

CIRCULADÔ DE FULÔ: AS PÉTALAS DA POESIA RUSSA DE VANGUARDA NO BRASIL

CIRCULADÔ DE FULÔ: THE PETALS OF RUSSIAN AVANT-GARDE POETRY IN BRAZIL

Karina Vilela Vilara 

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo

Este trabalho tem por objetivo apresentar a trajetória da tradução e recepção da poesia russa no Brasil, a partir do recorte de vanguarda, em três tempos: o primeiro Modernismo, a poesia concreta e o Tropicalismo. Dentro do escopo proposto, apresentou-se uma exposição crítica que parte da primeira menção aos poetas russos, como Maiakóvski e Blok, no ensaio de Mário de Andrade “A escrava que não era Isaura”, e chega a Caetano Veloso, com a presença de um verso de Maiakóvski na canção “Circuladô de Fulô”, composta a partir do fragmento de Haroldo de Campos em *Galáxias*. O traçado de tal percurso funda-se na tese acerca da organicidade que a poesia russa de vanguarda tomou no Brasil, adquirindo contornos próprios e, ao ser incorporada na música, cumprindo o desejo modernista antropofágico de Oswald de Andrade. Por fim, também se levantaram contradições inerentes à própria organicidade tradutória e sua relação com o sistema cultural brasileiro.

Palavras-chaves: poesia russa; tradução de poesia; Maiakóvski; modernismo brasileiro.

Abstract

The aim of this paper is to present the trajectory of the translation and reception of Russian poetry in Brazil, from the point of view of the avant-garde, in three periods: in the context of early Modernism, Concrete Poetry and Tropicalism. Within the proposed scope, we present a critical exposition that starts with the first mention of Russian poets, such as Maiakóvski and Blok, in Mário de Andrade's essay “*A escrava que não era Isaura*” and arrives at Caetano Veloso with the presence of a verse by Maiakóvski in the song “*Circuladô de Fulô*”, composed from Haroldo de Campos' fragment in *Galáxias*. This path is based on the thesis

Résumé

L'objectif de cet article est de présenter la trajectoire de la traduction et de la réception de la poésie russe au Brésil, du point de vue de l'avant-garde, en trois périodes: le premier modernisme, la poésie concrète et le tropicalisme. Dans le cadre proposé, nous présentons une exposition critique qui commence par la première mention de poètes russes, tels que Maiakóvski et Blok, dans l'essai de Mário de Andrade «*A escrava que não era Isaura*» et arrive à Caetano Veloso avec la présence d'un vers de Maiakóvski dans la chanson «*Circuladô de Fulô*», composée à partir d'un fragment de Haroldo de Campos dans *Galáxias*. Ce parcours se fonde sur la thèse selon laquelle la



that Russian avant-garde poetry took on an organic translation movement in Brazil, acquiring its own contours and, by being incorporated into music, fulfilling Oswald de Andrade's anthropophagic modernist desire. Finally, contradictions inherent to the very organicity of translation and its relationship with the Brazilian cultural system are also raised.

Keywords: Russian Poetry; poetry translation; Mayakovskiy; Brazilian Modernism.

poésie russe d'avant-garde a connu un mouvement de traduction organique au Brésil, acquérant ses propres contours et, en s'incorporant à la musique, réalisant le désir moderniste anthropophagique d'Oswald de Andrade. Enfin, les contradictions inhérentes à l'organicité même de la traduction et à sa relation avec le système culturel brésilien ont également été soulevées.

Mots-clés: poésie russe; traduction de poésie; Maïakovski; modernisme.

A Semana de 22 e a vanguarda russa

Na tentativa de estabelecer uma genealogia da recepção da poesia russa no Brasil, dentro do recorte que nos interessa – o da vanguarda –, elegemos o ensaio de Mário de Andrade “A escrava que não era Isaura” como marco zero. O ensaio, escrito em 1922 e publicado originalmente em 1925, carrega o subtítulo “discurso sobre algumas tendências da poesia modernista”. De início, podemos depreender que o texto busca, ao mobilizar diversas referências, delimitar essa nova poesia, que passa a se autodenominar “moderna”. O escritor paulista começa seu ensaio em diálogo com Aristóteles, passa pelas mais variadas referências, desde os antigos até os modernos (seus contemporâneos), e deságua, ainda na primeira parte do ensaio, nos poetas russos.

Ao se referir à Rússia, Mário de Andrade emprega a construção “tumultuária floração dos poetas bolchevistas” e depois cita um poema do “arqui-moderno Maiakovski” (2009, p. 255). Trata-se da obra cujo título é “Ordem do dia aos exércitos da arte”, que chega ao poeta através do nº 11 da revista francesa *L'Esprit Nouveau* (1922). A pesquisadora Lilian Escorel (2011), em seu laborioso trabalho *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*, ao resgatar as marginálias do modernista em sua coleção da revista francesa, aponta que o artigo publicado no número referido, “*La poésie russe des journées bolshéviks*”, de Halina Izdebska, é a matriz das anotações

presentes em “A escrava que não é Isaura” sobre os “poetas bolcheviques”.¹ Mário de Andrade traduziu, então, o poema russo por intermédio da língua francesa. E, além de Maiakovski, também são mencionados Aleksandr Blok e Marina Tsvetáieva.²

Além da revista francesa *L'Esprit Nouveau*, as pesquisadoras Jasna Sarhan e Sofia Angelides, no artigo “Modernismo brasileiro e cubo-futurismo russo” (1978), assinalam outros periódicos europeus com os quais Mário de Andrade também teria tido acesso aos poetas russos, como *Nouvelles Littéraires* (França), *Fanfare* (Inglaterra) e *Lumière* (Bélgica) (Sarhan; Angelides, 1978, p. 122). Sarhan e Angelides fazem a importante observação sobre o quarto número da revista *Klaxon*, da qual Mário de Andrade participou ativamente com outros modernistas. Nesse número, há uma nota de congratulação à sua revista irmã, *Lumière*, que dedicou os números 9 e 10 inteiramente a autores soviéticos como Iessiêniy, Maiakovski, Ehrenburg, Mandelshtam e Tsvetáieva (Sarhan; Angelides, 1978, p. 126). Tais vestígios contribuem para a compreensão do recorte da poesia russa a que o poeta brasileiro teve acesso e quais foram os primeiros momentos da recepção da poesia russa no Brasil.

Destaco dois pontos que me interessam no breve comentário de Mário sobre os poetas russos: o nome de Maiakovski, em uma das possíveis primeiras aparições de sua figura na crítica literária brasileira, sob o signo do bolchevismo e da revolução, e a discordância de Mário a respeito do salto para o futuro seguido do breve comentário “Maiakovski exagerou” (Andrade, 2009, p. 255-256). A poesia de Maiakovski se caracterizou por muito tempo pelo seu viés político e militante; seus versos, carregados de lirismo inegável, eram antes de tudo a voz da Revolução de 1917. É natural que esse tenha sido o primeiro contato de Mário de Andrade com sua figura, afinal não havia transcorrido nem uma década desde a Revolução Russa. Ademais, o contato de autores brasileiros naquele período com os poetas russos passava pelo intermédio da recepção europeia, em especial a francesa. Adianto que foi somente no

¹ Lilian Escorel também resgata o comentário feito pela autora do artigo da revista francesa que afirma que o poema de Maiakovski “joue un peu dans les lettres russes le rôle que joue Marinetti in Italie” (“desempenha um pouco nas letras russas o papel que desempenha Marinetti na Itália”) (Izdebska *apud* Escorel, 2008, p. 179). O trecho destacado pode ter levado Mário de Andrade, que não sabia o idioma russo, a uma interpretação enviesada do futurismo russo em comparação com o italiano. Os dois movimentos, apesar de compartilharem o mesmo nome, não se assemelham em relação às ideias defendidas e têm perspectivas ideológicas bem diferentes (cf. Bernardini, 1970). Além disso, o pesquisador Mário Ramos também esclarece a questão em um artigo de 2011: “Já durante o primeiro momento da vanguarda russa, uma das tendências que provoca a rejeição às ideias do futurismo italiano de Marinetti, além do já tão discutido conteúdo ideológico, é também o descompasso em relação à tradição artística, bastante valorizada pelos russos mesmo na etapa heróica [sic] da vanguarda. Num segundo momento, como discutimos a partir do exemplo de Maiakovski, esta tendência se acentua ainda mais, com o retorno às bases da tradição, principalmente na literatura.” (Francisco Júnior, 2011, p. 4)

² Transliteração empregada por Mário de Andrade. Atualmente, no Brasil, a forma mais comum de transliteração do nome da poeta russa é “Marina Tsvetáieva”.

contexto da década de 1960, com a figura de Boris Schnaiderman, que o cenário mudou e o contato com as vanguardas se deu diretamente via língua russa-língua portuguesa.

