

Vanguarda Russa e Modernismo Brasileiro: a Literatura de Invenção e as Massas

Prof. Dr. Mário Ramos Francisco Júnior¹ (USP)

...

Resumo:

Os poetas do cubofuturismo russo e do modernismo brasileiro apresentam-se como correntes artísticas igualmente preocupadas em equacionar invenção estética e problemática histórico-social a partir de sua condição periférica em relação à Europa (tomada aqui como berço dos principais movimentos de vanguarda) e da reflexão sobre as influências recebidas do velho mundo. Poetas como Vladimir Maiakóvski, Velimir Khlébnikov, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros, tornaram-se importantes “pensadores” nos contextos de suas culturas e acabaram por lançar sua criação artística para além da relação “centro/periferia”. As aproximações comparativas entre as duas vanguardas tomarão como base a linha dos estudos de semiótica da cultura, desenvolvidos pelo semioticista russo Iuri Lotman.

Palavras-chave: vanguarda, modernismo, futurismo, poesia russa,

Nas primeiras décadas do século XX, os movimentos artísticos de caráter inovador que se desenvolviam na América Latina recebiam o influxo das estéticas modernistas que eram produzidas na Europa Ocidental. A sua maneira, os artistas do leste europeu, especialmente os da Rússia (e, posteriormente, União Soviética), recebiam este mesmo influxo e retrabalhavam-no do ponto de vista de seus contextos históricos e culturais. A observação sobre determinados aspectos relacionados às estéticas de vanguarda na Rússia e outros tantos que digam respeito ao mesmo período no Brasil, observando pontos de contato e de distanciamento entre os movimentos nos dois países, pode permitir uma reflexão mais profunda sobre os caminhos traçados para o gênero lírico em ambas culturas até os dias de hoje (ou, ao menos, até o final do século XX). Portanto, toma-se como centro de interesse para as idéias desenvolvidas a seguir especificamente a produção lírica, gênero tão caro a estes movimentos. Para traçar algumas relações entre as duas vanguardas, tomamos como inspiração a proposta lançada pelo Prof. Boris Schnaiderman, no livro “A Poética de Maiakóvski”. No capítulo em que trata das relações entre a criação de Maiakóvski e outras vanguardas, Schnaiderman reafirma a necessidade de abordagem da produção de Maiakóvski e de outros poetas russos do movimento dentro de um jogo dialético entre “interdependência e afirmação individual, traços comuns e traços distintivos, semelhanças e diferenças”¹.

No caso da observação paralela entre Brasil e Rússia, esta nasce de um principal ponto comum que aproxima não só as duas literaturas, mas as duas culturas: um mecanismo de interação, de contato, por influência ou negação, proximidade ou distanciamento, em relação às vanguardas produzidas na Europa, já a partir do início do século passado.

Em 1928, quinze anos após o famoso manifesto “Bofetada no Gosto do Público”, no artigo “Operários e Camponeses não compreendem o que você diz”, Maiakóvski finca os dois pés no projeto futurista (já ali bastante modificado pelo tempo) e, a partir da afirmação crítica de que a arte futurista seria “incompreensível para as massas”, lança sua própria crítica ao que chama de “algumas demagogias” de seus contemporâneos, entre estas críticas: “não precisamos da arte para uns poucos e do livro para uns poucos. Sim ou não? Sim e não”². Para, logo depois, afirmar, voltando ao clássico Púchkin, formador da tradição lírica russa no início do século XIX:

¹ Schnaiderman (1984), p. 19.

² Idem, p. 230

“Todos os operários e camponeses hão de compreender todo Puchkin (isto não exige muito); e hão de compreendê-lo da maneira como o compreendemos nós da LEF³: o mais belo e genial, o maior na expressão de seu tempo através da poesia” (SCHNAIDERMAN, 1984.p.232).

Do lado de cá do oceano atlântico, depois de se cruzar toda a Europa Ocidental, um Oswald de Andrade criticado e acusado de ilegível para o homem das ruas, alguns anos após o período heróico (mas de forma não menos heróica) diria: “a massa ainda vai comer do biscoito fino que fabrico”.

