

**Convergências da poesia russa moderna na América Latina dos anos
1960: Nicanor Parra, Boris Schnaiderman, Haroldo e Augusto de
Campos**

Gabriela Soares da Silva
Universidade de São Paulo
(USP)
Departamento de Letras
Orientais
Brasil
gabriela.soares.her.silva@gmail.com

Tiago Guilherme Pinheiro
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)
Instituto de Estudos da Linguagem
Brasil
tiago_pinheiro@yahoo.com.br

Resumo:

O artigo se propõe a recuperar o contexto histórico e os procedimentos de produção de duas importantes antologias latino-americanas de poesia russa: a *Poesía soviética rusa* (1965), depois republicada como *Poesía rusa contemporánea* (1972), do chileno Nicanor Parra, e a *Poesia russa moderna* (1ª edição, 1968), de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Com esta análise, busca-se demonstrar como a antologia constitui uma forma poético-literária singular.

Palavras-chave: Antologias; Poesia russo-soviética; Tradução; Nicanor Parra; Concretismo brasileiro; Boris Schnaiderman.

**Convergences of Modern Russian Poetry in 1960's Latin America:
Nicanor Parra, Boris Schnaiderman, Haroldo and Augusto de
Campos**

Abstract:

The article recovers the historical context and the production procedures of two important Latin American anthologies of Russian poetry: *Poesía soviética rusa* (1965), later renamed *Poesía rusa contemporánea* (1972), by Nicanor Parra, and *Poesia russa moderna* (first edition, 1967), by Boris Schnaiderman, Haroldo and Augusto de Campos. Through this analysis, the anthology genre shows its potency as a singular poetic-literary form.

Key-words: Anthologies; Russian-Soviet Poetry; Translation; Nicanor Parra; Brazilian Concretism; Boris Schnaiderman.

Fecha de recepción: 10/ 05/ 2020

Fecha de aceptación: 20/ 06/ 2020

Introdução

Antologias configuram objetos literários dotados de uma natureza esquiva e bastante particular. Sua composição heterogênea produz tal resistência à análise que raramente a especificidade de sua forma é levada em conta, passando despercebida e mesmo denegada. Não seria exagerado dizer que as antologias raramente são lidas enquanto tais, isto é, como uma articulação que está para além de um conjunto fortuito de contos, poemas, crônicas ou outros textos de determinado gênero, reunidos sob o pretexto de um recorte histórico, uma língua, um tema ou uma tradição. Em outras palavras, o fio que costura essas coletâneas não é tecido pelos princípios de organização normalmente gravados em seu título. Ao contrário: quanto mais amarrada a encadernação da antologia, mais artificiosas e indefinidas aparecem as inscrições da estampa, ao ponto de seus contornos serem dissolvidos.

Não apenas os parâmetros de seleção são abalados nesse processo – os agentes identificados pelos dispositivos textuais de autoria também costumam se perder enquanto norte nas antologias. Especialmente quando se trata de compilações de poesia estrangeira, como nos casos trabalhados mais adiante neste artigo. A quem cabe, afinal, a assinatura desses livros? Basta ver as indecisas formas adotadas pelos sistemas de referência bibliográfica para perceber como esse aspecto é escorregadio. Em alguns modelos de identificação, o sobrenome do organizador toma a frente, provavelmente por ser uma alternativa prática, já que seria impossível colocar os de todos os escritores – ainda que, outra opção, hoje quase em desuso, busque fazê-lo ao menos parcialmente, indicando os três primeiros antologizados e deixando o restante relegado à abreviação latina *et al.* Em outros casos, os tradutores ganham o merecido lugar de vanguarda, reconhecidos como transcriutores daquele conjunto de textos – mas normalmente isso só acontece se eles são autores de uma obra poética própria, reconhecida pelo público. Por fim, há ainda alternativas que preferem um apagamento corporativo de todas as partes, sob as siglas

VV.AA. ou, ainda, estabelecendo a obra como autora de si mesma, destacam a primeira palavra do título em caixa alta, seguindo o esquema adotado para documentos oficiais, por exemplo. Que instituições como a ABNT¹ procurem constantemente padronizar esse tipo de referência bibliográfica não impede que, na prática, o colorido das soluções adotadas mostre, em sua inconsistência, certa fidelidade à forma difícil desse objeto literário.

Evidentemente, o lugar incerto que as antologias ocupam nas bibliografias é o sintoma mais visível de dificuldades interpretativas bastante concretas. Em nenhum outro gênero literário, a felicidade do encontro de um paralelismo, um eco ou uma constante é tão rapidamente obscurecida pela sombra da dúvida sobre sua real validade. A que devemos atribuir uma possível simetria entre um texto e outro? Ao espírito de época ou ao engenho do tradutor? A uma intertextualidade ou a uma simples coincidência, que só se torna significativa pelo fluxo de páginas que originalmente se encontram espalhadas em tempos e circunstâncias distintos? E - uma questão não menos importante - por que o potencial interpretativo desse achado deveria ser tolhido por essa série de questionamentos? É tão improvável assim que o trabalho hermenêutico permita uma alegria sem que essa esteja autorizada pelo fantasma da suposta coerência de uma consciência alheia? Talvez isso explique porque as antologias ocupam um lugar tímido nas histórias da literatura, especialmente a moderna, a despeito da inerente proposta de consistirem, por si mesmas, historiografias portáteis e singulares, sustentadas unicamente pela força de sua urdidura.

Independentemente das promessas ou reservas expressas no título e na introdução, não há antologia que não seja acusada de injustiças, esquecimentos, traições, parcialidades, excessos, mesquinhas, liberdades, conservadorismos e tantos outros qualificativos quanto possa suportar. Nenhuma antologia está livre dessas difamações - pode-se inclusive acusá-las como empreendimentos que não têm outro fim senão a

¹ Associação Brasileira de Normas Técnicas.

polêmica e a autopromoção. Nisso reside sua maior incompreensão enquanto forma, distinta de outras.

O entendimento desse objeto literário exige uma postura de leitura que flutue constantemente em diversas frentes, sem estacionar em nenhuma delas. Por um lado, tomar cada texto ou autor selecionado isoladamente apaga a estrutura de composição da antologia. Avaliar, por outro lado, o autor, organizador e/ou tradutor presumindo que suas escolhas foram feitas com base num acervo ideal é projetar uma conjectura impossível e errônea. Tal parece ser o pressuposto a partir do qual as antologias recebem suas críticas, exponencialmente mais rigorosas com o passar dos anos e com o desenvolvimento de tecnologias que fornecem acesso instantâneo a um “todo” cada vez mais enganoso e calculado, graças a mecanismos algorítmicos. Interpretar a integralidade de uma coletânea multifacetada exige outro tipo de delicadeza e uma generosidade da qual nós mesmos não gostaríamos de ser privados.

Nesse sentido, há um conflito operante sobre o que se entende por “antologia”. Uma visão recorrente encara-a como a versão diminuída de um inventário – seja de uma literatura nacional, de uma escola poética ou de um *topos* –, projetando no seu conceito uma exigência que nunca poderá ser cumprida. Isso porque um arquivo tem pretensões de abarcar um todo inviável, acumulando constantemente volume e massa, de tal modo que arrisca ceder sobre sua própria estrutura. Nenhuma amostragem, com seus limites físicos, pode ter a pretensão metonímica de encarnar um arquivo – se o faz, deixa imediatamente de ser uma amostra. Nessa perspectiva, nenhuma antologia pode fazer justiça a qualquer arquivo, nem ser julgada justamente.

Mais próximos desse mosaico de textos estão as pranchas entomológicas, os gabinetes de curiosidade, as coleções particulares, os álbuns de fotografias, as caixas de sapatos com pequenos relicários pessoais. Essas “máquinas de leitura”, como as define Georges Didi-Huberman (2018: 297-8) em contraposição ao arquivo, são definidas por recortes violentos, tomando sua finitude como potência para tornar visível

o que, isoladamente, estaria perdido. Nada falta a elas em sua incompletude.

Enquanto o arquivo é uma totalidade voraz, nunca satisfeita, a antologia conquista uma singularidade por conta das suas brechas, exemplos periféricos, exotismos, estranhamentos, imprecisões, incorporações errôneas e anacronismos. Ou seja, pelo abandono de qualquer desejo de exemplaridade ao reunir uma multidão de exemplos. Nisso consiste tanto seu projeto quanto sua dimensão histórica.

Cada antologia apresenta uma literatura particular dentro de si. É um atlas que assume o nome de países, idiomas, tradições ou campos discursivos que, em sua natureza imaginária, possuem fronteiras volúveis, em constante negociação. A leitura de uma antologia observa acidentes, acasos, exílios e descobertas dispensando qualquer validação que lhe seja externa. Talvez como forma de enfatizar essa independência, seus pressupostos costumam permanecer implícitos, silenciosos. Pode-se perceber nas antologias a plena confiança de que a passagem das páginas, de um poema a outro, de um autor a outro, é capaz de expor uma cartografia que não depende tanto de suportes narrativos ou analíticos, mas rítmicos, em que os próprios textos são capazes de expor suas diferenças e sinergias.

Desse modo, rastrear os difíceis caminhos pelos quais certa tradição (no caso aqui presente, a poesia russo-soviética moderna) chega ao outro lado do mundo, à América do Sul, permite que se faça um exercício não necessariamente de literaturas comparadas, mas sim de roteiros de dispersão, recomposição, fabulação, de um contexto em outro. É nesse ponto que a vocação escondida na etimologia da palavra “antologia” – do grego *ανθολογία*, “coleção de flores” – expõe sua natureza disseminadora, cujas rotas são tão complexas como as do pólen. Mais que supor que uma antologia é uma visão parcial de uma vasta tradição alheia, cabe pensar em como ela cria uma literatura em exílio, trazendo resultados inesperados e desconhecidos inclusive para os que vêm “sua” literatura antologizada e traduzida. O mesmo pode ser dito dos que a compõem ou a leem, que, de

um modo ou de outro, deparam-se com seu presente transformando-se em anacrônico e sua língua materna, em apátrida.

I

Neste artigo, buscamos encontrar alguns dos roteiros globais que conectam a União Soviética e a América Latina dos anos 1960, quando o chileno Nicanor Parra produz uma das primeiras antologias de poesia russo-soviética em língua hispânica, lançada inicialmente pela Editorial Progreso de Moscou sob o título *Poesía soviética rusa* (Русская советская поэзия/*Russkaia sovietskaia poeziia*) em 1965, e só posteriormente republicada no país natal do autor como *Poesía rusa contemporánea*, em 1972.² De maneira a enriquecer esse diagrama, estabeleceremos ainda uma comparação com outro projeto de tradução do mesmo período, muito mais conhecido: a *Poesia russa moderna*, de 1968,³ elaborada por Boris Schnaiderman e Augusto e Haroldo de Campos. Dois livros contemporâneos e vizinhos continentais, cujos pontos de entrecruzamento e afastamento nunca foram mapeados.

As antologias brasileira e chilena estabeleceram formas, padrões e procedimentos específicos que até então não haviam sido consolidados nas publicações latino-americanas dedicadas ao verso russo, ainda que as coletâneas de contos já possuíssem alguma história nesse contexto, tanto entre hispânicos quanto lusófonos do continente. Até aquele momento, o campo da poesia permanecia circunscrito a dossiês dispersos em periódicos ou, ainda, a compilados dedicados a um único escritor, como no caso das coletâneas de Maiakóvski realizadas pela argentina Lila Guerreiro (*Antología de Maiacovsky: Su vida y su obra*, de 1943) e pelo brasileiro E. Carrera Guerra (*Vladimir Maiacovski Antologia poética*, de 1956). Contudo, não existiam projetos editoriais que englobassem panoramas tão amplos como os expostos em *PRC* e *PRM*: a chilena, contava com 30 autores, e a brasileira, na sua primeira edição, com 24 (número que foi ampliado nas

² Doravante, *PRC*.