A primeira leitura de Maiakóvski realizada pelo autor modernista ditará o tom de sua recepção por décadas. O intermédio da recepção europeia limita o contato e o acesso que Mário de Andrade tem da obra do poeta cubofuturista. Além de rastrearmos a versão original do poema presente em “A escrava que não era Isaura”, em francês, na revista *L'Esprit Nouveau*, também tivemos acesso a três traduções de poemas de Maiakóvski para o italiano que constavam no acervo Mário de Andrade no IEB/USP.³ Dentre os três poemas, em tradução para o italiano, dois são de cunho ideológico: “La nostra marcia” e “Poeta-operário”, mais uma vez sinalizando a faceta de Maiakóvski que era conhecida na Europa e, por consequência, nos trópicos.

Dado o escopo limitado da produção poética do escritor russo traduzida para línguas como o francês e italiano naquele período, a afirmação “Maiakóvski exagerou” foi proferida de modo assertivo. Mário de Andrade não se convencia do salto para o futuro que proclamava o apagamento do antigo, afirmando que “o antigo é de grande utilidade” (Andrade, 2009, p. 256). Apesar da discordância, o modernista ressalta que o exagero é da ordem de todas as revoluções. A relação de Maiakóvski com a tradição, encarnada especialmente em Púchkin (1799-1837), só ganhará outro sentido décadas mais tarde, com as traduções dos irmãos Campos (1967/1968) e sobretudo com a tradução dos textos teóricos, realizada por Boris Schnaiderman (1971). No ensaio “Maiakóvski e a tradição”, Schnaiderman discute a questão:

Não se deve diminuir a importância da atitude iconoclasta de Maiakóvski [...]. Mas, ao mesmo tempo, a admiração humana e cotidiana, expressa em relação a Púchkin no poema “Jubileu”, não contradiz a atitude anterior. Aliás, mesmo nos momentos da luta dos futuristas contra as velharias entronizadas, não era incomum aparecer em Maiakóvski esta segunda atitude. (Schnaiderman, 1971, p.47-48).

Ao ganharem lume, os mecanismos de composição do verso maiakovskiano são esclarecedores da relação que sua obra estabelece com os nomes clássicos da poesia russa do século XIX. Mas esse nível de compreensão e análise inevitavelmente passa pelo conhecimento da língua que, na década de 1920, lança seu primeiro ponto de partida, pela via indireta, para um movimento tradutorio que enfim toca na massa do idioma original a partir de 1960. Schnaiderman, como ainda veremos detalhadamente na poesia de

³ Arquivo IEB-USP, DRP035, códigos de referência: MA-MMA-048-3647-1;MA-MMA-048-3648-1;MA-MMA-048-3649-1;MA-MMA-048-3650-1;MA-MMA-048-3651-1;MA-MMA-048-3652-1.

Maiakóvski, explica-nos que “os processos introduzidos na poesia russa pelas escolas poéticas de vanguarda têm suas raízes em determinados aspectos da tradição poética” (Schnaiderman, 1971, p. 48), aquela de Púchkin, conhecida como o “Século de Ouro” da literatura russa.⁴ Mário de Andrade, portanto, sem poder julgar naquela época, talvez se aproximasse mais do poeta russo do que imaginava. A proposição “É por seguirem os velhos poetas que os poetas modernistas são tão novos” (Andrade, 2009, p. 257), à luz da recepção da poesia russa atual no Brasil, soa como uma frase que poderia ter sido proferida por Maiakóvski em um de seus textos críticos.

A menção aos poetas russos em um dos textos mais representativos do primeiro modernismo brasileiro, aquele de 1922, estabelece o início de uma estreita relação de interesse da vanguarda brasileira pela vanguarda russa. Mas o olhar – ou melhor, os ouvidos – de Mário de Andrade para as formas artísticas do longínquo país não descansou. O autor também é instigado pela música russa, que ganha comentário em sua “Pequena história da música” (1944). Ao discorrer sobre a complexidade da formação de nossa música popular, ele deixa no ar uma sugestão acerca da familiaridade com o elemento eslavo. Diz o poeta paulistano: “Às vezes um canto nosso é... russo duma vez. Outras vezes é um canto russo que, mudando as palavras, todos tomariam por brasileiro” (Andrade, 2003, p. 189). Depois de reproduzir duas linhas de partitura da música “Troyka”, dada a ele pelo pintor de origem russa Lasar Segall, Mário de Andrade conclui que “tantas e mais influências vinham e vêm ainda ornar a nossa raça nascente”. O sentimento de que há algo de russo no canto brasileiro e algo de brasileiro no canto russo confirma a direção que a poesia russa tomou no fim daquele século, quando Maiakóvski passa a habitar o imaginário da música popular brasileira.

Outras relações entre a vanguarda russa cubofuturista e o primeiro Modernismo brasileiro ainda podem ser discutidas. O pesquisador Mário Ramos Francisco Júnior olha para os pontos de contato entre o lirismo de Maiakóvski e o de Oswald de Andrade no artigo “Vanguarda russa e Modernismo brasileiro: a literatura de invenção e as massas” (Francisco Júnior, 2011). Mário Ramos observa como as culturas brasileira e russa se comportam em relação ao eixo da vanguarda produzida na Europa, sua proximidade e distanciamento. Observa-se na discussão proposta no artigo como os dois poetas, de verve revolucionária, respondem através de sua arte à acusação “incompreensível para as massas”. Para Oswald e Maiakóvski, não era a arte que tinha que descer até o povo, mas, ao contrário, o povo que haveria de ler e compreender suas produções, o povo que ascenderia, através da revolução, aos versos de Púchkin, por exemplo.

⁴ “Século de ouro da poesia russa” (Золотой Век) foi um termo cunhado pela primeira vez pelo crítico M. A. Antonovitch em seu artigo “Литературный Кризис” (Crise Literária), publicado em 1863, para se referir ao período de Púchkin (1799-1837) e Gógl (1809-1852), considerados os grandes marcos daquele tempo, Púchkin, na poesia, e Gógl, na prosa.

Ambos acreditavam na educação poética de todas as camadas da sociedade, que elevaria o nível e a qualidade da recepção de suas obras.

Na argumentação de Mário Ramos, a grande virada que passava a tomar forma era a defesa de um público leitor formado no amplo contexto de cada nação, que se desvinculasse do imaginário dominante até aquele momento – o europeu. As vanguardas russa e brasileira, na crítica e na poesia, construíam um projeto de identidade que fosse novo e ancorado na realidade de cada país. O pesquisador mobiliza o conceito de centro e periferia a partir de textos do semióticista Iuri Lotman. O que parece estar em jogo na construção de uma identidade autêntica são os novos modos de enunciação poética, concebidos, à sua maneira – Mário Ramos não deixa de assinalar as especificidades de cada um –, em cada espaço. Ambos inventam para si uma literatura desvinculada dos velhos modelos europeus. Em suma, tornam-se centro de sua geografia literária e abandonam a condição “periférica”.

As análises trazidas pelo pesquisador são de suma importância para observarmos dois projetos que corriam paralelamente e partilhavam de ideais comuns até que, décadas mais tarde, ocorre a colisão do encontro, através da leitura e tradução direta dos poetas russos, no âmbito da poesia concreta. Não esqueçamos que essa colisão, anos após o Modernismo de Oswald e Mário, vale-se dos ideais veiculados pelos autores, sobretudo da noção de antropofagia, concebida por Oswald de Andrade.