A mesma preocupação com uma dinâmica de produção e recepção que deveria ser norteadada pelo critério qualitativo ditava os processos criativos dos dois poetas, tanto o russo quanto o brasileiro, os dois de profunda importância como fundadores e desenvolvedores dos movimentos dos quais fizeram parte. Acima de tudo, esta preocupação que levava os dois poetas à recusa em abrir mão do nível de qualidade de sua produção (buscando, ao contrário, elevar o nível e qualidade da recepção) posicionava-os como agentes importantes num ponto fronteiro desta relação: entre o velho leitor e o leitor do futuro (metonímia do velho e do novo homem, do passado e do futuro). Vale lembrar que esta responsabilidade para com a qualidade era um aspecto programático no modernismo brasileiro, verificada por exemplo no ensaio-manifesto de Mário de Andrade “A Escrava que não é Isaura” (Mario escreve inspirado em artigo sobre a poesia de vanguarda russa, publicado em uma revista francesa, em 1921). No ensaio, diz sobre o leitor: “é o leitor que se deve elevar à sensibilidade do poeta, não é o poeta que se deve baixar à sensibilidade do leitor. Pois este que traduza o telegrama!”⁴.

Partamos, pois, para os “biscoitos finos”. Na iguaria maiakovskiana, a preocupação com o leitor a ser formado, no poema-biscoito “imcompreensível para as massas”, de 1927 (em tradução de Haroldo de Campos):

“Sinais de pontuação?
São marcas de nascença!
O senhor
corta os versos
toma muitas licenças.
Továrich Maiakóvski,
por que não escreve iambos?
Vinte copeques
por linha
eu lhe garanto, a mais.
E narra
não sei quantas
lendas medievais,
e fala quatro horas
longas como anos.
O mestre lamentável
repete
um só refrão:
- Camponês
e operário
não o compreenderão.
O peso da consciência
pulveriza
o autor.”⁵

E, no quitute oswaldiano, em forma de manifesto, de poema-programa, em poesia pau-brasil, o retorno à língua original (e originada) pelos nossos erros: “a língua sem arcaísmos. Sem erudição.

³ Em russo, *levyi front iskusstv*: frente de esquerda das artes, revista publicada por Maiakóvski e outros futuristas.

⁴ Teles, p. 304.

⁵ Maiakóvski, p. 124.

Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros”⁶. Noutro biscoito, a recusa da cópia “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres”⁷. Para culminar na falsa simplicidade que aponta para de onde deve vir a grande (nova) poesia, em “escapulário”:

“No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia.”⁸

O poema diminuto, a poesia-alimento, a poesia maior, com cada palavra iniciada por letra maiúscula, na pueril e genial repetição anti-erudita de “cada dia”.

O homem e leitor para quem o poeta planeja um futuro pleno de compreensão e poesia, é aquele para quem a literatura, antes, não existia por inacessível. O leitor a ser formado por Oswald, no Brasil, é o mestiço, o índio, o operário nas cidades, o não-letrado que se torna o principal alvo da poética de vanguarda, aquele que “para dizer milho, diz mio/ Para melhor diz mió/ Para pior pió/ Para telha diz teia/ Para telhado diz teiado/ E vai fazendo telhados”. É o negro, o capoeira, o caipira e, assim como o leitor a ser formado na utopia da nação soviética de Maiakóvski, é o operário e o camponês.

A literatura que existira até as vanguardas era a literatura formada pelo imaginário literário europeu. Em consequência disso, o velho leitor de poesia, era a imagem do “falso intelectual brasileiro”, do bacharel (no pior dos sentidos), do “náufrago erudito” perdido em metros e formas do passado. Na dicotomia “velha e nova poesia” estão presentes as oposições “velho e novo leitor” (ou homem brasileiro), “velha e nova forma literária”, expandindo-se para a oposição “erudito – popular” e, de forma mais ampla, geograficamente, Europa – Brasil (este, o novo mundo, o Pindorama). A anteposição entre lá e cá é explícita nos manifestos: no Brasil, a literatura influenciada pela Europa era a literatura de importação (de lá para cá) e, palavras de Oswald, “nunca de exportação” e que, ainda de acordo com o poeta no manifesto pau-brasil, necessitava de poetas “brasileiros de nossa época”, “sem reminiscências livrescas”, necessitava do novo, capaz de deglutir o velho destas influências antropofagicamente (junto ao novo que de lá chegava neste mesmo momento).