³ Doravante, *PRM*.

edições seguintes, chegando a 27 na mais recente). Além disso, as duas antologias realizaram cada qual um recorte dedicado à produção moderna e contemporânea, cuja maior parte permanecia inédita em línguas ibéricas. Ambas demonstraram um trabalho de reconstituição de cada um dos poemas de modo a tratá-los como objetos singulares, cuja transposição para outra língua exigia um grau de experimentação com o som e o sentido equivalente ao demonstrado pelo original. Essas características, por si só, já exibiam o grau inédito de aprimoramento e imersão na tarefa tradutológica almejado pelos organizadores.

Cabe salientar, entretanto, que naquele período tais empreendimentos não eram exclusividade da América Latina: tratava-se de um verdadeiro fenômeno global, que teve início em meados dos anos 1950 e se estendeu até início dos 1970. Surgiram nesse momento *Poesia russa del novecento* (1954) e *Nuovi poeti sovietici* (1961) de Angelo Maria Ripellino na Itália; *Soviet Russian Verse: An Anthology* (1964) de Robin Milner-Gulland na Inglaterra; *La poésie russe* (1971) de Elsa Triolet na França; e *Antologia da Poesia Soviética* (1973) de Manuel de Seabra em Portugal. Muitas outras poderiam ser citadas dessa época. A mais monumental delas levaria décadas até ser finalizada: trata-se de *Twentieth Century Russian Poetry: Silver and Steel (an anthology)*, iniciada por Ievguêni Ievtuchenko em 1961 e lançada nos EUA apenas em 1993 (Schnaiderman 1997: 137-138), resultando em um volume com mais de mil páginas e 250 autores.

Essa pluralidade de antologias em línguas latinas e anglo-saxônica criou uma verdadeira malha de influências cruzadas. A de Ripellino, por exemplo, era amplamente conhecida, e um de seus ensaios mais famosos – *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda (Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia)*, de 1959 – foi publicado no Brasil pela editora Perspectiva em 1971, por sugestão do próprio Boris Schnaiderman. É possível, inclusive, apontar algumas coincidências entre as antologias *Poesia russa del novecento* e *Nuovi poeti sovietici* e as duas latino-americanas, ainda que não o suficiente para descrever uma influência determinante. Em

contrapartida, a repercussão do trabalho dos tradutores brasileiros atravessou o mar e foi reconhecido pelo próprio Ripellino, que no prefácio à tradução para o italiano do poema *Lênin*, de Maiakóvski, publicado em 1967, afirmou:

Consciente do exemplo de meus amigos brasileiros Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, que conseguiram reproduzir maravilhosamente em sua versão o tecido sonoro, o artifício acústico de algumas líricas de Maiakóvski, tentei recuperar em nossa língua a fonética ensurdecadora do poema (Schnaiderman 2006: 15).

Na mesma entrevista que cita esse trecho de Ripellino, Schnaiderman aponta a recepção festiva de Roman Jakobson e do eslavista Victor Terras ao resenhar o livro para a importante publicação norte-americana *The Slavic and East European Journal*, em 1969 (2006: 15).

II

Sobre o desenvolvimento da antipoesia em meados do século XX, a fortuna crítica em torno de Nicanor Parra não deixa dúvidas quanto à importância das confluências e alianças com o movimento *beat* norte-americano, seladas com a precoce publicação de *Anti-poems* (1960) pela City Light Books de Lawrence Ferlinghetti. Tampouco subestima o papel fundamental do surrealismo francês ou dos grandes poetas modernos ingleses (especialmente T. S. Eliot e W. H. Auden). Contudo, pouquíssimo é dito sobre a relevância da poesia russo-soviética, presente no percurso desse autor ao menos desde a década de 1950. O mais concreto resultado desse diálogo permaneceu sob acesso restrito por cerca de 40 anos, quando finalmente as traduções de *PRC* reapareceram em *Obras completas & algo +* (2006) - não sem antes serem destituídas de quase todos os paratextos que as acompanhavam e rebaixadas à condição de "Anexos". Também é verdade que ao longo dos anos o próprio autor ofereceu poucos detalhes sobre a preparação dessa antologia, seja em entrevistas, ensaios ou

discursos, raramente voltando a esse tópico. Talvez isso se deva ao fato de que a poética de Parra já explicita por si só a marca dessa experiência, especialmente em um livro bastante particular intitulado (não por acaso) *Canciones rusas*, de 1967.

Esse ponto cego não está restrito aos estudos sobre a obra parriana: o pioneirismo e a singularidade de *Poesía soviética rusa/Poesía rusa contemporánea* no mundo hispânico e na América Latina ainda são pouco reconhecidos. O prefaciador russo afirma, logo no princípio do texto, que “El lector de habla española abre la primera antología de la poesía soviética rusa” (*PRC* 1972: 7). Diferentemente da *PRM* brasileira, as estratégias poéticas apresentadas na antologia chilena não tiveram chance de repercutir amplamente entre seus contemporâneos e nas gerações posteriores, permanecendo secretas, quase soterradas pelos sedimentos do tempo que agora o livro guarda dentro de si. Por isso, a força histórica da *PRC* está permeada tanto pelas condições bastante peculiares do momento em que foi concebida, como pelo destino particular que lhe foi cabido e que resultou em seu ocultamento por tantas décadas, tornando-a um objeto extemporâneo. O período que vai do surgimento dessa obra ao seu ostracismo – desde as primeiras circunstâncias que levam à sua concepção no final dos anos 1950 até o seu lançamento em Santiago em 1972, às vésperas do golpe militar que aconteceria no ano seguinte – corresponde a uma brecha relativa e de curta duração no estado de exceção permanente ocasionado pela Guerra Fria e administrado localmente pelas elites latino-americanas.

Para recuperar os jogos de força heterogêneos que balizaram a seleção e o modo de apresentação das traduções e dos comentários que compõem o volume da *PRC* (e, em boa parte, também os da *PMR*), precisamos primeiramente traçar uma cartografia dos conflitos que marcam essa publicação em seu contexto não apenas local como também mundial.

Desse intervalo histórico, a antologia carrega as marcas do impulso cosmopolita que contagiou não apenas Parra, mas boa parte dos jovens

escritores americanos e soviéticos do período. No caso do autor chileno, para ser mais preciso, esse período de errância como convidado das mais diversas organizações literárias se abre com a série de viagens de 1958-59, que abarca Moscou, Roma, Madrid, Pequim e Estocolmo, e termina pouco depois da ascensão de Pinochet, em 1973.⁴ Nesse ínterim, Parra se apresenta em Nova York, Leningrado, Havana, Cidade de México, Los Angeles, Lima, Praga, entre outras cidades. Além disso, no próprio Chile são organizados diversos eventos internacionais de literatura e poesia com frequente participação do autor, tal como o Primer Encuentro de Escritores Americanos en Concepción (1960). Entre idas e vindas, o poeta faz amizade com os norte-americanos Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti, os suecos Artur Lundkvist e Sun Axelsson, a paquistanesa Zulfikar Ghose, os poloneses Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz e Elżbieta Czyżewska, o iugoslavo Vasko Popa, o franco-romeno Eugène Ionesco, inúmeros latino-americanos e tantos mais - incluindo Margarita Aliguer e outros autores de expressão russa, sobre os quais falaremos mais adiante.

As condições que propiciaram essa circulação intensiva entre Ocidente e Oriente, entre países capitalistas e socialistas, foram as mesmas que pautaram parte da estrutura, da seleção e dos procedimentos de tradução presentes em *PRC*. No que se refere especificamente à gênese desse projeto, é preciso que se tenha em conta duas circunstâncias principais.

A primeira refere-se à situação interna do próprio continente latino-americano, então dividido entre os novos golpes militares iniciados em 1954 na Guatemala e no Paraguai e a efervescência dos movimentos populares de esquerda que ganham força com a Revolução Cubana de 1959. Essa última é também um marco literário, já que desencadeia uma reaproximação cultural estratégica entre os países que compõem a América Latina, refletidas em instituições, projetos editoriais e eventos de

⁴ É importante salientar que é nesse período que Parra passa a circular no exterior enquanto escritor, sinalizando o reconhecimento internacional de sua poesia. Seu histórico anterior de permanência nos EUA e na Inglaterra, ao contrário, deve-se a vistos de estudante de física e matemática.

larga escala. Tal sinergia – somada à atenção atraída por ambos os polos da Guerra Fria – fez com que as literaturas latino-americanas adquirissem um destaque mundial antes inédito. Ainda que essa internacionalização seja normalmente associada aos romancistas do “boom” (Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Basto e outros), seria um equívoco reduzi-la apenas a esse grupo e ao êxito comercial por ele adquirido no que começa a ser chamado então de “Primeiro Mundo”.⁵ Fazem parte desse processo outros diversos projetos literários com um perfil transcontinental e de inclinações políticas e estéticas variadas – entre as quais se destacam a antipoesia de Parra e o Concretismo brasileiro, mas não só. Além disso, deve-se ter em conta os esforços de aproximação entre artistas do eixo Sul (entre América Latina e África, por exemplo), assim como o diálogo com a produção artística soviética – que não estava restrito aos seus representantes oficiais, abarcando autores não alinhados e dissidentes.

É com esse pano de fundo complexo que Parra ganha renome em toda a América, permitindo que ele atuasse simultaneamente como professor visitante nos EUA e jurado recorrente no prêmio Casa de las Américas em Cuba, provavelmente a mais prestigiosa instituição cultural latino-americana daquele momento. Essa dupla participação de Parra seria impossível sem, por um lado, a integração dos movimentos de esquerda do continente, e, por outro, o curto período de atenuação da “caça às bruxas” norte-americana após 1957.

Daí o segundo fator importante na criação da *PRC*: a situação política da União Soviética nos anos do degelo (1956-1964). Nesse contexto, não só a política internacional soviética se transforma, voltando a adotar uma perspectiva mundial que havia sido deixada de lado pelo nacionalismo stalinista, como também chega a uma aparente “coexistência

⁵ Sobre a relação entre a recepção internacional do “boom latino-americano” e a Revolução Cubana, escreve Ángel Rama (1984: 53) “uno atiende a las razones que condujeron a la traducción de narraciones latinoamericanas a otras lenguas, lo que no sólo tiene que ver con la excelencia de ellas o su adaptabilidad a otros mercados sino también con la repentina curiosidad de la región que alimentó centralmente la revolución socialista cubana”.

pacífica” (esse era o termo utilizado oficialmente por Khruschóv) com os principais representantes do capitalismo ocidental, permitindo certas “tréguas” nos embargos culturais como uma maneira de camuflar o verdadeiro temor de um conflito armado direto (sendo o fim do macarthismo uma espécie de contrapartida norte-americana desse processo).

Essa estreita janela possibilitou uma relativa transitividade entre os dois polos. Nesse momento surge uma maior preocupação em verter para o inglês obras soviéticas contemporâneas, graças a editoras como a Ardis, que abre as portas em 1971. Também o cinema de expressão russa passa a ser exibido ao grande público nos EUA, impulsionado pela indicação de *A balada do soldado* (1959), dirigido por Grigori Tchukhrai, para o Oscar de Melhor Roteiro de 1962, e pela premiação do *Guerra e paz* (1966/67) de Serguei Bondartchuk como o Melhor Filme Estrangeiro de 1968. Já do outro lado da Cortina de Ferro, o jazz e a prosa de Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald e Willian Faulkner são recebidos com entusiasmo por jovens artistas como Vassili Aksiónov, cuja obra mostra grande influência desses escritores e também do jazz. Paralelamente, a produtora estatal Mosfilm começa a desenvolver longas-metragens com temáticas adaptadas de Hollywood, ao ponto de criarem subgêneros próprios, tais como o *Ostern*, isto é, a versão eslava dos Faroestes, substituindo *cowboys* por cossacos e trabalhando temas como a Revolução Russa ou o combate ao alcoolismo (não sem certa dose de ironia).⁶

Evidentemente, essas trocas permaneciam restritas e monitoradas pelos seus respectivos governos, sem que isso impedisse, no entanto, repercussões legítimas e inesperadas tanto entre artistas ocidentais quanto soviéticos, nem sempre desejáveis do ponto de vista da “guerra ideológica” travada entre Moscou e Washington. Tanto que, em anos posteriores, as duas potências se mostrariam muito menos permissivas nesse sentido.