As conclusões de leitura feitas por Mário Ramos no artigo de 2011 são reflexo da abertura ocorrida a partir das traduções dos textos críticos de Maiakóvski (1971).⁵ A análise da obra poética *pari passu* com os textos críticos redimensionam e resolvem problemas que observamos previamente, na leitura “limitada” que Mário de Andrade tem dos poetas russos. Sua afinidade com Maiakóvski pode ser vista em uma espécie de resposta para o grito “incompreensível para as massas”. Se Oswald falava que “a massa ainda vai comer do biscoito fino que fabrico” (Andrade, O. 2009, *apud* Francisco Júnior, 2011, p. 2), Mário de Andrade, por sua vez, proferia: “É o leitor que

⁵ Retomando a discussão sobre o futurismo páginas antes, Mário Ramos comprova que Mário de Andrade e Maiakóvski, portanto, compartilhavam da mesma negação do futurismo que pressupunha a aniquilação do passado, como era o caso italiano. As traduções de Maiakóvski às quais temos acesso hoje mostram que o artigo lido por Mário no jornal *L'esprit Nouveau*, em que aparece o comentário “joue un peu dans les lettres russes le rôle que joue Marinetti en Italie” (“desempenha um pouco nas letras russas o papel que desempenha Marinetti na Itália”), escrito pela autora Halina Izdebska, não se faz profícuo para a discussão da especificidade do contexto russo. Na conclusão de Francisco Júnior: “É interessante notar a coincidência de rejeições: assim como os russos tentavam negar (até mesmo de forma fisicamente agressiva) a influência direta do futurismo italiano de Marinetti, o mesmo ocorria com o Modernismo brasileiro. Retomamos Mário de Andrade, em seu ‘Prefácio Interessantíssimo’12: ‘Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou...’ Mas o mesmo Mario de Andrade diria, no mesmo ‘Prefácio’: ‘desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu’” (Francisco Júnior, 2011, p. 5).

se deve elevar à sensibilidade do poeta, não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!” (Andrade, M. 2009, p. 241), compartilhando dos mesmos ideais.

Apesar de altamente crítica, inovadora e provocativa, a poesia fruto do primeiro modernismo de 1922 não teria se tornado um projeto de exportação. Mas, nas palavras de Mário Ramos: “foi certamente responsável, no papel de influenciadora direta, pela existência da primeira vanguarda de exportação gerada no Brasil, o movimento da poesia concreta, liderado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari” (Andrade, 2011, p. 7). É o diagnóstico que faz Augusto de Campos sobre a poesia concreta, ao falar sobre a música popular em 1966. O poeta nota que os movimentos internacionais, em geral, se dão em uma direção dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos (centro-periferia). Mas o

[...] processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropafagicamente – como diria Oswald de Andrade – degluti a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso o que sucedeu, por exemplo, com o futebol brasileiro (antes do dilúvio), com a poesia concreta e com a bossa-nova [...]. (Campos, 1978, p. 60).

Vejamos, assim, os desdobramentos da poesia russa no novo contexto da poesia concreta. Atentemo-nos para as consequências do verso maiakovskiano ao ser degluti, antropofagicamente, pelos irmãos Campos. O que diz a poesia russa sobre a cena cultural brasileira? E o que faz o português brasileiro do idioma russo?

A poesia russa nos campos da poesia concreta

As primeiras antologias de poesia russa publicadas no Brasil em tradução direta apareceram respectivamente em 1967 e em 1968, assinadas por Haroldo e Augusto de Campos. Na primeira encontram-se 23 títulos do poeta Vladimir Maiakovski. Na segunda, 87 títulos divididos entre 24 poetas, que carregavam o epíteto de ‘modernos’. Vê-se que o número de poemas que integram a antologia *Poesia Russa Moderna* de 1968 é assaz vasto, ainda mais se tratando de aparições inéditas. A profusão de diferentes poetas até então desconhecidos ia além de um simples desejo de mera divulgação. O trabalho de trazer inúmeros autores ‘desconhecidos’ era, no mínimo, ambicioso para dois poetas, que nunca foram eslavistas, nem se propuseram a sê-lo. Por isso, o processo de tradução das antologias conta também com a importante e essencial presença de Boris Schnaiderman, professor, pesquisador, eslavista, tradutor e fundador do curso de Língua e Literatura Russa da Universidade de São Paulo (USP).

O grupo Noigandres, composto por Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, inaugurou o movimento que ficou conhecido como poesia concreta. O movimento se constitui a partir da publicação de textos críticos e manifestos que datam de 1950 até 1960. Apesar de em 1967 já ter se encerrado o ciclo de defesa e constituição da poesia concreta, toda a efervescência de ideias colocadas em discussão pelo grupo ainda estava em plena ebulação. Ademais, Maiakóvski aparece em um dos textos críticos do movimento, datado de 1960, e assinado por Haroldo de Campos, “Contexto de uma vanguarda”. Nele, segue-se a primeira menção ao autor russo:

A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. [...] Maiakóvski, num documento fundamental, da fase heroica do futurismo russo (1928), só republicado em 1957, já assinalara: “é preciso saber organizar a compreensão de um livro”; e: “a boa acolhida da massa é o resultado de nossa luta e não o efeito de alguma camisa mágica na qual nascessem os livros felizes de certos gênios literários”; pois: “quanto melhor o livro, tanto mais ele ultrapassa os acontecimentos”. (Campos, H. 2006, p. 211).

As citações trazidas de Maiakóvski dizem respeito à concepção de livro, de forma que faça sentido para as massas e gere algum tipo de efeito que promova o engajamento coletivo. As citações poderiam inclusive integrar os prefácios às antologias de 1967 e 1968, mas não o fazem. “É preciso saber organizar a compreensão de um livro” pode ser encarado como um dos postulados máximos do processo de concepção de uma antologia. O poeta russo é incorporado no ensaio de Haroldo de Campos como fundamentação da primeira afirmativa: “A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje”. Poderíamos ler o texto do poeta concreto na chave de uma resposta, de um modernismo refeito, à velha acusação direcionada para as vanguardas: “incompreensível para as massas”.

O novo movimento de vanguarda que está sendo teorizado, nesse trecho destacado, ressalta sua atenção para o acolhimento do povo. A menção ao poeta russo no texto manifesto é curiosa. Por um lado, aparece numa espécie de continuidade, Maiakóvski impõe-se como uma referência estridente das lutas políticas e dos ideais revolucionários. Por outro, chama-se atenção para a passagem “fase heroica do futurismo russo (1928), só republicado em 1957”.

Haroldo de Campos (2013, p. 50) explica que “de 1955 para cá, com a desestalinização, indícios de desburocratização artística começam a apontar na União Soviética e em alguns países socialistas”. Com isso, em 1957 ocorre a reedição da obra de Maiakóvski, culminando na publicação de suas obras completas em 1958. Boris Schnaiderman tece comentários sobre a importância da reedição do poeta na Rússia, em artigo para *O Estado de São Paulo*, em 8 de abril de 1961 (Campos, H. 2013, p. 53). Dessa forma, vemos que o poeta

concreto testemunha um período de reabertura dos trabalhos de Maiakóvski e presencia, por conseguinte, uma nova recepção do escritor russo. A presença do crítico Boris Schnaiderman, nessa trajetória, repito, é, portanto, essencial.

Em 1961, no “Plano-piloto para poesia concreta”, manifesto de 1958 assinado pelos três participantes do grupo, aparece um *post-scriptum* (em caneta azul)⁶ com uma famosa citação de Maiakóvski (2006, p. 218): “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Segundo Paulo Franchetti, pesquisador da poesia concreta, esse complemento caligráfico no texto-manifesto anuncia uma atualização da produção dos concretistas, que se voltam para a ideia de “revolução artística”; em outras palavras, lançam o projeto para um lugar que se proponha efetivamente revolucionário, girando em torno da ideia de “salto” ou “pulo da onça”, como concebiam Haroldo de Campos e Décio Pignatari (Franchetti, 2012, p. 97).

