком»: поэтика звука в поэзии Иосифа Бродского (“Linguagem dos pássaros”: poética do som na poesia de Joseph Brodsky). *Вестник Ленинградского Государственного Университета Имени Пушкина*. Nº 4 (Томо1), 2013, pp. 63-70.

TROFIMOVA, I. V (org). Иосиф Бродский: к 80-летию со дня рождения: библиогр. список (Joseph Brodsky: 80 anos de aniversário: índice biográfico). In: *Амур. обл. науч. б-ка им. Н. Н. Муравьева-Амурского*, отд. Обслуживания, Благовещенск, 2020.

VOLKOV, Solomon. *Диалоги с Иосифом Бродским (Conversas com Joseph Brodsky)*. Москва: Издательство Независимая Газета, 2000.

YANGFELDT, Bengt. *Язык есть Бог: заметки об Иосифе Бродском (A língua é Deus: notas sobre Joseph Brodsky)*. Москва: Corpus, 2012.

Obras de consulta e Referências gerais

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Editora 34, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó (SC): Argos, 2015.

AMÉRICO, Edécio. *Texto de São Petersburgo na literatura russa*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006

ANDRADE, Bruno Oliveira de. Imagem e Memória: Henri Bergson e Paul Ricoer. *Revista Estudos Filosóficos* nº 9/2012 – versão eletrônica – DFIME – UFSJ – São João del Rei, MG, p. 136 – 150, 2012.

- AUDEN, W. H. *Poemas*; seleção João Moura Jr; tradução e introdução José Paulo Paes, João Moura Jr; ensaio Joseph Brodsky. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- AUERBACH, Erich. “Epílogo”. In: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix. 2002. 12 ed.
- BRIK, Ossip. *Ritmo e Sintaxe*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo e SCHNAIDERMAN, Boris (org. e trad.). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Brasiliense, 1985 (2ª ed).
- COELHO, J. G. Ser do tempo em Bergson. *Interface – Comunic., Saúde, Educ.*, v.8, n.15, p. 233-46, mar/ago. 2004.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia; trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.
- COX, Maria Ines Pagliarini. O homem na língua. *Revista Domínios da Linguagem*, v. 11, n.4 – UFU - Uberlândia, MG, out. / dez. 2017, pp. 1111-1135.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” Tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, n. 10, p. 113-116, maio 2001.
- _____. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Trad. M. Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*; trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DONNE, John. *Poesia religiosa: antologia*. Introdução, seleção, tradução e notas de Marcus De Martini. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.
- ETKIND, Efim. *Материя стиха (A questão do verso)*. Paris: Institut D’Études Slaves, 1978.

FABBRINI, Ricardo N. Imagem e enigma. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, v. X, nº 19, jul-dez/2016, pp. 241-262.

FRANK, Joseph. *Pelo Prisma Russo: Ensaio sobre Literatura e Cultura*. Trad. Paula Cox Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FRATE, Rafael Nogueira de Carvalho. *Mikhail Vassílievitch Lomonóssov: uma apresentação*. Dissertação de mestrado: Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

GAMBAROTTO, Ana Cristina. *A poesia reconquistada na tradução: uma recriação da obra A Boy's Will, de Robert Frost*. Dissertação de mestrado: Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

GASPÁROV, M. L. *Очерк истории русского стиха (Nota sobre a história do verso russo)*. Москва: Fortuna Limited, 2000.

_____. *Современный русский стих. Метрика и ритмика (O verso russo moderno. Métrica e rítmica)*. Москва: Наука, 1974.

GÓGOL, Nikolai. Diário de um louco. In: GÓGOL, N. *O capote e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição), pp. 45-72;

GONÇALVES, A. J. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura E Sociedade*, 2(2), 56-68, 2017.

GURGEL, Adriana. A coexistência entre passado e presente na duração de Henri Bergson. *Revista Eletrônica Espaço Teológico*. PUCSP, v. 6, n. 9, jan/jun, 2012, p. 74-84.

HEFFERNAN, James A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

KAVAFIS, Konstantinos. *60 poemas / seleção e tradução Trajano Vieira*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)*. Vol 1. Coimbra: Arménio Amado, 1963.

JANZEN, Marcos Ricardo; HOLANDA, Adriano. Elementos para uma psicologia no pensamento de Søren Kierkegaard. *Estud. pesqui. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, pp. 572-596, agosto de 2012. Disponível em

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812012000200015&lng=pt&nrm=iso>

LÓTMAN, Iuri. *A simbologia de São Petersburgo e os problemas da semiótica da cidade*. In: AMÉRICO, Edélcio. *Texto de São Petersburgo na literatura russa*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006

LUKOVITSEVA, T. A. «Оттепель» (процесс демократизации в СССР) (“O degelo” – processo de democratização na URSS). In: *Большая русская энциклопедия*. Disponível em <https://bigenc.ru/c/ottepel-protsess-demokratizatsii-v-sssr-a4abd9>

OLIVA NETO, J. A. (2015). 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. *Cadernos De Literatura Em Tradução*, (15), 151-184. <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5388.i15p151-184>

PASSOS, Guimarães; BILAC, Olavo. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

PRADO, João Batista T. A desumana neutralidade da métrica. *ALFA: Revista de Linguística, São Paulo*, v. 47, n. 1, pp. 111-118, 2003.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Introdução*. In: Lessing, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SILVARES, Lavinia. *Nenhum homem é uma ilha: John Donne e a poética da agudeza*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.

TIMOFEEV, L. I. , TURAEV, S. V. (org). *Словарь литературоведческих терминов (Dicionário de termos literários)*. Москва: Просвещение, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TOMACHEVSKI, B. *Sobre o Verso*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.

TOPOROV, Vladimir. *São Petersburgo e o “texto de São Petersburgo” da literatura russa*. In: AMÉRICO, Edélcio. *Texto de São Petersburgo na literatura russa*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006

TSVETÁIEVA, Marina. *Indícios flutuantes (poemas)*; prefácio, seleção e tradução Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Martins, 2006.

WEST, M. L. *Greek Metre*. London: Oxford University Press, 1982.

ZOLOTAREV, V. A. *Великая Отечественная Война 1941-1945 годов. Том Первый: Основные События Войны (A Grande Guerra Patriótica de 1941-1945. Tomo 1: principais eventos da guerra)*. Москва: Военное Издательство: 2011.