⁶ Para um relato sobre os escambos culturais realizados entre os Departamentos de Estado dos EUA e da União Soviética, especialmente no que concerne ao cinema, cf. Balio (2010: 218-222).

O degelo marca também o início de uma aproximação inédita da União Soviética com a América Latina, em termos políticos, econômicos e culturais. Comitivas de autores latino-americanos ligados a Partidos Comunistas - incluídos aí Graciliano Ramos, Jorge Amado, Nicolás Guillén, Miguel Ángel Asturias, José Revueltas, entre vários outros - eram frequentes, ainda que Moscou recebesse igualmente artistas e intelectuais não alinhados, muitos deles descontentes com a situação social de seus países. Vários deles foram condecorados com o Prêmio Internacional Lênin para o Fortalecimento da Paz entre os Povos (que até 1954 levava o nome de Stálin). Mesmo conservadores católicos, como o romancista colombiano Gonzalo Canal Ramírez, eram acolhidos durante esse período. Como aponta Tobias Rupprecht (2015: 131-132), em um dos mais completos estudos sobre o assunto:

Alguns autores comunistas conseguiram ver a mãe pátria do socialismo ainda antes da morte de Stálin; muitos outros escritores e intelectuais de diferentes origens políticas afluíram para a União Soviética em meados da década de 1950. O convite generoso desses intelectuais estrangeiros foi parte integral do internacionalismo soviético pós-Stálin. Muitos deles viajaram por todas as partes da União Soviética, escreveram diários de viagem e relatórios sobre as suas impressões do país, e que alguns ainda celebravam como uma utopia socialista, enquanto outros, em contrapartida, a tomavam como um estado que conseguira modernizar uma sociedade agrária “retrógrada” tornando-a uma superpotência global e que de maneira ostensiva conseguira acompanhar os Estados Unidos na geopolítica e desenvolvimento tecnológico. [...]

O programa de intercâmbio foi intensificado após a morte de Stálin, e progressivamente voltou-se para o Terceiro Mundo. Cada vez mais escritores dos menores e mais subdesenvolvidos países das Américas eram convidados a visitar a União Soviética.

Essa política de hospitalidade também possuía uma contrapartida na América Latina. Antes mesmo de Cuba, o Chile de meados dos anos 1950 já se tornara um polo de visita constante de artistas soviéticos, graças, em grande parte, à atuação de Pablo Neruda - responsável, por exemplo, pela visita de Iliá Ehrenburg a Santiago, no mesmo ano em que esse publicava o

romance que dá nome ao período do degelo (*Оттепель*, de 1954). Tal processo se fortalece quando as duas nações reatam suas relações diplomáticas em 1964 (rompidas desde 1947), e surgem entidades como a Sociedad URSS-Chile, além de convênios bilaterais entre instituições de literatura, cinema, música e dança, versões em espanhol de revistas soviéticas, edições em russo de autores chilenos, entre outros projetos comerciais, científicos e tecnológicos.

O Instituto Chileno-Soviético de Cultura, junto com suas filiais regionais, ganhou destaque nesse período, fomentando a aprendizagem da língua russa, exibindo filmes e gravações de apresentações do Teatro Bolshoi, além de servir como sede para apresentação de destacadas personalidades soviéticas, tais como o documentarista Roman Karmen, a bailarina Sofia Golovkina, o grupo de balé folclórico Beriozka e o poeta Ievguêni Ievtuchenko. Nesse espaço, Parra fará seu discurso “Cincuenta años de poesía soviética” em um ciclo de homenagens ao aniversário da Revolução Russa, em 1967.⁷

Nicanor Parra ocupa um lugar singular nesse contexto, diferentemente da maior parte dos conterrâneos envolvidos nos circuitos soviéticos de viagem, tradução, publicação, divulgação e organização de eventos. Não consistia em um partidário, ainda que não haja dúvida de que naquele momento o poeta fosse bastante simpático a governos de esquerda. Mais tarde, essa aproximação seria revista, mas o autor nunca deixou de mostrar-se fiel às causas sociais e formas artísticas populares, combatendo tanto o estado repressor quanto as políticas econômicas de capitalização humana. Essa atitude heterodoxa também aparece encenada no modo como Parra se posiciona no campo literário chileno dos anos 1960. Ele começava então a ser comparado em estatura com o militante Pablo Neruda, ao mesmo tempo em que se distinguia de sua figura e inclusive se opunha a ela.

⁷ Para uma análise sobre as políticas culturais soviéticas no Chile, incluindo uma longa lista dos eventos artísticos realizados nesse contexto, cf. Pedemonte (2008).

É nesse período que Parra conhece a poeta Margarita Aliguer (1915-1992), que em 1963 chega a Santiago como parte de uma delegação em longa viagem por países latino-americanos (incluindo o Brasil). Aliguer iniciou sua carreira em meio aos horrores da Segunda Guerra Mundial, ganhando popularidade com “Zoia” (1942), poema dedicado a narrar a história da jovem *partisan* enforcada pelas tropas de Hitler. A poeta exerceu um importante papel no período do degelo, revelando-se a mais determinada representante da União dos Escritores a favor da incondicional liberdade de expressão do artista e da livre circulação de obras literárias. Quando Khruschóv propõe à *intelligentsia* que juntos definissem quais seriam os novos limites para a interferência dos escritores em assuntos políticos, ela foi a única a se opor abertamente.⁸

Aliguer traduziu poetas de diversos países, promoveu a literatura dos jovens escritores do degelo, e auxiliou na reabilitação de autores banidos no período stalinista. Esses podiam ser lidos nos dois volumes do almanaque *Literaturnaia Moskva* (Moscou Literária) que ela organizara junto com A. Bek, V. Kaverin, E. Kazakevitch, A. K. Kotov, K. Paustóvski, V. A. Rudnyi e V. Tendriakov. Também contribuiu para que escritores estrangeiros, com um perfil diferente do intelectual partidário, conhecessem a União Soviética. Nicanor Parra não foi o único: Aliguer também esteve envolvida na visita do poeta e ensaísta alemão Hans Magnus Enzensberger ao país em 1966 - autor esse que anos depois viria a se tornar seu genro.⁹

⁸ Somente muitos anos depois, já aposentado, o ex-Secretario Geral pediria desculpas à poeta por seu “comportamento vulgar” (cf. Yevtushenko 1993: 626).

⁹ É no diário de Enzensberger desse período, quando ele conhece Aliguer, que temos o retrato mais fidedigno dessa poeta no contexto do degelo. O ensaísta foi capaz de refletir sobre a sua postura crítica, de resistência contínua, a despeito de certas ambiguidades, que os olhares ocidentais estereotipados tendem a simplificar e menosprezar: “O massacre de suas ilusões políticas foi um processo gradual. Difícil dizer onde as feridas levam à resignação e onde começa a sabedoria. Coragem nunca lhe faltou. Não há hinos para Stálin de sua autoria. Nos anos do ‘degelo’, ela conseguiu publicar poemas de Akhmátova, Pasternak e Tsvetáeva. Ela não enfrenta a opressão com protestos ruidosos, mas com um gesto da Torá, voltando os olhos para o céu e encolhendo ligeiramente os ombros. Quando os primeiros dissidentes foram presos na Praça Vermelha, ela descobriu que a justiça estava do lado deles, mas suas manifestações pareceram teatrais

As impressões dela sobre o Chile foram tão intensas que a autora escolheu retratá-las na forma de memórias de viagem, sob o título *Возвращение в Чили* (Retorno ao Chile), publicado pela primeira vez em 1966. O relato composto por ela nos permite situar o envolvimento de Parra com a poesia russa, bem como a suas expectativas em relação aos poetas da geração de 1950 e 1960. Como contraponto, também é possível vislumbrar uma perspectiva estrangeira sobre a literatura latino-americana, que nesse período passa a ganhar mais traduções e se tornar mais conhecida no Leste Europeu.

No livro, a autora narra que seu primeiro contato com o Chile esteve marcado, desde sua chegada, por uma profunda ambiguidade, encarando-o, por um lado, como um país pequeno e pobre, repleto de lutas, e, por outro, como dotado de uma poesia viva, forte (Aliguer 1975: 7-8). Com relação aos encontros com Parra, Aliguer fornece um retrato intelectual bastante preciso do autor, descrevendo o repertório que esse tinha até então da literatura russa, constituído por meio de traduções norte-americanas, e indicando quais eram as obras de sua preferência. Na casa do poeta, por exemplo, nota que os nomes dispostos nas estantes eram os de Vladímir Maiakóvski, Boris Pasternak, Nikolai Zabolótski e Iúri Olecha, (1975: 67-68).

O choque entre os universos culturais, linguísticos e sociais foi mútuo. Além da própria Aliguer, a comitiva soviética era composta pelo escritor ucraniano Mikhail Stelmakh e pela tradutora russa Elena Koltchina. Segundo as impressões da autora, essas foram “as primeiras pessoas soviéticas” vistas por Parra (1975: 66) – uma afirmação curiosa, já que o chileno passara por Moscou alguns anos antes. Nesse contato inicial, Aliguer destaca a postura lógica e científica que o poeta procurava transmitir, uma vez que era professor de Mecânica Racional e Matemática da Universidad de Chile. Em diálogo, Parra confirma o que ela intuía ao dizer-lhe: “Penso mais com a cabeça do que com o coração” (1975: 67).

demais. Todo cinismo lhe é alheio. Desde o primeiro dia, eu admirei e reverenciei Margarita Aliguer” (Enzensberger 2019: 84-85).

Aliguer viu nele uma personalidade intrigante, pois demonstrava uma “concentração emocional” tanto no seu comportamento quanto, como mais tarde ela constataria, na sua poética: “Cada um dos seus poemas tem a mesma intensidade extrema que ele, os mesmos sentimentos concentrados - amargura, melancolia, ironia, paixão, indignação, êxtase - que ele próprio” (1975: 68).

Imediatamente, o encontro ascendeu em Parra uma grande curiosidade sobre o lugar ocupado pela figura do poeta na cultura soviética, e passou a interrogar a comitiva sobre os personagens que constituíam aquele sistema literário. Iniciou a conversa com os visitantes estrangeiros indagando, sem rodeios, quem era a nova geração de poetas russos: “É correto compará-los com os assim chamados ‘jovens homens raivosos?’” (1975: 67). Aqui Parra se referia aos *Angry Young Men* britânicos (*сердитые молодые люди*, em russo), expressão essa que passou a designar, dentro da crítica soviética, de modo depreciativo e um tanto arbitrário,¹⁰ um grupo distinto de artistas relacionado ao período do degelo, que incluía Ievguêni Ievtuchenko, Andrei Vozniessiênski, Robert Rojdéstvenski, Bella Akhmadulina, entre outros. O misto de confusão e curiosidade dessa pergunta mostra exatamente o caráter vago das informações que circulavam sobre a literatura contemporânea de expressão russa na América Latina, a despeito dos recentes esforços do governo soviético, e os equívocos provocados por uma designação mordaz que acabou sendo tomada a sério.