O pesquisador Rafael Bonavina, seguindo os passos deixados por Paulo Franchetti, ensaia perfazer a chegada dos poetas russos à pena dos irmãos Campos em seu artigo “Água, cimento e brita: um Maiakóvski de concreto” (Bonavina, 2023). Bonavina parte do dado revelado por Franchetti acerca do *post-scriptum* à caneta de 1961, presente no acervo da Biblioteca Municipal de São Paulo, e da aparente grafia hispânica do nome “Maiacovski”. Ele se vale da declaração de Augusto de Campos sobre o desejo de, naquela época (nos anos 1960), ler Maiakóvski no original, e não em “regurgitadas traduções literais em castelhano” (Campos, A. 2018, p.94 *apud* Bonavina, 2023, p. 93). Visando a chegar à suposta edição castelhana à qual os irmãos Campos tiveram acesso, Bonavina recorre a Antonio Cândido e, a partir de dois artigos dele, descobre a antologia de poemas traduzidos por Lila Guerrero e publicada em Buenos Aires em 1943.

Retrilhemos, então, o caminho de Maiakóvski até os poetas concretos. O artigo referido teve o objetivo de traçar a genealogia da poesia russa até a produção do grupo Noigandres para problematizá-lo como um tipo de movimento “vazio”, que se aproveitava da figura do cubofuturista russo para ratificar um posicionamento politicamente engajado no início da década de 1960, e que, segundo Bonavina, os poetas concretos falhariam em sustentar por si só. Em nossa análise, a argumentação do pesquisador parece ser uma repetição do velho mote “incompreensível para as massas”. Além disso, ao defender seu ponto, afirma que a incorporação de Maiakóvski ao cânone concreto teria se dado tardivamente, mais uma vez corroborando, segundo ele, um tipo de “oportunismo” por parte dos irmãos Campos. A questão,

⁶ “O “Plano piloto para poesia concreta” foi publicado no número 4 da revista Noigandres, em 1958. Quem for consultá-lo na Biblioteca Municipal de São Paulo verá que ao texto impresso foi acrescentado à mão, com caneta azul, um sucinto *post-scriptum* em 1961: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária” (maiakovsky) (Franchetti, 2012, p. 97).

entretanto, não parece ser bem assim. Dentro da perspectiva revolucionária, os poetas concretos empenharam-se em trazer uma nova chave de leitura do poeta russo, mormente discutido em tradução.

Sabe-se que o movimento da poesia concreta é uma das manifestações, na literatura, de vanguarda que encerra um ciclo na segunda metade do século XX. O ciclo dos modernismos, mesmo que ainda encontre forte expressão no Tropicalismo alguns anos mais tarde, tem seu último suspiro, em defesas acaloradas e escrita de manifestos, sob a organização de Décio, Haroldo e Augusto. O crítico argentino Gonzalo Aguilar endossava a afirmativa, ao marcar como fim (temporal) das vanguardas o final de 1969: “[...] quando o regime militar instituiu os atos repressivos que frustraram toda possibilidade de mudança. Isso explica a afirmação de Andreas Huyssen de que o concretismo foi o último movimento modernista” (Aguilar, 2005, p. 43-44).

Paulo Franchetti, na introdução do livro *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, conta brevemente sobre seu primeiro contato com os poetas: “Havia comprado o livrinho porque trazia o subtítulo ‘Poesia da fase moderna – Depois do Modernismo’ e, na escola, eram poucas as informações sobre o que havia sido a poesia brasileira depois do Modernismo de 30” (Franchetti, 2012, p. 9).

A poesia concreta finca seu lugar, portanto, como uma *continuidade* que irá adquirir contornos próprios do conhecido primeiro Modernismo aludido por Franchetti.

Estamos diante de uma circularidade de movimentos, repetições férteis do mesmo tema. Mário de Andrade, no referido “A escrava que não é Isaura”, entregava-nos uma espécie de manifesto sobre as tendências da poesia moderna para, então, sermos modernos também. A primeira parte do ensaio traz, inicialmente, a equação: “Necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer = Belas artes”⁷ (Andrade, 2009, p. 235). A fórmula sintetiza o pensamento sobre as necessidades de uma nova formulação da poesia. A proposição em termos matemáticos, através de somatório e resultado, levanta uma objetividade para o período e, consequentemente, para a concepção da nova arte poética. Ideias relativas à noção de “expressão”, “comunicação” e “ação” serão retomadas e atualizadas, décadas mais tarde, pela poesia concreta, principalmente à luz da linguística de Roman Jakobson.

⁷ De certa maneira, assemelha-se à formulação de Augusto de Campos em 1956, quando nomeia com todas as letras o conceito de poesia concreta em seu texto “Poesia Concreta”. Na última linha do escrito de Augusto, aparece em caixa alta: “POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO”. Aqui, a formulação segue a moda da física ou da geometria, ao incorporar conceitos como “tensão” e “espaço-tempo”. O sinal de dois-pontos também poderia facilmente ser substituído pelo sinal de igual.

Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos sem dúvida foram leitores de Mário de Andrade. Entretanto os poetas russos chegavam aos irmãos Campos não só pela via do Modernismo de Mário, mas por meio da leitura acompanhada de Schnaiderman dos textos originais, dando acesso a uma miríade de observações em língua russa acerca das inovações formais daquele movimento. Outrossim, é significativo frisar, mais uma vez, que em 1956 teve início o período de desestalinização das artes, de sorte que se abria uma nova janela para a crítica de Maiakóvski. Posto isso, retomando o artigo de Rafael Bonavina, nada parece justificar uma qualificação supostamente “tardia” para a incorporação dos nomes russos ao repertório da poesia concreta.

Os tradutores das antologias de 1967, *Poemas de Maiakóvski*, e 1968, *Poesia russa moderna*, relataram, em momentos diferentes, sua versão acerca da trajetória empreendida de tradução dos russos. Comecemos com o relato de Boris Schnaiderman. O pesquisador narra a harmonia e a complementariedade que surgiu entre eles enquanto grupo depois de Haroldo, após três meses do estudo do idioma russo, procurá-lo para traduzir um dos principais poemas de Maiakóvski, “A Serguêi Iessiêniñ”, presente no ensaio “Como fazer versos?”. A colaboração contou com a participação também de Augusto de Campos. Para Schnaiderman era natural que aquele interesse se estabelecesse entre os poetas paulistas. Ele diz:

Compreende-se a atração que Maiakóvski exercia sobre Haroldo e seus companheiros de geração. Estávamos em 1961, quando o interesse dos poetas do concretismo paulista pelo construtivismo, pelas manifestações de um espírito geométrico que aparece na arte moderna em formas as mais variadas, foi acompanhado de uma identificação com as grandes esperanças da esquerda da época. Era o tempo em que Décio Pignatari falava no “pulo conteudístico-semântico-participante” da poesia concreta e acrescentava: “a onça vai dar o pulo”. Este espírito era evidente em cada um dos poetas do grupo. (Schnaiderman, 2003, p. 62).

Esse período em que o movimento concreto apostava na radicalidade do “salto” ou do “pulo” é justamente aquele que Franchetti⁸ enquadra como a fase final do grupo enquanto unidade coesa de produção conjunta. Retomando alguns parágrafos anteriores, 1961 é o ano em que aparece o *post-scriptum* com a citação de Maiakóvski ao “plano piloto para poesia concreta”: “não há arte revolucionária sem forma revolucionária”. A colocação de Schnaiderman e a citação incorporada no manifesto são indicadores de uma leitura de

⁸ Paulo Franchetti, em *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, divide o movimento em três fases: “A constituição do projeto de poesia concreta: momentos iniciais (1955-1956)”; “A apresentação e a defesa do projeto de poesia concreta (1956-1958)”; “O ‘pulo da onça’ e outros saltos igualmente interessantes (1958-1962)”.

Maiakóvski que, por um lado, segue uma linha de motivações políticas de esquerda (“acompanhado de uma identificação com as grandes esperanças da esquerda da época”), mas que, por outro (complementar), segue um interesse estético, “pelas manifestações de um espírito geométrico que aparece na arte moderna em formas as mais variadas”. O acesso aos textos em russo, sem o intermédio da recepção e das traduções inglesas, francesas, castelhanas e alemãs, foi essencial para constituir uma leitura mais atenta daquela vanguarda e propor o salto que circundava a defesa do movimento no final da década de 1950.