Os russos haviam vivenciado a formação relativamente recente de uma poesia nacional e independente, que buscava refletir o pensamento e a voz do homem russo, principalmente em decorrência do surgimento de Aleksánder Púchkin, no início do século XIX. Até o final do século XVIII, início do século XIX, até Derjávín e Jukóvski, a expressão lírica da poesia russa dava-se pela imitação de formas francesas. Estes novos poetas passam a criar e a traduzir poetas ingleses ou alemães, buscando sistemas métrico-rítmicos mais adequados à dicção russa e chegando ao metro sílabo-tônico. Isto já no início do século XIX.

A metralhadora giratória da LEF de Maiakóvski, havia disparado contra os “versos alexandrinos que não servem mais”, contra o “tetrâmetro anfibráquico inventado para o murmúrio e não para o reboar destruidor da Revolução” (são expressões extraídas do artigo “Como Fazer Versos”⁹, de Maiakóvski), contra a tradição de Púchkin e de seu poema Evguénii Oniéguin, obra máxima do bardo russo. Mais tarde, a crítica é revista, o tom é repensado e Púchkin é recuperado sob a ótica da vanguarda, alçado de sua estagnação como poeta da erudição oficial, decorado nas escolas, passando por um processo de ressignificação sob este novo olhar. A questão, para os russos, é menos de oposição erudito – popular: ela é pensada no plano da forma e da oposição tradição – modernidade.

Porém, fundamentalmente, é por meio da influência européia até as vanguardas e durante estes

⁶ Teles, p. 327.

⁷ Idem, p. 330.

⁸ Andrade (1985), p. 65.

⁹ Schnaiderman, p. 167-207.

movimentos do início do século que a literatura russa e a brasileira constróem suas identidades. A recusa de uma tradição, nesse contexto, pressupõe um processo de profunda autocrítica, gerado pela própria posição cultural em que se encontram as vanguardas dos dois países. E este processo autocrítico, neste ponto exato do desenvolvimento histórico dos dois sistemas literários, irá marcar profundamente suas características, a partir das vanguardas até a poesia contemporânea.

No ensaio “A Modernidade entre a Europa do Leste e do Oeste”¹⁰, o semiótico russo Iuri Lotman aponta alguns caminhos para a observação de fenômenos culturais marcantes para a Rússia (sob o ponto de vista da semiótica da cultura) que podem também servir com propriedade para reflexões sobre processos culturais em nosso próprio contexto brasileiro e, por meio da cultura, sobre processos de desenvolvimento em nossa literatura.

Ao analisar a relação centro-periferia na cultura russa, Lotman chama a atenção para o denomina de “papel da mitologia geográfica no destino cultural” e como ela está presente na formação da identidade russa desde as antigas associações (caminhando de oeste para leste) entre o antigo Império Romano, o Império Bizantino e o famoso destino de Moscou como “terceira Roma”, o novo império do oriente. A condição geográfica da Rússia passa a ser historicamente marcante para a oposição interna entre um modelo que Lotman chama de “centralista” (no caso, oriental) da cultura, representado por Moscou e outro “periférico” (ou ocidental), representado por São Petersburgo, a capital de Pedro, a cidade-janela para o ocidente.