Contudo, para além desses curtos-circuitos, o gesto inaugural de Parra nesse encontro é notório, pois mostra a visão que animava o poeta -

¹⁰*Angry Young Men* é nome dado a uma geração de autores britânicos dos anos 1950 (John Osborne, Harold Pinter, Kingsley Amis, etc.) ligados à classe trabalhadora, cujas obras possuíam forte teor de revolta social, mas com um tom menos esperançoso e mesmo desiludido, especialmente com as organizações políticas de esquerda. Usar essa mesma designação para nomear o jovem grupo de poetas soviéticos tinha um sentido irônico: primeiro, por destacar os trejeitos estrangeiros que Ievtuchenko e Vozniessiênski traziam para sua poesia; e, em segundo lugar, para ressaltar certa “despolitização”, “alienação” e mesmo “ingenuidade” desses escritores. Esse julgamento de cunho conservador (dentro do contexto da URSS) acabou repercutindo por muito tempo entre a crítica ocidental, incluindo boas historiografias como a de Emmanuel Waegemans (2003: 488-491).

postura essa que ficará projetada na futura antologia. Primeiramente, a questão funcionava como uma declaração de seu interesse pelos autores mais jovens, e não somente pelos mais consagrados (Maiakóvski ou Aleksandr Blok, por exemplo), que ele conhecia e respeitava. Em segundo lugar, mostrava como Parra era dotado de uma perspectiva dinâmica e global da literatura, buscando relacionar os autores na forma de correntes e fluxos transversais, que atravessavam os continentes, ao invés de circunscrevê-los em núcleos nacionais.¹¹ Por fim, com essa pergunta Parra deslocava a sua própria posição em relação a de boa parte de seus conterrâneos: buscava se vincular a uma poesia soviética dissidente, não alinhada e atual, que lhe permitiria inclusive uma reinterpretação do cânone soviético com os olhos do presente.

Como a própria Aliguer confirma, Parra procurava compreender a dicotomia entre sujeito e sociedade: “Parra falava sobre a necessidade consciente de se fazer da poesia um debate fundamentalmente político preservando a verdadeira forma poética, e também sobre o problema da transição do ‘eu’ para o ‘nós’” (1975: 67). A natureza dessa questão refletia as preocupações de Parra sobre quais caminhos seguir em sua poesia. Ao ser lida de maneira retrospectiva, percebe-se duas grandes questões formais elaboradas nessa observação: de que modo fazer versos engajados sem prescindir do aspecto estético e como criar passagens na lírica para uma enunciação coletiva, múltipla. Tais questões estarão no centro nevrálgico de toda a poesia de Parra, pois desde *Poemas y antipoemas* o chileno buscava formas de corroer dualidades como eu/nós, sujeito/multidão, estética/política, em notórias peças como “Soliloquio del Individuo” ou “Hombre imaginario”.

¹¹ Pode-se dizer que Parra não estava errado ao procurar tal vínculo, já que não é difícil ver uma linha de fraternidade de temas e posturas que cruzaria os autores do degelo, os *Angry Young Men* britânicos e os *beatniks* norte-americanos. Contudo, no contexto narrado por Aliguer, sua dúvida estava associada a um entendimento desavisado sobre a terminologia empregada de forma demeritória na União Soviética. Digamos que, nesse tópico, Parra estava errado pelos motivos certos ao fazer essa articulação, tanto quanto a crítica soviética certa pelos motivos errados.

Algumas das características da poesia de Parra, associadas ao fato de sua obra ser pouco numerosa (se comparada à dela própria), fez com que Aliguer comparasse-o com Zabolótski (1903-1958), um dos fundadores do grupo absurdista OBERIU. Segundo ela, além da força e impacto de suas poéticas, o que aproximava os dois autores era a grande injustiça sofrida devido as dificuldades que enfrentavam para publicarem suas obras (Aliguer 1975: 70-71). Zabolótski foi vítima dos expurgos de Stálin e apesar da importância de sua poesia, foi pouco valorizado na URSS até o período do degelo. A aproximação entre esses dois poetas nos faz pensar também, por exemplo, no teor cômico, grotesco e no “primitivismo irônico e humor ambíguo” que Zabolótski utilizava - em sua obra inicial, durante os anos da NEP - para satirizar a vida urbana ordinária (Brown 1979: 48), e como ele se assemelha aos gestos típicos da antipoesia chilena. Para a *PRC*, Parra fez versões de quatro poemas de Zabolótski, incluindo o famoso “Menina feia” (La niña fea/Некрасивая девочка).

Nessas primeiras conversas com Aliguer, fica evidente o anseio de Parra em voltar à União Soviética e com o auxílio dela o chileno recebeu um convite oficial para visitar o país. Ele chegou em Moscou em 4 de outubro de 1963 para participar do Conselho da Paz. Durante uma estadia de seis meses, ele percorreu as regiões mais importantes do país, abrangendo a Geórgia e a Sibéria. Foi durante esse período que a União dos Escritores Soviéticos propôs ao poeta a organização e tradução de uma antologia de poesia soviética (Parra 2006: 1044). Como aparece registrado numa caderneta de apontamentos que o poeta manteve durante toda a viagem e que ainda hoje nunca foi integralmente publicada, o gatilho dessa encomenda foi acionado por uma sugestão do próprio autor que, logo após sua chegada ao país, dispôs-se a verter alguns poemas de Ievtuchenko ao castelhano (Cárdenas; Ugarte 2014: 76).

A poesia de Parra foi tão bem-conceituada por Aliguer¹² que logo após o seu retorno para a URSS, em 1964, ela organizou e traduziu para o russo uma antologia do poeta chileno intitulada *De livros diversos (Из разных книг)*, pela editora Прогресс (Progresso). Na década seguinte, em 1972, foi publicada a antologia *Poetas do Chile (Поэты Чили)* como parte da extensa coleção Biblioteca de Poesia Latino-americana (Библиотека латино американской поэзии) da Editora de Ficção (Художественная Литература).

Durante a realização do projeto da *PRC*, Parra pôde conhecer, em seu ambiente nativo, os chamados *Angry Young Men* soviéticos sobre quem demonstrara tanto interesse: poetas como Akhmadulina, Ievtuchenko e Vozniessiênki. Também travou contato com outros autores relacionados ao período, alguns deles hoje um tanto obscuros, tais como Nonishvili e Gureschidse, que o acompanharam numa visita à Tbilisi, na Geórgia. Encontrou-se também com Ehrenburg que já mostrava, naquele momento, sinais de desconfiança e pessimismo em função do tempo histórico que se descortinava.¹³ E, por fim, reuniu-se com Anna Akhmátova, durante o antepenúltimo ano de sua vida, quando começava a ser reabilitada após um longo tempo de ostracismo e pobreza material. Como se pode perceber, de um modo ou de outro, Parra esteve diante de grande parte dos autores que formaram a antologia por ele assinada. Contudo, como uma análise mais detida mostra, o eixo que centraliza as escolhas permanece fincado no tempo presente do autor – a seleção e as breves apresentações que o livro

¹² Após ler algumas obras de Parra, Aliguer fez as seguintes considerações sobre ele: “E mais tarde, ao ler novamente seus poemas, compreendi que aquele era um tipo de grito da alma, que havia dor por trás dele, um longo debate com a vida, com seu absurdo e inevitabilidade. Os difíceis e amargos versos do poeta estão supersaturados com esse debate. E quão poderosa era a esperança que havia naquele grito, naquele questionamento para si mesmo, no desejo de ter esperança e encontrar uma saída daquele longo e sombrio confinamento em que residia a alma daquela pessoa talentosa...” (ALIGUER, 1975, p. 72).

¹³ Eis uma transcrição do diálogo entre Ehrenburg e Parra: “¿Y usted qué hace aquí? ’ ¿Y ya sabe lo que es eso?’ ‘Me basta con saber que es una corporación soviética.’ ‘Usted es muy ingenuo. Si supiera lo que es, no hubiera aceptado la invitación’, habría dicho Ehrenburg a Parra mientras lo miraba fijamente. Para añadir a continuación: ‘Si yo tuviera algún poder, la suprimiría’” (Parra 2015: 1045).

traz dos poetas não deixa dúvidas desde que perspectiva histórica se arma a poesia soviética.

Isso não é só perceptível pela maneira com que o livro contempla diversos jovens poetas – como os já mencionados Vozniessiênski, Rojdéstvenski e Akhmadulina – e autores com carreira consolidada que serviam como referência para a geração dos anos 1960 – como Ievtuchenko e Aliguer. Também há uma forte presença de autores que passavam por um processo de reabilitação, tais como Tsvetáieva, Zabolótski e Leonid Martinov (esse, além de tudo, tradutor de poetas latino-americanos, como Pablo Neruda). Tal gesto fica particularmente claro com a atenção dada à Akhmátova. Se considerarmos as páginas incluídas como anexo na edição chilena do livro, trata-se da obra que tem maior destaque ao longo da *PRC*, superando Maiakóvski, Blok ou Iessiênin.¹⁴ Também é notório como a seleção prioriza a poesia posterior aos anos 1940: dos 74 poemas (ou fragmentos de poemas) que compõem o livro, 45 são datados dos 23 anos que precedem a sua publicação. O número de representantes do início do século é comparativamente muito menor: apenas 10 poetas correspondem a esse período, e muitos atravessam as décadas seguintes. Akhmátova nesse sentido também é significativa, pois aparece como uma autora que une a produção poética do passado com a do presente. Para terminar, não deixa de ser interessante como alguns paralelismos e escolhas dialogam diretamente com o público hispânico: Akhmátova, por exemplo, é comparada a Gabriela Mistral (*PRC* 1972: 102), ao mesmo tempo em que são selecionados poemas que remetem à Guerra Civil Espanhola (como “Canción a García Lorca”, de Nikolai Asseiev, e “Granada”, de Mikhail Svetlov). Essa perspectiva contemporânea, fraternal e mesmo regenerativa da poesia russo-soviética adotada por Parra não acontece sem confrontos e

¹⁴ Tais páginas, compostas por fragmentos de *Réquiem*, incluem uma apresentação na qual se explica que a tradução desse poema estava planejada desde a edição moscovita, mas, por pedido da autora, que naquele momento retrabalhava o texto iniciado nos anos 1930, preferiu-se aguardar a versão definitiva. Essa nunca foi terminada por conta do falecimento da Akhmátova, poucos anos depois. Os trechos incluídos na edição chilena se referem a essa versão inacabada (*PRC* 1972: 205).

paradoxos, presentes no próprio miolo do livro, tal como veremos mais adiante.

À semelhança do procedimento coletivo empregado pelos irmãos Campos e Boris Schnaiderman em *PRM*, Parra contou com o auxílio de Jose Vento, que fizera a tradução literal dos poemas para o castelhano, além de mais dois assessores linguísticos, Agustín Manzo e Vicente Arana. Esses personagens compõem outra linha de internacionalismo – a das migrações e exílios – que perpassa a antologia e com a qual não havíamos cruzado até agora. Os três fizeram parte dos “niños españoles”, ou seja, do contingente de crianças que foram levados para a União Soviética durante a Guerra Civil Espanhola. Estima-se que cerca de três mil espanhóis (e descendentes) ainda viviam em Moscou nos anos 1950-60, reminiscentes da onda de refugiados das décadas anteriores (Rupprecht 2015: 132). Foi graças em grande parte ao trabalho deles como tradutores e intérpretes que a literatura hispânica adentrou a Cortina de Ferro. A despeito da proximidade entre os procedimentos metodológicos das duas antologias, ao contrário da publicação brasileira, que justapõe o trabalho do tradutor ao dos poetas e lhe dá crédito pelo resultado final, a antologia chilena leva apenas o nome de Parra. A ausência dos colaboradores – certamente injusta para os padrões contemporâneos, mas relativamente comum à época – nos indica um Parra que não é apenas organizador e tradutor da antologia, mas sim o próprio *autor*, como nota Diego Zúñiga (2019).