A síntese plena da atualização promovida pelos irmãos Campos, em relação a Mário de Andrade, por exemplo, é o postulado: sem forma revolucionária não há arte revolucionária. Os poetas concretos incorporam em todas as esferas de produção tal máxima. Nesse sentido, Schnaiderman continua seu relato:

Conforme Haroldo conta no trabalho que citei há pouco, ele ficava intrigado com a obra de Maiakóvski: os seus escritos de poética, que ele pudera ler em tradução, mostravam um criador bem cônscio de que a poesia lida com linguagem concentrada ao máximo, de que o poeta deve ser um construtor de linguagem. Mas, quando ele passava a traduções de seus poemas em línguas ocidentais, aparecia em quase todas um poeta de comício, um emissor de slogans fáceis e muitas vezes banais. Tentando resolver o enigma e animado por umas pouquíssimas traduções ocidentais (no referido estudo, ele se refere particularmente ao tradutor alemão Karl Dedecius), Haroldo se dispôs a estudar o russo, tendo como objetivo principal a aproximação com a obra de Maiakóvski. (Schnaiderman, 2003, p. 62).

O ponto que intrigava Haroldo de Campos era o déficit deixado pela leitura dos textos críticos de Maiakóvski em conjunto com seus poemas. Se nos ensaios o escritor russo se mostrava um artesão da língua, nos poemas traduzidos apenas se via o “poeta de comício”. Portanto, empenhando em resolver o enigma, Haroldo busca fornecer uma visão mais justa de Maiakóvski. Cabe ressaltar que a relação entre poesia e crítica, que permite esse primeiro desconfiar por parte de Haroldo sobre os poemas que lia nas traduções ocidentais, também é um dos pilares fundamentais do movimento concreto e de seu trabalho intelectual ao longo da vida. Como mencionamos acima, o poema “A Serguêi Iessiênin” é a obra que Maiakóvski toma como exemplo para ilustrar seu processo de composição no ensaio “Como fazer versos?”, logo era esperado que o ensaio elucidativo do exercício criativo do poeta chamassem a atenção de outro poeta interessado em questões similares.

Em “O texto como produção (Maiakóvski)”, Haroldo de Campos oferece seu próprio depoimento. Schnaiderman (2003, p. 61) se refere ao ensaio como “um roteiro comentado, com muita intensidade e vivência que realizou de um dos poemas mais fortes de Maiakóvski”. Nesse “roteiro comentado”, ficam registradas as traduções consultadas pelo escritor paulista e as delimitações mais claras do estilo do autor russo que o interessavam. Em sua jornada, entremeada de estudos de língua russa e do processo de tradução artística, duas traduções diferentes são consultadas no caminho, uma para o espanhol, de Lila Guerrero, e outra para o alemão, de Karl Dadecius. A primeira apresenta uma transposição em prosa dos poemas, e a segunda, uma tentativa preocupada em recuperar elementos rítmicos e sonoros (Campos, H. 2013, p.4 8). Valendo-se do conhecimento de outras línguas, o poeta não esconde que essas duas traduções pairavam ali sobre o seu trabalho. Sobre o que diz respeito às delimitações mais claras do estilo de Maiakóvski, é inegável que Boris Schnaiderman tenha desempenhado um papel trivial, ao possibilitar o acesso a documentos e periódicos da época, sobretudo os que estavam no idioma eslavo. Assim como Mário de Andrade acompanhava e absorvia os acontecimentos poéticos de seu período, Haroldo também da mesma maneira o fazia. É possível ler em uma nota de rodapé, precisamente a que diz respeito à famosa citação “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” de seu ensaio o seguinte:

Novos documentos sobre o ideário e as polêmicas do poeta foram divulgados em 1958, no volume *Novidades sobre Maiakóvski* (série Testamento Literário, n. 65), editado em Moscou pela Academia Soviética de Ciências. Cf. K.S. Karol, Scoppia la bomba Majakovskij – Anche la letteratura ha il suo xx congress, *L'Europeo*, 697, 22 jan. 1959; do mesmo autor, traduzido do *New Statesman*, A Outra Face de Maiakóvski, *O Estado de S.Paulo*, 1 mar. 1959. (Campos, 2013, p. 49).

Embora apresente o roteiro de um projeto de tradução, o ensaio de Haroldo fornece pistas para entender também as contradições desse projeto. Se, por um lado, tem-se acesso ao Maiakóvski engenheiro das palavras, amante e mestre das formas, por outro, cristaliza-se uma visão, na recepção de sua obra, de que seu estilo jaz somente nesse espaço, o dos cartazes ora revolucionários, ora gráficos e espaciais. Tal visão, contraditória à luz dos dias de hoje, abre margem para certos equívocos totalizantes, por parte de um leitor ingênuo,

como tomar Maiakóvski por herdeiro direto de Mallarmé,⁹ sendo mais um ponto de uma linha unidirecional. Na subseção do ensaio, “Arquitetura Espacial do Poema”, Haroldo de Campos conceitualiza Maiakóvski como um poeta espacial, que faz da disposição gráfica dos versos uma partitura de leitura (Campos, H. 2013, p. 55). Nesse aspecto, a aproximação com Mallarmé para o poeta concretista é imediata. Para fundamentar seu ensaio, ele retoma Lila Guerrero, a tradutora para o espanhol, e sua introdução às *Obras escogidas de Maiakóvski*. Nela, a tradutora inscreve o poeta russo na linhagem mallarmaica. Em nota de rodapé, Haroldo comenta a exposição iconográfica comemorativa do vigésimo aniversário da morte de Maiakóvski no Instituto Argentina-URSS de Buenos Aires, em que Lila Guerrero, organizadora, teria projetado lado a lado cartazes-poemas de Maiakóvski e amostras do poema “Lance de dados” (Campos, H. 2013, p. 56).

Seu posicionamento em relação à antologia de Lila Guerrero assinala, mais uma vez, o duplo papel que a tradução exerce no trabalho de Haroldo – enquanto criação e crítica. No início do ensaio, Haroldo de Campos (2013, p. 48) define a tradução de Guerrero como uma “simples transposição em prosa, com apenas aspecto exterior de verso-livre”, mas depois a abordagem crítica da tradutora argentina, que aproxima Maiakóvski de Mallarmé, já passa a interessá-lo, de modo que assina embaixo. Afinal, trazer Maiakóvski para o mesmo universo formal de Mallarmé acaba também por justificar sua inserção no paideuma concreto, que havia estabelecido o “Lance de dados” como ponto primeiro da linhagem das vanguardas do século XX há alguns anos.¹⁰

Após comentar positivamente o gesto crítico de Lila Guerrero e endossá-lo à luz de sua própria visão, Haroldo mobiliza o cineasta Sierguei Eisenstein. O diretor define os versos de Maiakóvski não mais como “linhas”, mas, ao modo da montagem cinematográfica, como “shots”. A definição de Eisenstein oferece um amplo espaço de debate dentro do contexto russo do início do

⁹ Se tomarmos um espectro ampliado de poetas que pensam a reconfiguração da estrutura do verso, faz sentido, é claro, tal aproximação. A discussão pode inclusive ser pertinente, mas há toda uma gama de outros nomes no Ocidente que também tomam tal direção. A mera disposição gráfica dos versos na página não parece ser razão substancial para estabelecer uma relação direta entre os dois. Propor tal visão gera perdas de leitura da individualidade do estilo de cada poeta. Mallarmé, anterior a Maiakóvski, não é declarado como referência direta pelo russo. As motivações gráficas de cada um, apesar de não serem discutidas nesse trabalho, parecem, a nosso ver, bem diferentes (embora não opostas) e carecedoras de um estudo mais elucidativo para compreender as vanguardas em suas singularidades formais.