Esta relação ancorada na posição mais oriental de Moscou (e, portanto, mais fechada, centralizada) em oposição a uma São Petersburgo ocidentalizada é expandida, posteriormente, para além das fronteiras russas e em direção a oeste, à Europa Ocidental, como se houvesse ali uma amplificação da situação interna de oposição. Assim, a relação ocidente X oriente, amplificada para a condição em espectro mais amplo Rússia X Europa, acaba por fazer com que ocidente/oriente surjam “para a geografia cultural da Rússia como símbolos plenos de conteúdo, baseados na realidade geográfica, porém dominantes sobre ela”. Assim, a partir da oposição estrangeiro-local, transporta-se o plano de significação para as oposições exótico-ordinário, conhecido-desconhecido (misterioso), bem-mal. Colocadas estas oposições frente a frente, ou seja, as oposição da geografia cultural interna da Rússia confrontada com a geografia Rússia – Ocidente, tem-se então um complexo espelhamento, no qual o interesse da Rússia pelo Ocidente, ou pelo estrangeiro que vem do ocidente, surge como interesse pelo autoconhecimento, pela consciência da própria identidade. E daí os movimentos, muitas vezes simultâneos de aproximação e afastamento (ou encerramento) do país eurásico. Lotman cita como exemplo concreto o texto cultural do mal encarnado no traidor (no espião disfarçado), que encontra representações semelhantes na figura do agente ocidental invasor e, sob o regime comunista, no agente moscovita a serviço do Kremlin.

Para Lotman, por exemplo, o leitor europeu ocidental criou um mito de que o russo ocidentalista “reflete de modo adequado as idéias européias, enquanto que o eslavófilo russo, sendo portador de origens verdadeiramente russas, se contrapõe à civilização ocidental”, quando, na verdade, “a verdadeira eslavofilia, que data do início do século XIX, é um movimento que representa uma reflexão russa sobre as idéias do Romantismo alemão”.

No momento em que ocorrem as vanguardas, a Rússia vive sob o que o semiótico chama de modelo “centralista” de sua história, geográfica e culturalmente com a retomada de Moscou como capital. Em termos de modelo histórico, junto à centralidade oriental de Moscou vem um novo período de isolamento, que se reflete no discurso político-social de reconstrução da nação. Já durante o primeiro momento da vanguarda russa, uma das tendências que provoca a rejeição às ideias do futurismo italiano de Marinetti, além do já tão discutido conteúdo ideológico, é também o descompasso em relação à tradição artística, bastante valorizada pelos russos mesmo na etapa heróica da vanguarda. Num segundo momento, como discutimos a partir do exemplo de Maiakóvski, esta tendência se acentua ainda mais, com o retorno às bases da tradição, principalmente na literatura.

¹⁰ Lotman (2007), p. 17-25.

As hipérboles e boa parte das marcas da dicção poética de Vladimir Maiakóvski devem muito à influência do poeta romântico Mikhail Lérmontov (do início do século XIX e contemporâneo de Púchkin) que por sua parte inspirava-se justamente no romantismo europeu, principalmente nas bases filosóficas e literárias do romantismo alemão. Segundo ainda o modelo de Lotman, que permite observar as manifestações da cultura russa confrontadas com a decisiva influência do choque com a cultura ocidental, pode-se verificar os casos de tantos outros poetas de vanguarda e do movimento acmeísta, por exemplo. Assim como o acmeísta Ossip Mandelstám, que retoma temas e formas da tradição clássica ocidental, remontando à poesia clássica greco-latina, o poeta Velimir Khlébnikov, considerado um dos mais inventivos vanguardistas em todo o mundo, toma para si a tarefa de elaborar poemas e textos épicos escorados em uma somatória de retorno a temas eslavos arcaicos e utilização de formas tradicionais, baseadas tanto nos clássicos russos, como na tradição clássica européia. Tomamos o exemplo do pequeno poema de Khlébnikov, traduzido recentemente por Aurora Bernardini:

“E quando a esfera terrestre, calcinada
Me perguntar inclemente quem sou eu
Nós refaremos ‘O Canto do Exército de Ígor’
Ou qualquer outro parecido com ele.”¹¹

O “Canto do Exército de Ígor” é talvez o mais importante texto literário eslavo antigo, uma epopéia anônima do século XII que pede a união dos eslavos contra os invasores asiáticos. E assim poderíamos exemplificar com tantos outros poetas da vanguarda russa que buscavam inspiração em formas poéticas clássicas, tradicionais e viam nesta releitura e retrabalho sobre a tradição a grande marca de sua inventividade. A polimetria, com alternâncias de grupos de versos regulares que provocam um mosaico dialógico e que traz para a vanguarda simultaneamente quase toda a base da tradição poética russa, é um trabalho criativo sobre o verso, utilizado já nas primeiras décadas do século XX por poetas como Khlébnikov, Krutchônikh, Maiakóvski e mesmo pelo simbolista (e depois vanguardista) Aleksánder Blok.