Ainda que essa função seja atribuída exclusivamente ao nome de Nicanor Parra, o dispositivo textual do autor não pode monopolizar a complexa e intrincada rede de forças que compõe uma antologia, como já foi retratado no início do artigo. Entretanto, considerar que nenhum compilador possa determinar efetivamente todos os critérios de seleção e organização que dão forma ao livro, não significa dizer que há uma ausência de parâmetros, mas simplesmente que tais processos literários estão disseminados por diferentes dimensões históricas, geográficas e linguísticas, algumas em franco desacordo e contradição.

Dito isso, debruçar-se sobre os paratextos que cercam a produção de uma antologia – seja ela de natureza social, política ou estritamente literária – permite, em alguma medida, retrazar algumas das linhas pertinentes ao seu processo de organização. Para tanto, é de suma importância levar em consideração os enunciados colocados à proa ou à popa do livro – prólogos, prefácios e posfácios, por exemplo – com o cuidado de tomá-los como objeto de suspeita, e não como chave de interpretação. Eles permitem não apenas uma apreciação do material em si como também preservam os resíduos dos diferentes ambientes literários com que os livros aqui discutidos tiveram contato, tanto no momento de sua publicação como da sua posterior recepção.

Em relação à primeira edição soviética, a republicação latino-americana de *PRC* acrescenta poucos elementos, como os fragmentos do poema *Réquiem* de Akhmátova, além de atualizar as biografias dos escritores representados. Todavia, uma decisão editorial que não passa despercebida é a conservação do prólogo escrito pelo crítico e prosador russo-soviético Vladímir Ognev (1923-2017). Neste texto de apresentação, não se fazem comentários sobre critérios tradutológicos, nem qualquer reflexão mais detalhada sobre o original russo ou a linguagem específica de cada poeta ali apresentado. Entretanto, é possível vislumbrar nele certas forças e condições implícitas – e, às vezes, explícitas – atuantes no contexto soviético que, de uma forma ou de outra, atravessam o texto da antologia assinada por Parra. Nesse aspecto, afinal, pode se entrever como a União dos Escritores, que fez a encomenda para que o poeta chileno organizasse a *Poesía soviética rusa*, busca delimitar o sentido de sua leitura.

No prólogo, Ognev determina que o propósito da coletânea seria compor um veículo de difusão literária, ou seja, “dar a conocer las tendencias principales de la poesía soviética rusa, pero, dada su riqueza, el panorama no es completo” (*PRC* 1972: 7). Essa afirmação – que simultaneamente quer indicar a abrangência da obra e denunciá-la como limitada – antecipa, ainda que não explicitamente, uma predileção demonstrada insistentemente pelo prefaciador por certo autores

participantes da *PRC*, ainda que numa proporção quase inversa àquela presente no próprio *corpus* do livro.

Para o crítico, a posição principal da Rússia perante o mundo está no fato de ela ser o símbolo da Revolução. E, neste caso, a poesia reflete as transformações de sua época e seu caráter inovador reside no próprio espírito revolucionário. Em outras palavras, o essencial aqui não seria, segundo Ognev, a linguagem poética como tal, uma revolução das formas, da língua, mas da poesia enquanto ação e reflexo social. E é precisamente nesse ponto que o caráter popular e democrático da poesia soviética se mostra como o elemento mais importante da antologia, que agora poderia ser propagado para uma vastidão de novos leitores.

Los derroteros de la poesía soviética no fueron un camino trillado. Hubo contradicciones y hubo pérdidas. Pero fue un camino glorioso, el dramático camino de la lucha por la felicidad de los más, de la mayoría del pueblo. Su humanismo es un rasgo muy notable de la poesía soviética. En ella, el amor al hombre es parte consustancial del optimismo histórico de la nueva sociedad, de la nueva formación económico-social. La conciencia de que la lucha por la felicidad de todos es lo único que puede reportar la felicidad personal de cada uno, y, por ende, la disposición a realizar proezas en aras de los demás. ¿ Hay algo más noble y heroico? (*PRC* 1972: 8)

Na acepção de Ognev, a poesia soviética representa os interesses do homem, suas lutas sociais e, por consequência, a nova sociedade. É dessa maneira que o artista realiza um ato heroico, pois cria sua obra em prol de todos, mostrando que “El pulso de la historia y el derrumbamiento de las concepciones seculares acerca de la esencia del mundo y del hombre son, lo que a partir de Mayakovski, determina el énfasis de la poesía del primer Estado socialista” (*PRC* 1972: 7). A partir dessas premissas, o prólogo alinha os escritores que compõem a *PRC* numa mesma cadeia lógica de sucessão literária. Mesmo aqueles que apresentam divergências ou posicionamentos problemáticos em relação à literatura oficial (isso após a década de 30, marco do realismo socialista) são, de alguma maneira, reunidos num mesmo espectro artístico e ideológico de modo a representar

um percurso histórico coerente e unificado. Um exemplo maior desse procedimento é o caso de Blok. Ognev simplifica de tal maneira os conflitos presentes no autor de “Os doze” que simplesmente cria uma narrativa de sua vida e obra isentando-as de quaisquer contradições: “El nacimiento de este mundo significaba para Blok la ruptura definitiva con el simbolismo, y la tendencia general de la literatura rusa a sobreponerse al egoísmo del “yo” [...] (PRC 1972: 09). O mesmo acontece também com Iessiênin, descrevendo-o apenas como “cantor de la naturaleza rusa e intérprete da riqueza espiritual y la melódica y bella alma del pueblo [...] sus versos rezuman una diáfana tristeza por el agonizante patriarcalismo del campo ruso.” (9). O prefaciador ignora sumariamente a opinião posterior de tais autores sobre os rumos da revolução e da nova sociedade.

No centro dessa leitura rígida e alinhada da seleção apresentada por Parra, Ognev coloca Maiakóvski, celebrando-o como o poeta dos ideais do século, capaz de libertar a poesia de todos os convencionalismos. Esse reconhecimento das inovações da forma poética de Maiakóvski só ocorre para subordiná-las ao aspecto político da obra do poeta. Nesse caso, não só o prefaciador ignora completamente outros poetas que também influenciaram de maneira definitiva as experimentações com a palavra, com o verso e com a sonoridade no mesmo período de Maiakóvski, como Khlébnikov, Krutchônikh, Burliuk e Vassili Kamienski (um silêncio que poderia ser justificado pelo fato de nenhum deles serem contemplados na *PRC*). Associado a isso, há um esforço para diminuir a importância de autores como Pasternak, Tsvetáieva e Akhmátova, colocando-os à parte, sob a categoria de “poetas de uma velha geração”, como se quisesse isolá-los do presente. Apesar de reconhecer a excelência de tais poetas – destacando sua “subjetividade”, “espiritualidade”, “romantismo” e “existencialismo” – e tentar inseri-los no quadro poético soviético, não se faz qualquer menção aos obstáculos e desastres enfrentados por tais escritores, como a polêmica do prêmio Nobel de Pasternak em 1958 e as repetidas tragédias vividas por Tsvetáieva ou Akhmátova.

Não se pode afirmar com certeza as razões de tais omissões (se pela censura ou por convicções ideológicas de Ognev), mas o fato é que tal panorama da poesia russo-soviética, da maneira como está posto, é unilateral e artificial. Mais que isso: está em contradição com a própria seleção de poetas que afirma apresentar, como se de alguma maneira buscasse denegar por meio de uma historiografia plana e coerente aquelas obras que, retornando à luz do dia, não podiam mais ser recalçadas após o degelo.

De um modo ou de outro, a introdução de Ognev demonstra, a contrapelo, duas dimensões da *PRC*. Em primeiro lugar, dá real dimensão de como sua perspectiva do contemporâneo poderia ser vista como fora de compasso e mesmo extemporânea por críticos nativos. Por outro lado, faz pensar que mesmo em sua mais alta pretensão de contribuir com o redescobrimiento de certos poetas, algumas ausências como as de Mandelstam, Khlébnikov, Bieli e Krutchônikh (e outros) retornam como a marca do tempo em sua estrutura de composição, isto é, como sintomas.

Para tentar compreender como se difundiam tais parâmetros sobre a poesia soviética em outros países, podemos dirigir o olhar para outra antologia na qual Ognev atuou como organizador, dessa vez em língua inglesa. Em 1969 ele participara da compilação *Fifty soviet poets*, junto com Dorian Rottenberg. Note-se a proximidade do período com as coletâneas de Parra e de Campos/Schnaiderman. O imenso volume foi recebido como uma antologia de poetas “seguros”, tal como afirma Helen Bevington (1988: 26) em seu *The Journey Is Everything: A Journal of the Seventies*. Nele, a pesquisadora destaca a ausência de Mandelstam, Khlébnikov, Krutchônikh, Burluk, entre muitos outros. Na introdução à edição inglesa escrita por Ognev, esse alega que a antologia se refere a um recorte de publicações feitos nos últimos dez anos, o que incluiria também obras inéditas e reedições dos poetas da antiga geração (1974 [1969]: 11-12). Essa justificativa não esconde uma tendenciosidade que autoriza a exclusão de nomes importantes que então voltavam a circular, propiciando a criação de um cenário um tanto irrealista quanto àquilo que era lido no

país naquele momento, já que a premissa apresentada não determinava um recorte geracional. Assim como em seu prólogo à *PRC*, o crítico evoca Maiakóvski na categoria de grande poeta da revolução de maneira isolada, como arauto dos novos tempos.

Um dos aspectos mais inverossímeis no alinhamento artificial de toda a poesia soviética, tal como descrita por Ognev, aparece no modo como as obras produzidas durante o degelo são descritas como uma nova e transformada maneira de perseguir o mesmo objetivo compartilhado por toda a arte soviética, desde seu início. Em outras palavras, ele procura neutralizar o impulso de ruptura da arte vigente que nascia nos anos pós-stalinistas.

As considerações feitas sobre os prefácios escritos por Ognev nos mostram como as escolhas dos autores integrantes de uma antologia criam uma cartografia literária particular, afetando, dessa maneira, a sua recepção. Além disso, a maneira como eles são reunidos e apresentados pode revelar estratégias para estabelecer imposições interpretativas estranhas ao conjunto. A antologia assinada por Parra mostra esses conflitos em permanente desenvolvimento no interior de um único livro. Nesse sentido, a despeito de todas as inovações, a *PRC* é também um testemunho do cenário literário dominado pelas instituições (a União dos Escritores, por exemplo) com as quais o poeta se deparou e que forneceram condições para a produção da antologia.

III

A intersecção entre crítica literária e tradução faz parte dos princípios norteadores da *PRM*. Segundo Boris Schnaiderman, isso não se aplica apenas à tradução de poesia, mas constitui um fator intrínseco ao trabalho do tradutor. Numa entrevista à *Revista de Estudos Orientais* n°5, o eslavista, em resposta à pergunta: “Como você vê a sua obra de tradutor em relação à sua obra de crítico literário?”, afirma: “Vejo estas atividades intimamente ligadas” (Schnaiderman 2006: 16). Em outro depoimento, quando questionado sobre a importância de informações históricas,

culturais, biográficas e etc., Schnaiderman ressalta a indispensabilidade de tais conhecimentos por parte do tradutor, pois “há necessidade de um conhecimento etnológico do texto, não há dúvida” (2010: 81).