¹⁰ No terceiro ensaio que integra a compilação de textos Teoria da Poesia Concreta, “pontos-periferia-poesia concreta” (1956), Augusto de Campos introduz seu texto da seguinte forma: “Sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte”, dizia Mallarmé no prefácio à primeira versão de *Un Coup de Dés* (revista *Cosmopolis* – 1897), entreabriindo as portas de uma nova realidade poética” (Campos, 1975, p. 31). Essa “nova realidade poética” será justamente o conjunto das vanguardas que desaguam no movimento que vinha sendo concebido por Augusto, Haroldo e Décio. Desde o início da teorização do movimento, portanto, o poeta francês aparece recorrentemente como um marco zero e uma das principais referências dos poetas concretos.

século XX pós-Revolução e do efervescente contato entre as diferentes esferas artísticas da época, como o cinema, a poesia, o teatro, o balé, a música e a pintura. Haroldo de Campos, todavia, não se detém no diálogo entre Eisenstein e Maiakóvski, e logo acrescenta ao ensaio: “Hugh Kenner equaciona esta observação do grande criador do cinema russo com a ideia da estrutura poemática ideogramática, preconizada por Ezra Pound” (Campos, H. 2013, p. 57). Campos é arguto ao aproximar a poética de Maiakóvski aos nomes que o interessam, antes Mallarmé e, nesse caso, Ezra Pound e a questão da “estrutura poemática ideogramática”.

Os poetas de São Paulo não se abstêm de aproximar Maiakóvski de nomes que lhes convêm. Tal movimento torna claro um projeto que circunscreve o poeta russo no paideuma concreto, junto de Mallarmé e Ezra Pound, como se pôde observar. As consequências do gesto são difíceis de mensurar, pois, se, de um lado, o posicionamento fazia sentido na época e ganhava corpo quando pensado dentro do movimento preconizado, por outro, colocava um escritor russo, mais uma vez, subordinado aos moldes do pensamento literário europeu/norte-americano, obliterando as singularidades intrínsecas à obra daqueles autores.

Por último, no relato de Augusto de Campos (2018), a mais recente das três narrativas de experiência, confirma-se o que foi exposto até aqui. Ao se matricular no curso livre de russo ministrado por Schnaiderman, ele, assim como Haroldo, nutria o desejo de ler Maiakóvski no original, “não através das aguadas versões que por aqui circulavam, regurgitadas de traduções literais em castelhano, que o transformavam em orador de palanque” (Campos, 2018, p. 94). Mais uma vez, é ressaltado o ímpeto de tirar Maiakóvski da impressão dominante de poeta criado pela revolução, “orador de palanque”. Por isso, parágrafos adiante, Augusto declara que, conforme teve acesso à obra completa e reeditada do poeta,¹¹ imediatamente interessou a ele e a seu irmão o lado caracteristicamente mais cubofuturista; desejavam “o seu artesanato furioso, expresso nas imagens ofensivas, nos imprevistos jogos vocabulares e nas rimas esdrúxulas e desconcertantes que passavam despercebidas nas versões literais” (Campos, A. 1978, p. 95). Retoma-se e confirma-se a mudança de leitura do eixo político pelo eixo formal.

¹¹ Em seu relato, assim como Haroldo, Augusto faz menção ao período de desestalinização das artes, que possibilitou a reedição da obra de Maiakóvski. Leia-se: “Boris [...] indicou-nos uma livraria que ficava na rua Direita, no centro da cidade, onde compramos um grande número de livros a preço de banana. Eram, de fato, muito baratos os livros russos, edições estatais. Lá adquiri, entre vários outros, os treze volumes das Obras Completas de Maiakóvski, publicados entre 1955 e 1960 [...] Editadas após a reabilitação do ‘futurista’ Maiakóvski por intervenção direta de Stálin, que se apercebera, ladinamente, da vantagem de ter uma voz tão extraordinária alardeada como ‘o poeta da revolução’, as obras completas não podiam deixar de imprimir as suas composições do período mais radical do cubo-futurismo, com as quais se iniciava o primeiro tomo da coletânea”.

Nos prefácios às duas antologias, alguns pontos e questões são dignos de nota. Em “Maiakóvski: evolução e unidade”, escrito por Boris Schnaiderman, o tradutor começa por ressaltar os traços específicos de linguagem da poética de Maiakóvski, como a coloquialidade, aspecto sempre problemático de se verter para outra língua. Quando se debruça sobre esse traço, Schnaiderman enfatiza que a dificuldade do desafio não jaz somente em comunicar o sentido das expressões, mas também “o tom, a atmosfera, o conjunto da realidade de um texto, o que implica, como fator essencial, uma elaboração formal correspondente àquela que lhe deu origem” (Schnaiderman, 2017, p. 29). Desde esse primeiro momento, vemos que é dado um lugar privilegiado à “elaboração formal”. Adiante, é colocado que “tivemos a preocupação de reproduzir em português os mesmos procedimentos que Maiakóvski utilizou em russo” (Schnaiderman, 2017, p. 29), no intuito de privilegiar sua *linguagem poética*, como bem marca Schnaiderman. A repetição do foco que se pretendia dar à poesia de Maiakóvski era uma maneira de rebater a imagem que havia sido construída do poeta como um tipo que apenas gritava em palanques.

Ainda depois no prefácio, acrescenta-se: “a tradução como recriação, no caso, constitui o caminho da verdadeira fidelidade ao texto” (Schnaiderman, 2017, p. 29). Nessa citação encontramos o coração das discussões mobilizadas anteriormente sobre a relação da tradução da poesia russa com a teoria da poesia concreta. A despeito do conceito de “recriação” ter sido cunhado por Haroldo de Campos em seus textos teóricos, a concepção de método foi engendrada naquela década de alta produção teórica e tradutória do movimento. Paulo Franchetti discorre sumariamente acerca da ausência de divulgação dos textos poéticos do grupo, na década de 1950, e assinala que a ideia que se tinha da poesia concreta era formada a partir do textos críticos (Franchetti, 2012, p. 13). No entanto um fato que sempre parece estar descolado, apesar de ressaltadas as relações, é o lugar da tradução da poesia nesse meio. Defendemos que, quando se discutem as qualidades da poesia concreta, estão implicados debates sobre as traduções realizadas pelos participantes do grupo no mesmo período ou em períodos não tão distantes. As fronteiras entre tradução e poesia autoral não são muito delimitadas pelos poetas concretos – inclusive o atravessamento dessas fronteiras (se é que existem) não é incomum. Em 1960, os três nomes do grupo Noigandres traduzem e publicam os cantos de Ezra Pound, poeta que foi fundamental para constituir o paideuma concreto. Não se trata apenas de entrelaçamentos que ocorrem entre as diversas áreas que os irmãos Campos exploraram. Há, antes, uma indissociabilidade entre elas que deve ser levada em consideração.

Fica evidente, ao ser marcado pelo próprio Boris Schnaiderman, que o conceito de recriação será o pano de fundo metodológico para as traduções que seguirão. Sobre os poemas selecionados para compor a antologia é dito:

“baseamo-nos num afã de apresentar a continuidade e a permanência que há na obra de Maiakóvski, a par de uma evidente alternância de formas poéticas” (Schnaiderman, 2017, p. 33). As palavras-chave empregadas no prefácio são primordialmente “forma”, “elaboração formal” e “procedimentos formais”. Ao fim do prefácio, são comentados resumidamente cada um dos poemas que integram o livro. Os comentários, além de lançarem luz sobre os métodos de composição adotados pelo poeta cubofuturista no texto original, trazem contextualizações históricas sobre os poemas, o que mostra a importância da participação e a complementariedade do eslavista Boris Schnaiderman na organização da antologia.

Em *Poesia russa moderna*, projeto antológico complexo que mobiliza quase 30 poetas diferentes, há um direcionamento específico dentro do recorte estabelecido como “moderno”. No prefácio, o início da discussão é expressivo no que tange à delimitação estabelecida para a concepção da obra. Schnaiderman começa por evocar Maiakóvski e o poema “A guerra e o mundo”, comentado por Jakobson no ensaio *A geração que esbanjou seus poetas*, como se estabelecesse uma continuidade lógica da antologia de 1967 para a de 1968. A grandeza da seleção de nomes diferentes e fortemente expressivos na cena poética da Rússia do século XX é inegável, embora os autores girem em torno do centro de força do cubo-futurismo de Maiakóvski e Khlébnikov.