Se aplicado, neste ponto, o modelo lotmaniano à geografia cultural brasileira, ocorre então uma bifurcação que leva à comparação ao caso russo pela distinção. Até o modernismo brasileiro, quando, como vimos nos manifestos mencionados anteriormente, começa-se a falar em uma literatura (e arte, em geral) de exportação, vivíamos um movimento mais nitidamente marcado pela linha unidirecional centro (metrópole- Europa) – periferia (colônia – Brasil, América Latina). É interessante notar a coincidência de rejeições: assim como os russos tentavam negar (até mesmo de forma fisicamente agressiva) a influência direta do futurismo italiano de Marinetti, o mesmo ocorria com o Modernismo brasileiro. Retomamos Mário de Andrade, em seu “Prefácio Interessantíssimo”¹²: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou...” Mas o mesmo Mario de Andrade diria, no mesmo “Prefácio”: “desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu”. Quais são as teorias-avós, que passado é este buscado pelo modernismo brasileiro?

Se a observação recai para a geografia sócio-cultural interna brasileira, o que temos de relativamente semelhante à dinâmica interna russa não pode ser chamado de um movimento, de relação dinâmica. A distinção interna brasileira encontrada pelos modernistas está muito mais relacionada à estagnação dos dois brasis retratados por Euclides da Cunha, em seu “Os Sertões”. O Brasil com intenções de modernização, o Brasil das grandes cidades do litoral diante do Brasil atrasado, “de atoleiro” (para usar aqui uma expressão aplicada à própria Rússia do século XIX) do interior. O primitivismo, a cultura mais remota que vai inspirar nossos poetas, em relação à Europa para na chamada literatura de informação. É preciso, então, tomar como modelo a profusão de mitos e culturas que participaram da formação da cultura brasileira (incluindo e interagindo com a cultura

¹¹ Khlébnikov (2010), p. 22.

¹² Teles, p. 299.

indígena e a negra, com a do caboclo interiorano já mestiço do Brasil do interior, a cultura branca européia do Brasil litorâneo, do que é exemplo típico o Macunaíma, de Mario de Andrade). No confronto com a tradição que vem da colônia, para a construção de formas poéticas próprias, fica a alternativa antropofágica de devoração de todos estes elementos. Num primeiro momento, a vanguarda brasileira não pode propor que se repense formas da tradição, já que a relação geográfica de confronto lançava-os para a contraposição com a Europa distante, com a metrópole colonizadora e castradora. Inovação, para o Modernismo brasileiro, em grande parte significa partir do ponto zero, e no que diz respeito à forma poética começar tudo pelo verso livre (conclamado em grande parte dos manifestos da época). A inovação, ainda que traga em si a importância de uma tradição ainda presente, deve ser acima de tudo iconoclasta.

A relativização da influência das correntes européias sobre o Modernismo brasileiro já fora apontada por Benedito Nunes, via Antonio Cândido, no ensaio “Oswald Canibal”. Tanto Nunes, quanto Candido vêem no Modernismo brasileiro um movimento que consegue ultrapassar a condição de receptor (rompendo, portanto, a linha unidirecional de influência centro-periferia) e tornar-se um agente original, gerando uma relação bilateral com o centro, a partir da inventividade que gerou, segundo Antonio Candido, “um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro”¹³.

Já a condição russa, que sempre fora de interação e troca cultural com a Europa, sob ondas de aproximação e distanciamento, o que acabou muitas vezes por levar a uma reflexão profunda sobre a sua própria história e sua própria cultura, aquilo que se pode chamar de “evolução” do sistema literário não se dá por constantes rompimentos por meio da inovação, mas pela estabilização e continuidade.