A tarefa de interpretação e crítica como atividade essencial do processo tradutório foi desenvolvida mais a fundo no livro *Dostoiévski Prosa Poesia*, em que o pesquisador detalha o procedimento de tradução com o propósito de resgatar as características formais inusitadas e outras especificidades do texto original que haviam sido completamente obliteradas na tradução que existia em português da narrativa “O senhor Prokhardtchin”. Por meio de um estudo aprofundado dessa obra foi possível compreender os traços distintivos da linguagem dostoiévskiana e, a partir disso, empenhar-se na tarefa de compor uma versão para o português:

Depois de lidar com o texto quase que diariamente, durante alguns meses, e de aplicar a ele diferentes procedimentos de análise, pareceu-me ter fundamentado, bem ou mal, uma conclusão de algum interesse: o da proximidade de Dostoiévski da linguagem poética [...]. Tudo isso tornou mais consciente o meu trabalho de tradutor. (Schnaiderman 1982: 57).

No caso específico da *PRM*, um dos critérios utilizados na escolha dos antologizados se referia ao número de textos acessíveis do poeta pertencente ao recorte proposto. Assim, esse fator quantitativo prevalecia mesmo quando se pretendia verter apenas um ou dois poemas, já que os organizadores consideravam necessário desenvolver determinado grau de intimidade com aquela poética específica como um todo. Além disso, Schnaiderman destaca a relevância de se estar plenamente consciente dos fatores contextuais do autor e, inclusive, da situação de enunciação do poema específico a ser traduzido, uma vez que ignorá-los aumentaria o risco de se perder elementos de ironia, crítica e outras referências contidas, às vezes, em uma única palavra ou expressão (2010: 81)¹⁵.

¹⁵ Schnaiderman cita o exemplo específico do poema “Os doze” (Двенадцать) de Blok traduzido por Augusto de Campos: “é impossível realizá-la [a tradução] sem procurar se informar sobre o que significavam aquelas palavras na época que trata do período que se seguiu imediatamente à Revolução. Se ele diz, por exemplo, ‘Sobre a corda uma faixa/ Todo o poder à Assembleia Constituinte!’. Quando se

Esse movimento de adentrar o texto original para compreender seus aspectos formais e semânticos e deles subtrair uma poética inerente era uma preocupação que Haroldo e Augusto de Campos, então com cerca de 30 anos, compartilhavam com Schnaiderman. A fundamentação da linguagem poética, daquilo que lhe é próprio, e a problemática de sua transposição para outra língua a partir das implicações comumente subjacentes provém de uma longa reflexão com base na postura vanguardista e nas experiências de tradução realizadas pelo grupo dos concretistas de São Paulo (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari). No ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, datado de 1962, Haroldo recupera as reflexões de Albrecht Fabri que dariam início à sua teoria sobre “recriação/transcrição”, isto é, sua poética da tradução. De Fabri, ele sumariza: “Detendo-se especificamente sobre a linguagem literária, [ele] sustenta que o próprio desta é a ‘sentença absoluta’, aquela ‘que não tem outro conteúdo senão sua estrutura’, a ‘que não é outra coisa senão o seu próprio instrumento’” (Campos 2013: 1). Assim, Haroldo passa a retomar a questão da intraduzibilidade da linguagem poética para, de algum modo, contorná-la, ao abandonar as tentativas de equiparar semanticamente palavra de idiomas diferentes (o que por si mesmo não é tarefa exequível no sentido em que uma tradução literal também é ilusória, uma vez que não há correspondência exata entre signos na transposição entre idiomas) em detrimento da sua estrutura estética. É no procedimento de recriação formal que os futuros tradutores da *PMR* depositaram sua fidelidade e seu rigor.

Os concretistas paulistanos, então, ingressam na prática da tradução como uma forma de reinvenção da poética brasileira, e iniciaram essa tarefa com base tanto na obra crítica como poética de Ezra Pound, ainda nos anos 1950. A busca por colocar em prática a proposta do *make it new* por meio da tradução fez com que o grupo recriasse dezessete *Cantos*

escreve ‘Todo o poder à Assembleia Constituinte!’ é preciso ter em mente que a Assembleia Constituinte tinha sido dissolvida pelos bolcheviques. Quer dizer, há uma ironia histórica nisso. Agora, você tem que ter conhecimento disto” (Schnaiderman 2010: 81).

poundianos, seguindo os parâmetros propostos pelo autor em seus ensaios. Sobre o laço entre crítica, tradução e criação de Pound, Haroldo explica:

Quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente [...] que referimos aqui como algo que se postulou e que se procurou levar à prática, deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, a uma continuada tarefa de tradução. Fazendo-o, tinham presente justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas ideias quanto à função crítica - e da crítica via tradução - como 'nutrimento do impulso' criador. (Campos 2013: 13)

A experiência posterior com a língua russa e a poesia de vanguarda tiveram início com a obra de Maiakóvski, em meados dos anos 1960. Este não só foi um objeto de análise poética como teve grande impacto para a formação da linguagem artística e conceitual que define o Concretismo. As experimentações sonoras e visuais - a utilização do espaço da página - a rebeldia do poeta, bem como o desafio quanto aos limites da arte proposto pelos cubofuturistas russos, impactaram intensamente o desenvolvimento tanto da poesia concretista como o do fazer poético em tradução. A célebre frase de Maiakóvski: "Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária" foi incorporada pelos concretistas já nos momentos iniciais da elaboração do projeto do grupo. Augusto de Campos, em entrevista, explica como Maiakóvski adentrou no projeto de reinvenção da forma poética:

[...] Quando descobri a frase numa das cartas de Maiakóvski, editadas na Itália, à revelia da antiga URSS, estávamos na década de 1960, na fase do "salto participante" da poesia concreta, anunciado por Décio Pignatari. Divergindo de outros companheiros de geração, que adotavam a linguagem do cordel ou a discursiva populista, tentamos fazer poemas politicamente engajados que não perdessem as características da linguagem de vanguarda ou experimental. E até incorporamos o lema maiakovskiano ao nosso "plano piloto para a poesia concreta". "Come ananás. mastiga perdiz / teu dia está PRESTES, burguês",

trocadilhei na tradução de um dístico revolucionário maiakovskiano.¹⁶

As aventuras linguísticas guiadas por Maiakóvski levaram os irmãos Campos ao aprendizado do idioma russo com o objetivo de traduzir não apenas aquele autor, mas também outros poetas da vanguarda russa. O primeiro poema a ser trabalhado foi “A Sierguiéi Iessiênin” (Сергею Есенину)¹⁷ de Maiakóvski, escrito em razão do suicídio do poeta. Na tentativa de descrever seu processo criativo, o poeta russo realizou o estudo “Como se fazem Versos?” (Как делать стихи?) no qual explicita sua teoria de composição e cujo acesso Haroldo conseguiu via traduções para o espanhol e para o francês. A leitura deste texto levou o grupo a tentar reviver a *práxis* de Maiakóvski por meio do processo de tradução (Campos 2013: 15-16), de forma semelhante ao que fizeram com Pound. Essa prática do estudo da composição, da leitura crítica do poema aplicada à tradução amadureceu a ideia de recriação, de transcrição do texto original.

Podemos dizer que o gesto inicial que posteriormente culminaria na idealização da *PRM* se deu justamente com o poema “A Sierguiéi Iessiênin”, que foi apresentado a Schnaiderman como um primeiro exercício de tradução. O pesquisador teve contato com Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari por intervenção de Anatol Rosenfeld, com quem se reunia com regularidade, em companhia de Jacob Ginsburg, para assistir a um ciclo de seminários sobre filosofia dirigido pelo próprio Rosenfeld. Diante da tradução dos versos de Maiakóvski, Schnaiderman manifestou grande admiração, especialmente pelo fato de Haroldo, ainda com pouco conhecimento da língua russa, ter conseguido captar muito bem as técnicas do original e recriá-las em português: “Depois que ele me

¹⁶ Texto cedido por Augusto de Campos de entrevista originalmente concedida a Paula Scarpin. O conteúdo oferecido por Augusto é em sua maior parte inédito. Uma parcela dele pode ser conferida no artigo “Nossos três russos” de Paula Scarpin, publicado na *Revista Piauí* em Agosto de 2010 (Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/nossos-tres-russos/>).

¹⁷ O processo mais detalhado da tradução deste poema encontra-se em Campos, Haroldo de. “O texto como produção (Maiakóvski)”. *A operação do texto*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1976.

trouxe a sua tradução do poema sobre o suicídio de Iessiênin, percebi que havia nele extremos de virtuosismo, com a recriação de recursos sonoros do original” (Schnaiderman 2003: 11). Futuramente, Roman Jakobson também ficaria surpreso com o aspecto sonoro das soluções de Haroldo para os versos de Maiakóvski: “Na realidade, Haroldo conseguira fazer o português cantar com sotaque russo, a ponto de um russo como Jakobson encontrar no texto traduzido o som de sua língua-mãe” (2003: 12). Após esse primeiro contato, Haroldo passou a ter aulas particulares de russo com Schnaiderman. Já Augusto ingressaria algum tempo depois no recém-criado Curso Livre de Russo na Universidade de São Paulo cujo único professor era o próprio Boris Schnaiderman.

Naquele período, Schnaiderman já era conhecido pela publicação de traduções, assim como por seu primeiro livro *Guerra em Surdina* (1964), dedicado às suas memórias como soldado na Segunda Guerra Mundial. Também passou a colaborar com frequência em diversos jornais, escrevendo sobre literatura russa e soviética. Tais contribuições, eram compostas por notas, resenhas e ensaios de maior porte que, em sua somatória, poderiam ser vistos como um verdadeiro panorama crítico da literatura daquele país. O grande volume de textos por ele publicado na imprensa naquele período reflete o grande interesse que a União Soviética pós-stalinista desenvolve pela América Latina pós-Revolução Cubana (e vice e versa). Nesse momento, surge um campo de estudo soviético tanto para a cultura brasileira no geral como em torno de sua situação política recente, imersa em regimes autoritários (Gomide 2012: 40-41).

No âmbito da tradução, desde o início existia por parte de Schnaiderman um esforço para superar um ambiente dominado por traduções indiretas (que, a despeito das críticas e das reconhecidas limitações, ele nunca desprezou), trazendo ao público brasileiro versões transpostas sem mediações de outros idiomas. Schnaiderman foi seu próprio mestre ao começar a estudar a literatura russa clássica quando ainda era engenheiro agrônomo, sua primeira profissão. Na década de 1960, ele já demonstrava interesse na poesia moderna de expressão russa,

sem, no entanto, arriscar qualquer tradução nessa direção. Então, o encontro fortuito com Haroldo e Augusto de Campos propiciou a oportunidade que faltava para articular um projeto amplo e coletivo, cujo primeiro resultado surgiu com a publicação da coletânea *Maiakóvski: poemas*, em 1967.

Com base no aspecto sinérgico dos projetos tradutológicos nos quais estava envolvido, Haroldo de Campos chega a idealizar um Laboratório textual destinado à articulação dos aspectos criativos e críticos da tradução. Segundo ele, tal deveria ser o modelo adotado nos cursos universitários de Letras e instituições de ensino similares. Escreve Haroldo:

O problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, a nosso ver, com o trabalho de equipe, juntando para um alvo comum linguistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida. É preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil [...] Nesse Laboratório de Textos, de cuja equipe participariam linguistas e artistas convidados, e que poderia cogitar de uma linha de publicações experimentais de textos recriados, poder-se-iam desenvolver, em nível de seminário, atividades pedagógicas tais como a colaboração de alunos em equipes de tradução ou o acompanhamento, por estes, das etapas de uma versão determinada, com as explicações correlatas do porquê das soluções adotadas, opções, variantes etc. (2013: 17-18).

De acordo com Haroldo, para que surjam traduções mais ricas e precisas é necessário que “os dois aportes, o do linguista e o do artista, se completem e se integrem num labor de tradução competente como tal e válido como arte” (Campos 2013:18). Nesse sentido, assim como Schnaiderman, Haroldo também se preocupava com a construção de um campo de profissionalização do tradutor, que combinava tanto a via do artista quanto a do acadêmico, ambas cultivadas igualmente pela independência intelectual e pela experimentação estética.