Boris Schnaiderman fornece um panorama elucidativo da poesia russa do século XX. A escolha dos poetas modernos é dada a partir da ideia de “revolução poética”, e, se os autores presentes se distinguem de acordo com o estilo e o movimento que integram, o que se buscou foi “selecionar aqueles poemas que traziam alguma contribuição à poesia universal, pelo seu caráter criador” (Schnaiderman, 1968, p. 14). Na linha cronológica estabelecida, o primeiro escritor que entra no rol dos poetas russos modernos é Aleksandr Blok (2001), principal atuante do movimento simbolista russo. O poeta, porém, que transita entre o século XIX e o XX, é apresentado pelas inovações estéticas que empreende no poema “Os doze” e pelo tema da revolução que a obra narra. O simbolismo é discutido no prefácio como um ponto de partida para experimentos formais, mas será insuficiente para dar conta do período da Revolução de 1917; Schnaiderman questiona: “mas corresponderiam (as marcas características do movimento) plenamente a uma sociedade em que fermentavam os elementos do grande cataclismo de 1917?” (Schnaiderman, 1968, p. 3). Os demais integrantes da seleção, como Akhmátova e Mandelshtam, poetas acmeístas, são apresentados de acordo com os mecanismos poéticos que adotam em sua poesia, a concisão, a frase direta, o equilíbrio sonoro etc. A questão do ritmo é sempre também destacada quando se discorre sobre outros nomes. Assim, ao passo que parte dos 24 poetas é apresentada pelo crivo da linguagem e das características formais, as

contradições implicadas em aglomerar em uma mesma antologia diferentes escolas e autores dissipam-se. Os organizadores assumem todos os riscos.

O ato de traduzir é um constante cálculo de perdas e ganhos. Essa dinâmica funda-se tanto nas escolhas transpositivas, que transitam em diferentes estratos semânticos, sonoros, gráficos, e outros tantos, como no próprio exercício de selecionar poemas e poetas. A delimitação do caminho adotado, indicada no título “Poesia russa *moderna*” poderia seguir em inúmeras direções. A ideia de modernidade não se pautou por uma perspectiva histórica ou escolar, o que poderia ser facilmente presumido pelo leitor, mas pela linguagem e suas correntes inovações. É por isso que há uma gama de nomes da poesia russa do século XX, com percursos variados, mas que se aproximam, na seleção dos irmãos Campos e de Schnaiderman, conforme apresentam criativas e autênticas formas de expressão do verso. Nada que estivesse fora da dinâmica de contribuir “à poesia universal, pelo seu caráter criador”. Não eram as diferenças ou singularidades dos poetas que os tradutores pretendiam trazer na antologia, e sim suas semelhanças universais no âmbito da linguagem.

Na parte final do prefácio, é marcada de novo, como vimos na antologia *Poemas de Maiakóvski*, a opção da “recriação” como norte adotado:

A fidelidade que buscamos foi a fidelidade integral, isto é, semântica, fonológica e gráfica. De nada nos adiantaria reproduzir apenas o “conteúdo”, a “mensagem” de um poema, pois, a nosso ver, limitar a tradução de poesia a este aspecto seria um empobrecimento e uma deformação. Na recriação do texto, usamos de um grau considerável de liberdade, pois prezamos muito aquela “liberdade intencional, sem a qual não existe aproximação dos grandes objetos”, a que se refere Pasternak, e que não é de modo algum incompatível com a verdadeira fidelidade ao original. (Schnaiderman, 1968, p. 15).

Nessa leitura, o redentor caminho para a tradução, que se canoniza como um dos principais trabalhos de divulgação da poesia russa em nossa cena literária, é a recriação. Por meio dela é que se atinge a “fidelidade integral” ao texto de saída, portanto os prefácios às antologias não configuram tão somente uma despretensiosa exposição das obras selecionadas. Eles são também um manifesto da tradução como recriação, o documento de um movimento. Por um lado, Haroldo de Campos elabora e desdobra teoricamente o conceito proposto em um vasto conjunto de ensaios. Já aqui, Boris Schnaiderman incorpora-o como justificativa metodológica da elaboração da antologia. O tradutor abraça enquanto prática o postulado de Haroldo de Campos. Os prefácios não deixam de ser um registro histórico da teoria levada à prática.

Buscamos expor a elaboração – e seus antecedentes – do projeto de feitura das antologias de 1967 e 1968, apresentar o contexto em que foram montadas e levantar os resultados de suas publicações. O interesse que os

irmãos Campos nutriam pelo verso russo, em particular por Maiakóvski, e a leitura acompanhada de Boris Schnaiderman tiveram seu início marcado quase uma década antes das publicações. Por sete anos o ímpeto de traduzir o verso russo foi lapidado e ganhou a forma que assumiu. Maiakóvski, no início da década de 1960, passava a aparecer nos manifestos da poesia concreta e a integrar a constelação de referências vanguardistas dos irmãos de São Paulo. O resultado é a inauguração da prática da tradução direta da poesia russa, o acesso a um Maiakóvski que sai das reduções políticas e passa a assumir novos contornos, como o das inovações formais, como romântico bardo do amor. *Poesia russa moderna* foi um *boom* para o grande despertar do interesse por uma das esferas artísticas de maior expressão e força daquele país, a poesia.

O povo é o inventa-línguas

No ensaio “Como fazer versos”, Maiakóvski discute como escreveu e gestou “A Sierguéi Iessiênen” (1926), o primeiro poema russo traduzido por Haroldo de Campos. Nos versos finais da obra de Maiakóvski, a referência às últimas linhas escritas por Iessiênen em vida é imediata a qualquer ouvido russo. Nessas últimas linhas de Iessiênen, temos: “Se morrer, nesta vida, não é novo, / tampouco há novidade em estar vivo”¹² (Iessiênen, trad. Augusto de Campos, 2001, p. 316). Depois, em Maiakóvski: “Nesta vida / morrer não é difícil. / O difícil / é a vida e seu ofício” (Maiakóvski, trad. Haroldo de Campos, 2017, p. 187). Aqui, estamos diante de uma grande e improvável homenagem poética. Iessiênen era um contemporâneo e um tipo de poeta rival dos futuristas, um “mujique” da palavra, conhecido por abordar temas relativos à paisagem rural e campesina da Rússia. Mesmo assim, a rivalidade artística não impede que Maiakóvski expresse liricamente sua perplexidade diante da morte do companheiro de profissão. Ele (Maiakóvski) encerra o seu poema resgatando a mesma rima final dos versos de Iessiênen (*Noviél Trudniéi*). *Noviél*, última palavra do último verso de Iessiênen; e *Trudniéi*, último verso do poema de Maiakóvski.¹³ É simbólico e não ocasional que as rimas finais se imiscuam. O poeta futurista formula rimas concomitantemente internas e externas ao poema e a ele. Iessiênen ecoa na voz lírica de Maiakóvski e, portanto, volta à vida, é ressuscitado.

¹² Escritas nas paredes do Hotel Inglaterra em Leningrado, antes de seu suposto suicídio, em 28 de novembro de 1925 (Campos, H., 2017, p. 178).

¹³ Iessiênen (1925): “Не грусти и не печаль бровей, – / В этой жизни умирать не ново, / но и жить, конечно не новей.” (Grifo nosso). Disponível em: [https://ru.wikisource.org/wiki/До_свиданья,_друг_мой,_до_свиданья_\(Есенин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/До_свиданья,_друг_мой,_до_свиданья_(Есенин)). Maiakóvski: “Нао / вырвать / радость / у грядущих дней. / В этой жизни / помереть / не трудно. / сделать жизнь / значительно трудней” (Grifo nosso). Disponível em: <https://www.culture.ru/poems/20064/sergeyu-eseninu>. Acesso em: 3 fev. 2025.