Algo do procedimento de pesquisa arquivica e teórica utilizado pelos organizadores da *PRM* ainda pode ser recuperado (mesmo que de maneira

limitada e vacilante) para lançar luz aos caminhos percorridos que deram origem a seleção dos poetas representados na antologia. No acervo da biblioteca pessoal de Haroldo de Campos alocado na Casa das Rosas,¹⁸ encontra-se uma diversidade de livros sobre poesia russa e de antologias poéticas em idiomas diversos. Entre os volumes cujos registros coincidem com esse período, destacam-se *The Oxford Book of Russian Verse*, de Maurice Baring; *The versification of Majakowski*, de Viktor Zhirmunski; *Il fiore del verso russo*, de Renato Poggioli; e a antologia italiana *Poesia russa del novecento*, de Angelo Maria Ripellino.

É comum encontrar anotações feitas por Haroldo em vários de seus livros. Entre os apontamentos dele nos cantos das páginas de *The Oxford Book of Russian Versification* (1958) percebe-se o interesse pelas persistentes afirmações de Baring sobre a intraduzibilidade da poesia de A. S Púchkin. No trecho “[...] mas esse verso é pouco conhecido fora da Rússia porque é intraduzível”, Haroldo escreve “intraduzibilidade” em caixa alta ao lado. E no trecho: “[...] e traduzir seus poemas [de Púchkin] para outra língua é uma tarefa sem esperança, tal como seria tentar transpor as melodias de Mozart para outros meios, em cores ou pedra”, a palavra “tradução” é assinalada ao lado em caixa alta. Mais adiante no texto: “Para apreciar Púchkin é necessário aprender russo”, acompanhado da nota “intraduzível” também em caixa alta (Baring 1958: XXV, XXVI, XXXI).

As afirmações categóricas feitas pelo intelectual britânico, junto com as notas do poeta, operam como registro paulatino do percurso de Haroldo de Campos rumo à decisão de confrontar a ideia de que o acesso à poética de um texto só é possível em sua língua original e assumir a tarefa (junto com Augusto e Schnaiderman) de fazer o impossível e arriscar-se a traduzir o intraduzível. Não temos na *PRM* poemas de Púchkin, mas o trabalho com os textos apresentados, de Blok a Kropivnítzki, por exemplo, mostra a sutileza da poesia como linguagem desafiadora e experimental que impõe

¹⁸ Agradecemos à Casa das Rosas que possibilitou a consulta de títulos selecionados do Acervo Haroldo de Campos para a composição deste artigo.

ao tradutor a tarefa de conciliar um duelo insolúvel travado entre duas línguas.

Também figura no acervo de Haroldo a primeira edição moscovita da *Poesia soviética rusa* organizada por Parra. Porém, não há anotações ou indicações do momento em que o livro foi adquirido ou lido – e, por isso, não se pode precisar se ele foi consultado antes ou depois da composição da antologia brasileira (cuja publicação ocorre apenas alguns poucos anos depois), ou se influenciou as reedições posteriores de *PMR*. Não deixa de ser surpreendente que esse livro, que circulou muito pouco na América Latina, e ainda menos na sua edição soviética, seja encontrado nessa coleção. Isso só demonstra como esse acervo é um testemunho do interesse profundo de Haroldo pela poesia russa, assim como da sua atitude de pesquisador e leitor voraz, qualidade que ele considerava indispensável para um tradutor.

Semelhante ao que se vê nos ensaios e nas anotações de Haroldo no livro de Baring, a superação da noção de “intraduzível” também está presente no raciocínio de Schnaiderman. Em entrevista ele afirma “Não gosto da expressão ‘texto intraduzível’, pois se trata, no caso, dos grandes desafios que uma tradução apresenta. No entanto, alguns são bem difíceis de superar” (Schnaiderman 2006: 10). E defende a utilização de outros recursos que possam auxiliar o leitor a compreender melhor certas situações específicas, como notas de rodapé, apêndices e posfácios.

Desse modo, para o eslavista, os paratextos (se ainda podem ser chamados assim) são parte integrante e inerente da tradução, e não uma marginalia com objetivos didáticos. No prefácio à 1ª edição da *PRM*, ao chamar atenção para a iniciativa que ali se apresentava, Schnaiderman relembra uma afirmação feita por Jakobson sobre o desconhecimento do Ocidente em torno da “maior das artes russas” – a poesia – que até então não havia logrado se tornar tão conhecida como o ícone russo, o balé clássico, o teatro, a música ou o cinema (2001 [1967]: 17). Diferentemente do foco na produção contemporânea proposto por Parra, o recorte da antologia brasileira pretende traçar um percurso da poesia russa baseado

no que Schnaiderman chama de “revolução poética”, ocorrida a partir do final da primeira década do século XX (18).¹⁹ Esta revolução não seria apenas uma transformação do processo poético de então, mas a sua contribuição para a construção de um legado que seria visto e revisto pela produção literária posterior.

É interessante notar que Schnaiderman ressalta o fato de que muitas antologias, tanto as soviéticas como outras publicadas no exterior, não eram confiáveis, já que se guiavam por critérios extraliterários – muitas delas sequer levavam em consideração a produção poética do início do século XX. Como vimos, a *PRC* de Parra ainda apresenta, não sem resistência, marcas desse empuxo, ainda que não seja possível determinar todos os exatos processos envolvidos na construção dessa antologia. O que se pode verificar, sem dúvida, são os resquícios deixados pela intermediação oficial da União dos Escritores, assim como tentativas de se contorná-la ou contrariá-la, sem, em alguns pontos, saber qual a extensão de uma ou de outra.

A seleção compreendida pela *PRM* busca mostrar uma poesia que desafia os limites da palavra e das convenções literárias. O prefácio de Schnaiderman não apenas apresenta o conteúdo do livro, mas faz uma reflexão sobre as distintas poéticas dos autores ali reunidos, comentando aspectos gerais da obra, bem como as especificidades dos textos traduzidos. Ele explicita e enfatiza o caráter inovador dos poemas (tanto no original como nas soluções encontradas para sua recriação em português), construindo um panorama dessa “revolução poética” (que, poderíamos

¹⁹ Essa diferença para com a antologia de Parra pode ser relativizada. De certo modo, cada qual a sua maneira e com seus referentes, as duas coletâneas pretendiam lançar uma perspectiva “sincrônica” sobre a poesia russa do século XX. No caso da *PRC*, essa visão estava condicionada, em parte, pelos interesses expostos pelos próprios poetas russos atuantes nos anos 1960 com quem Parra tomou contato (Aliguer, Ievtuchenko, Akhmadulina, entre outros). Já a *PRM* compreendia o trabalho de tradução como evento dentro do campo artístico brasileiro, e não uma tentativa de compor um quadro da poesia russa tal como entendida por seus contemporâneos. Nesse sentido um Maiakóvski em português se torna tão contemporâneo quanto um Aigui traduzido, sem com isso ignorar suas diferenças contextuais. Desse modo, a transposição é vista como uma “primeira vez”, uma recriação originária mais que um original recriado.

dizer, tem sua contrapartida brasileira na forma da “grande aventura criativa” que consiste a própria *PRM*, como afirma Schnaiderman, no prefácio à 2ª edição (2001: 39)).

Assim, no que concerne à tradução, essa também precisa reinventar-se como procedimento de modo a criar uma correspondência à “revolução poética” russa. Como argumenta Schnaiderman:

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 (2001: 15)

É nesse ponto que se nota a importância da inclusão de autores esquecidos nas demais antologias do período, como Krutchônikh e Khlébnikov, com a semântica sem precedentes da “língua transmental” (zaúm). Pode-se dizer que o eixo de seleção dos poetas escolhidos nessa antologia projeta-se integralmente no de ressignificação do trabalho do tradutor.

Tanto na apresentação da *PRC* quanto nas da *PRM*, a presença de Maiakóvski constitui-se como marco da poesia russa. Contudo, se para Ognev, Maiakóvski é, em última instância, uma espécie de arauto da revolução social e política, para Schnaiderman ele é o artista que, diante das frenéticas transformações ocorridas no início do século XX, rompeu com os convencionalismos e criou uma poética desafiadora em todos os níveis. O poeta trazia uma nova forma de pensar a arte colocando essa prática frente ao mundo, e não o inverso. A diferença entre os dois prefaciadores também fica clara quanto à obra de Blok. Se ambos concordam sobre sua importância, o modo como eles a entendem é significativamente distinto. No texto brasileiro, ele é apresentado como alguém que, vindo da escola simbolista, adentrava em um novo mundo sem conseguir desvencilhar-se completamente do antigo – contrariando a visão unidimensional de Ognev em seu prólogo.

Como o próprio Augusto de Campos confirmaria mais tarde, justificando o recorte geral e o tratamento dados aos poetas que participam de *PRM*:

Mas o fato é que estávamos focados na literatura de vanguarda e moderna russa. Precisamente aquela que era condenada por Stalin e Zdanov, o seu comissário de cultura, como “arte decadente”, com a implantação do “realismo socialista”. O próprio Maiakóvski, oficializado por Stalin, era apresentado (até nas obras completas) em edições censuradas pela editora estatal da URSS.²⁰

De maneira geral, a força criativa dos autores apresentados na *PRM* é colocada sempre em relação de profundidade com o período de dificuldades que cada um deles enfrentou. Tais panoramas contemplam tanto as conturbações das transformações sociais e políticas, quanto o modo como essas se projetavam na dimensão pessoal e estética desses artistas. Esse cuidado crítico é particularmente visível na abordagem feita do acmeísmo de Mandelstam - autor ainda tão polêmico nos anos 1960 a ponto de ser riscado das demais antologias já citadas.

A despeito da abrangência desejada, Schnaiderman assume a incompletude e a imperfeição de qualquer antologia como parte inerente desse gênero. Esse aspecto, aliás, será tópico de reflexões sucessivas ao longo dos anos, a cada vez que o eslavista lança um olhar retrospectivo para *PMR*, seja em depoimento ou nos novos textos incluídos em republicações.

Na 2ª edição de 1985, por exemplo, o livro é revisto e ampliado, ganhando um novo prefácio. Nesse, percebe-se um intuito de apresentar a poesia em um contexto artístico mais amplo, para além do campo das estéticas verbais. Há um esforço em demonstrar que a renovação dessa poesia também foi acompanhada e alimentada por transformações na pintura e artes gráficas. Por esse motivo foram incluídas seções específicas de “Iconografia” e “Poesia Visual” nas edições de *PRM* a partir de então.

²⁰ Ver nota 16

Esse gesto expande e sistematiza alguns critérios e procedimentos aparentes no volume original, no qual já se considerava a utilização do branco e preto da página por Maiakóvski como parte integrante do “objeto visual” criado a partir da concisão de seus versos e estrofes (2001 [1985]: 26). Tal diligência com o imagético será cada vez mais destacada na seleção de novos antologizados, bem como pelo refinamento dos procedimentos tradutológicos de Schnaiderman e dos irmãos Campos.

Assim como o aspecto visual, houve também um aprofundamento da experimentação sonora e semântica na transcrição da linguagem dos poetas futuristas russos. No prefácio à 2ª edição, Schnaiderman ressalta:

A tradução criativa no nível que alcançaram Augusto e Haroldo de Campos constituiu muitas vezes uma penetração tão séria na estruturação do original que ela atingiu as características mais profundas deste, mesmo quando os tradutores desconheciam, por deficiência de comunicação entre nossos universos de cultura, estes ou aqueles pormenores factuais da realização do texto. (43-44)

Outro fator que se torna mais agudo ao longo das sucessivas edições e revisões da *PRM* é a reserva com que são encarados os poetas vinculados ao período do degelo, ainda que alguns deles, como Ievtuchenko e Aliguer, estejam incluídos na antologia. Essa característica a distingue completamente da *PRC*. Ao se referir à produção desse momento histórico, Schnaiderman fala em “sociologia da literatura”. Já o prefácio à edição de 1985 aponta que a própria dificuldade “de partilhar hoje em dia o aparente entusiasmo de Ehrenburg com o degelo de 1961” (p.46) cria um possível problema para a tradução do poema “Antes do ataque” de Siemión Gudzenko, cuja versão não censurada só veio à luz depois da morte de Stálin, fato celebrado pelo prosador russo em suas memórias.

A desconfiança com relação aos poetas desse período pode ser vista até mesmo no autor que Schnaiderman elege como o grande nome desse período: o tchuvache Guenádi Aigui - uma figura completamente afastada (geográfica e esteticamente) dos grupos considerados representativos dos

anos 1960. Não por acaso, ele afirma que “foi o poeta vivo ao qual dedicamos maior espaço na antologia, desde a primeira edição” (2001 [1985]: 47). Evidentemente, isso não consiste em um demérito da *PRM* (pode-se inclusive concluir o contrário: reconhecer a força de um poeta então periférico como Aigui no calor da hora demonstra uma percepção crítica ímpar). O posicionamento restritivo com relação aos artistas mais conhecidos do degelo faz parte da estrutura da própria antologia. Mais tarde, o próprio Schnairderman, em seu livro *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética* (1997), fará uma reavaliação desses julgamentos, traçando um panorama muito mais elogioso sobre as obras relacionadas aos anos 1950 e às décadas que se seguem.

Outra forma de explicar, mesmo que parcialmente, as diferenças entre *PRC* e *PRM* pode ser encontrada a partir das afinidades criativas com as poéticas promovidas pelos autores dessas antologias. Não é surpreendente que a poesia de experimentação sonora e visual de vertente cubofuturista e suas reverberações posteriores tenham maior importância para os irmãos Campos. Tampouco que os chamados “poetas de estádio” (Brown 1979: 107-108), tais como Ievtuchenko e Vozniessiênski, cujos procedimentos poéticos estavam largamente voltados para sua aplicabilidade em performances públicas, atraíssem a atenção de Nicanor Parra, que mais tarde ficaria conhecido pelas leituras abertas de “El hombre imaginario” ou pelas atuações dos *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977-1979), entre várias outras.

Todavia, rastrear as ramificações surgidas pelo cultivo de projetos antológicos no interior das obras poéticas de Parra e dos concretistas exigiria um estudo em separado. Por hora, nosso objetivo foi elencar alguns fatores comuns que propiciaram a explosão de antologias surgidas durante a década de 1960 e as seguintes, a partir do modo particular pelo qual elas se manifestaram no contexto latino-americano.

Considerações finais

As múltiplas intersecções geográficas, literárias e linguísticas dos poetas e tradutores aqui representados tiveram reverberações criativas e de natureza diversa. Para além das memórias dos encontros e desencontros de Parra, o relato de Aliguer e outros testemunhos fragmentados sobre esse projeto ajudam-nos a compreender a profusão de interesses e atores envolvidos na criação da *PRC*. O nome “Nicanor Parra” que assina a capa do livro torna-se um grande guarda-chuva, sem que essa constatação minimize a importância do poeta para concretizá-lo ou, tampouco, o lugar da antologia no desenvolvimento da obra do autor. É verdade, entretanto, que por falta de mais relatos sobre o assunto, os métodos utilizados nessa antologia e a real parcela de participação de cada um dos envolvidos nunca ficaram claros. Mesmo o nível de conhecimento de Parra sobre a língua russa é um tanto nebuloso. Contudo, é evidente que são várias as séries históricas, poéticas e políticas que perpassam a *PRC*. Nesse sentido, ela se torna exemplar da complexidade que articula a cartografia histórica vertiginosa do gênero antologia. A existência dessas linhas de tensão está longe de ser mera especulação destituída de evidências concretas: ao contrário, constituem a própria forma da antologia, cujas marcas são rastreáveis (ainda que nem sempre legíveis) no interior do *corpus* que nela se constitui.

A experiência de Parra com a poesia russa não só o conduziria até a União Soviética como também teria repercussões nos antipoemas agrupados em *Canciones rusas*.

Não por acaso, esse livro foi recebido com certa surpresa, pois seu tom era oposto aos trabalhos anteriores, tratando de “temas metafísicos como el paso del tiempo y el sentido de la existencia” (Parra 2006: 955-956). O crítico Emir Rodríguez Monegal, no texto “Encuentros com Nicanor Parra” (1968), conta como foi ouvir a leitura de Parra de *Canciones rusas*: “Las canciones son independientes pero tienen como un hilo subterráneo que las atraviesa: un hilo hecho de nostalgia, de lejanía, de exotismo y al mismo tiempo de una profunda soledad, iluminada lúgubrememente aquí y allá de premoniciones muy graves” (Parra 2006: 953).

Já em terras brasileiras, o percurso intelectual de Boris Schnaiderman, bem como o de Haroldo e Augusto Campos, conduziu-os a uma busca pela recriação apropriada de uma forma poética ímpar e desafiadora. Para o crítico isso implicava em redescobrir as realizações da vanguarda russa e suas repercussões na linguagem e na literatura daquele povo de uma maneira geral; para os concretistas, os desafios impostos pela transgressão e criação do uso da palavra na linguagem poética, promovida inicialmente por Maiakóvski, ia ao encontro das atividades já iniciadas pelo grupo no que tange à “reinvenção da forma poética brasileira” e da tradução como expressão poética. A esse ambicioso projeto, uniu-se intrinsecamente a criação de uma nova forma de filosofia e prática tradutológica. A partir do diálogo com Albrecht Fabri, Walter Benjamin, Ezra Pound, Roman Jakobson e outros surgiram reflexões fundamentais que os levariam ao estabelecimento da teoria e metodologia da *transcrição* poética.

A participação de Schnaiderman nesse processo auxiliou na mudança do paradigma do tradutor tal como se dava até então no Brasil. Introduziu-se a valorização da tradução direta (e apenas nas décadas mais recentes é que vemos essa exigência difundida entre editores e o público leitor) e a profissionalização do tradutor. Esses dois aspectos foram firmemente consolidados ao longo das décadas, especialmente por meio da prática docente de Schnaiderman, que deixou um legado de pesquisadores no Curso Livre de Russo da Universidade de São Paulo que perdura até os dias de hoje.

A organização da *PRM* revelou-se um projeto contínuo. Os participantes não só se dedicaram a repensar a antologia a cada nova edição - tratando-a como objeto aberto e em permanente mutação, modificando as versões existentes, acrescentando poemas inéditos, etc. - como persistiram nos estudos sobre as vanguardas russas, bem como sobre a teoria da tradução. Tanto Schnaiderman quanto Haroldo e Augusto de Campos publicariam novas traduções ou coletâneas que, de um modo ou de outro, seguiriam e expandiriam o conjunto estabelecido pela *PRM*.

Não há dúvidas que tanto a *Poesía rusa contemporánea* de Parra quanto a *Poesía rusa moderna* de Schnaiderman e dos irmãos Campos compõem grandes atlas da produção russo-soviética e, por meio dela, projetam mundos próprios, com ecossistemas e dinâmicas particulares. Dispensando compromissos de fidelidade, ambas deitam profundas raízes que conferem às antologias o estatuto de verdadeiras obras literárias: se suas páginas oferecem testemunho das diversas camadas históricas que nelas se acumulam, como nas cascas de uma árvore, então sua forma é dotada de uma potência que a faz expandir em todas as direções, como galhos que florescem a cada nova estação.

Referências bibliográficas

- Aliguer, Margarita (1975). “Возвращение в Чили” (Retorno ao Chile). *Стихи и проза в двух томах* (Poesia e Prosa em dois tomos). Tomo II, Moscou, Khudojestvienaia Literatura.
- Balio, Tino (2010). *The Foreign Film Renaissance on American Screens, 1946-1973*. Madison, University of Wisconsin Press.
- Baring, Maurice (1958). *The Oxford Book of Russian Verse*. 2ª ed. Oxford, Clarendon, 1958.
- Bevington, Helen (1988). *The journey is everything: a journal of the Seventies*. Durham, NC, Duke University Press.
- Brown. Deming (1979). *Soviet Russian Literature Since Stalin*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Campos, Augusto de; Campos, Haroldo de; Schnaiderman, Boris. (Org. e trad.) (2001). *Poesia rusa moderna*. 6ª edição. São Paulo, Perspectiva.
- Campos, Haroldo de (2013). *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo, Perspectiva.
- Cárdenas, María Teresa; Ugarte, Cristóbal (orgs.) (2014). *Parra a la vista*. Santiago, AIFOS Ediciones.
- Didi-Huberman, Georges (2018). *Atlas, ou o gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte, UFMG.

- Gomide, Bruno Barreto (2012). "Boris Schnaiderman: questões de tradução nas páginas do jornal". *Revista Estudos Avançados*, n° 26 (76): 39-45.
- Ognev, Vladimir; Rottenberg, Dorian (orgs) (1974). *Fifty soviet poets*. Moscow, Progress.
- Parra, Nicanor. (Org. e trad.) (1972). *Poesia rusa contemporanea*. Santiago, Ediciones Nueva Universidad.
- _____. (2006) *Obras completas & algo +*. Barcelona, Circulo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- Pedemonte, Rafael (2009). "Chile y la 'guerra por las ideas': intercambios y vínculos culturales con la Unión Soviética (1964-1973)". *Seminario Simon Collier 2008*. Santiago, RIL editores: 13-50.
- Rama, Ángel. (1984) "El boom en perspectiva". *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Folios: 51-110.
- Rupprecht, Tobias (2015). *Soviet Internationalism after Stalin: Interaction and Exchange between the USSR and Latin America during the Cold War*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Schnaiderman, Boris (2006). "Entrevista concedida a Walter Carlos Costa". *Estudios Orientais*, n°5.
- _____. (2010). *Encontros: Boris Schnaiderman*. Organizado por Sérgio Cohn. Rio de Janeiro, Azougue.
- _____. (1997). *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (1982). *Dostoiévski Prosa Poesia - 'O Senhor Prokhardtchin'*. São Paulo, Perspectiva.
- _____. (2003). "Haroldo de Campos e a Transcrição da Poesia Russa Moderna". *Fragmentos*, n° 25, Florianópolis, jul - dez: 9-18.
- Yevtushenko, Yevgeny (org.) (1993). *Twentieth Century Russian Poetry: Silver and Steel (an anthology)*. New York, Doubleday.
- Zúñiga, Diego (2019). "Parra y los rusos". Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2019/01/22/parra-y-rusos/>. Último acesso em: 09 mar. 2020.

Waegemans, Emmanuel (2003). *Historia de la literatura rusa desde el tempo de Pedro el Grande*. Trad. Santiago Martín e Wim D'Hulster. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

Gabriela Soares da Silva é mestre e doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo. Atualmente é pós-doutoranda no Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo com a pesquisa *Literatura subterrânea revelada: o caso do almanaque Metropol na URSS dos anos 1970*. Atua principalmente na área de literatura russo-soviética da segunda metade do século XX até a contemporaneidade. Traduziu para o português *Nós* de Ievguêni Zamiátin, *Assim a vida passa* de Elena Guro, *Luzes* de Anton Tchekhov, além de contos de Mikhail Bulgákov, Leonid Andreiev, Fazil Iskander e excertos das *Memórias* de Nadiejda Teffi.

Tiago Guilherme Pinheiro é doutor pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (2014). Sua tese *Literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J. M. Coetzee e Roberto Bolaño* recebeu menção honrosa no Prêmio Capes de 2015. Realizou estágio de pesquisa na Universidad de Buenos Aires (2012-2013). É Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (2010) e Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2005). Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas, sob supervisão de Marcos Siscar.