Podemos citar alguns exemplos da relação que se deu entre a poesia concreta e o Tropicalismo ou discussões teóricas inerentes à aproximação dos dois movimentos. Mas, para o escopo deste artigo, selecionamos o caso do poema “A Sierguéi Iessiênin”. Em *Galáxias*, obra autoral de Haroldo de Campos, no fragmento de nº 15, “Circuladô de fulô”, esconde-se uma referência explícita ao poema de Maiakóvski. O processo de composição do livro do escritor paulista começa no início da década de 1960 e é publicado integralmente em 1984. O grande e híbrido poema gera infindáveis leituras e imagens rumo a uma viagem hermenêutica da língua. Ao longo dos fragmentos, é possível encontrar passagens em espanhol, inglês, latim, grego, italiano e francês, à moda d’*Os cantos* de Ezra Pound. As citações-colagens em idiomas estrangeiros não configuram uma língua estrangeira, pois não estão soltas. Elas se integram de modo encadeado no corpo inteiro recitado do poema. *Galáxias* é redigido em um mesmo idioma, em uma língua una, composta de diferentes línguas-constelações em seu interior.

Em um anexo à 3^a edição (2011) de *Galáxias*, acompanhada do CD *isto não é um livro de viagem*, Haroldo de Campos escreve uma nota referente ao fragmento “circuladô de fulô”:

“Circulado (cercado) de flor” ou “circulador (no sentido de uma força que faz circular) de flor”. A segunda leitura foi a que fez Caetano Veloso, em sua bela canção inspirada neste fragmento, de que tomou conhecimento em 1969, quando eu o li para ele, Dedé, Gil, Sandra e outros amigos, visitando-os no exílio londrino. Ouvi o refrão em João Pessoa, Paraíba, cantado por um esmoler de feira, que havia improvisado um instrumento rústico, cuja vibração lembrava um som “eletrônico”. *Defesa da inventividade popular* (“o povo é o inventa-línguas”, Maiakóvski) contra os burocratas da sensibilidade, que querem impingir ao povo, caritativamente, uma arte oficial, de “boa consciência”. (Campos, H. 2011, p. 121, grifo nosso).

O verso assinalado na nota é retirado do poema citado, “A Sierguéi Iessiênin”, e se encontra na passagem “O povo, / o inventa-línguas, / perdeu / o canoro / contramestre de noitadas.” (Maiakóvski, 2017, p. 184-185). Em russo: “*U naróda, / u iaziktvortsu, / umer/ zvonkii/ zabuldiga podmaster'e*”.¹⁴ Em uma tradução objetivamente semântica, o resultado seria mais ou menos este: “Junto ao povo, / criador de línguas, / jaz morto / o sonoro / bêbado aprendiz”. O neologismo “*iaziktvorets*” corresponde perfeitamente ao de Haroldo, “inventa-línguas”, entretanto a preposição russa “*u*”, que significa “junto de”, “dentro”, “próximo a” e em alguns casos funciona como o “*chez*” em francês, indicando “na casa de”, confere um sentido mais amplo à passagem

¹⁴ Disponível em: <https://www.culture.ru/poems/20064/sergeyu-eseninu>. Acesso em: 3 fev. 2025.

original. O poeta está entre o povo, no meio dele, em sua casa, – mesmo que esteja morto – e é aprendiz de sua arte. “*Podmaster’e*” (aprendiz) está diretamente relacionado a “*iaziktvorets*” (criador de línguas/inventa-línguas); a ideia de “criador” no contexto é como a de um mestre (“malícia da mestria”) que domina a arte de fazer algo, no caso, usar a língua, portanto o poeta é o aprendiz de tal mestre, o povo.

No fragmento de *Galáxias*, o poema tem sua continuidade: “o povo é o inventa-línguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tenteando a travessia azeitava o eixo do sol” (Campos, H., 2004, p.26). Em outro poema, “A extraordinária aventura...”, não examinado aqui, no verso “gente é pra brilhar”,¹⁵ deparamos com a ligação povo-sol. Na linha “azeitava o eixo do sol”, na qual “povo” é o sujeito sintático da oração, a ligação é estabelecida. “Azeitar o eixo do sol” pressupõe algo como azeitar uma máquina, tornar mais flexível, macia e operável a sua estrutura. O povo, nessa lógica, é o responsável pela manutenção do eixo do sol, para que seu brilho e calor continue a irradiar na direção do homem.

O fragmento inspira Caetano Veloso, como lemos na nota em citação acima, e dá título ao álbum de 1991, *Circuladô de Fulô*. Na canção, o poema de Haroldo de Campos encerra-se justamente na passagem “azeitava o eixo do sol”, depois há uma pausa, canta-se “circuladô de fulô”, há outra pausa e então o refrão:¹⁶ “circuladô de fulô ao deus ao demo dará que deus te guie porque eu não posso guiar...”. O verso “circuladô de fulô”, entre duas pausas, funciona como uma conclusão do que foi dito anteriormente, um aposto ao “povo inventa-línguas”. Nessa leitura, o povo não seria apenas aquele que cria e inventa línguas de repente, no vazio, ele é aquele que circula entre flores, uma espécie de polinizador, assumindo a língua como o solo donde brotam as flores, que podem ser entendidas como poemas e produções artísticas de natureza verbal, o povo é responsável pelos frutos que serão gerados, pela continuidade das flores. Para isso, é preciso andar pelas obras, levar o seu pólen para outros terrenos, cruzar com outras línguas, assim criando, ampliando e recriando. Em outras palavras, garantindo a organicidade da tradução, sua sobrevida enquanto uma forma singular de vida (Cardozo, 2021, p. 134).

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

¹⁵ Augusto de Campos deliberadamente opta por acrescentar o verso da música de Caetano Veloso, “Gente”, na tradução do poema.

¹⁶ Minutagem: 01'40” - 01'58”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pPmQYbTE21M>.

ANDRADE, Mário de. A escrava que não era Isaura – discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. In: ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 192-244

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 504-512.

BERNARDINI, Aurora. *Materiais para o estudo do futurismo russo e do futurismo italiano*. 1970. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/ Curso de Língua e Literatura Russa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1970. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-16112022-134035/publico/1970_AuroraFornoniBernardini.pdf. Acesso em: 27 ago. 2024.

BLOK, Alexander; IESSIÊNIN, Serguei, et al. *Poesia russa moderna*. Tradução: Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BONAVINA, Rafael. Água, cimento e brita: um Maiakóvski de concreto. *Rus*, São Paulo, v. 14, n. 24, p. 84-104, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rus/article/view/210122>. Acesso em: 3 fev. 2023.

CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 59-67.

CAMPOS, Augusto de. Boris e o Curso Livre de Russo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, edição especial, n. 26, p. 94-96, 2018. Disponível em: <https://www.journals.usp.br/ls/article/view/148511/142146>. Acesso em: 19 fev. 2025.

CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 151-156.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. O texto como produção (Maiakóvski). In: CAMPOS, Haroldo de. *A ReOPERAÇÃO DO TEXTO*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 47-95.

CARDOZO, Maurício Mendonça. Haroldo de Campos: recriação, transcrição, e a tradução como forma de vida. In: SISCAR, Marcos; MORAES, Marcelo Jacques de; CARDOZO, Mauricio Mendonça. *Vida poesia tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021. p. 89-141.

ESCOREL, Lilian. *L'Esprit Nouveau nas estantes de Mário de Andrade*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

FRANCISCO JÚNIOR, Mario Ramos. Vanguarda russa e Modernismo brasileiro: a literatura de invenção e as massas. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITRATURA COMPARADA, 12., 2011, Curitiba. *Anais* [...]. Curitiba: ABRALIC, 2011. E-book.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Maiakovski: poemas*. Tradução: Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARHAN, Jasna Paravich; ANGELIDES, Sofia. Modernismo brasileiro e cubo-futurismo russo. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 7, p. 12-21, 1978. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/138119>. Acesso em: 3 jul. 2023.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakovski através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHNAIDERMAN, Boris. Haroldo de Campos e a transcrição da poesia russa moderna. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Florianópolis, v. 25, p. 61-68, 2003.

Karina Vilela Vilara. Doutoranda e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (PPGCL/UFRJ). Bacharel em Letras – Português/Russo pela mesma instituição. Integra o Laboratório de Poéticas Contemporâneas de Língua Francesa (Lapofran), onde pesquisa temas de tradução de poesia, recepção e poesia russa do século XIX.

E-mail: k.vilela.vilara@gmail.com

Declaração de Autoria

Karina Vilela Vilara, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.

Recebido: 15/09/2024

Aprovado: 15/12/2024