Recorremos novamente ao semioticista Iuri Lotman. Em seu livro “Cultura e Explosão – o previsível e o imprevisível nos processos de mudança social”, Lotman utiliza inúmeros exemplos da literatura russa, desde Púchkin até a literatura do início do século XX (esta é um dos seus estudos em que com maior frequência Lotman recorre à série literária para lançar-se à análise da série social) e, a partir da premissa de que o desenvolvimento e a evolução nem sempre precisam avançar em linha reta e adiante, demonstra as distinções entre o que chama de desenvolvimento cultural explosivo (o que significa, muitas vezes, um desenvolvimento que se dá por inovações constantes) e culturas que desenvolvem-se de maneira gradual e deste modo não-explosiva. (utiliza o exemplo da poética de Pasternak, analisada como um tipo de simulacro de explosão, ou de inovação, mas que na verdade retoma os elementos da tradição). Segundo Lotman, a civilização européia, na qual inclui a Rússia e os Estados Unidos, citados pelo autor a título de exemplo e abrindo mão literalmente de qualquer juízo de valor, têm demonstrado descrédito à idéia de viver processos socioculturais baseados na imagem da explosão. Determinadas culturas podem, assim, apresentar tendência mais ou menos gradual ou explosiva, ainda que estas características geralmente interajam. Lotman ilustra a necessidade de alternância destes aspectos, demonstrando que um processo de desenvolvimento,

para ser assimilado por seus contemporâneos, deve ter um caráter gradual, mas os mesmos contemporâneos necessitam de momentos de explosão inacessíveis a ele, principalmente no âmbito da arte. (LOTMAN, 1999. p.22).

o que leva ao surgimento de determinados tipos de escritores, mais ou menos inovadores ou imitadores de reais inovadores.

A série literária brasileira, mais especificamente o gênero lírico, desenvolveu a partir do Modernismo uma tendência fortemente marcada pela inovação, como característica quase que identitária. Talvez a poesia de vanguarda brasileira não tenha concretizado, em seu momento, seu próprio projeto de exportação. Porém, foi certamente responsável, no papel de influenciadora direta, pela existência da primeira vanguarda de exportação gerada no Brasil, o movimento da poesia concreta, liderado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Por meio da postura

¹³ Nunes (1979), p. 27.

de vanguarda, inovadora e renovadora, a poesia concreta alcançou tornar-se, já em meados do século XX, uma literatura exportada e influenciadora de novas tendências na América Latina e na Europa, chegando até as poéticas visuais contemporâneas.

Não à toa, as tendências da poesia lírica russa que se aproximaram das poéticas visuais, (ou ao menos do uso do espaço de forma semelhante ao que ocorreu com o concretismo no Brasil), em torno dos anos 70 e 80, foram veementemente rejeitadas pela crítica e pelos leitores, consideradas como um retorno deslocado às tendências inovadoras das vanguardas. Críticas duras atingiram, principalmente, artistas envolvidos com grupos do movimento denominado “Conceitualismo”, e que desenvolvia desde poemas visuais a fotografias, instalações e ilustrações, sempre em tom de crítica às condições político-sociais do fim da União Soviética.

O poeta emigrado russo Joseph Brodsky, que produziu poesia até sua morte, em 1996, e que foi considerado por muitos o grande poeta russo da segunda metade do século XX, já se colocara como um criador na linha direta de Anna Akhmátova e Óssip Mandelstam, poetas de tendência marcadamente clássica. Encantado e inspirado pelo retrabalho de Mandelstam sobre as formas poéticas clássicas, com alterações inovadores em relação à cesura em hexâmetros, por exemplo, Brodsky afirma ser o seu próprio trabalho poético também uma maneira de reinventar as formas métrico-rítmicas criadas por Aleksándr Púchkin e outros grandes poetas formadores da chamada tradição lírica russa. No livro de ensaios “Menos que Um”, diz: “nada revela melhor as fraquezas de um poeta do que a métrica clássica. Ninguém se impregna tanto do passado quanto um poeta, não fosse pelo medo de inventar o que já foi inventado”. Da mesma maneira, outros importantes poetas contemporâneos russos, como Evguenii Rein, Timúr Kibírov e outros, apresentam como característica marcante o diálogo constante com esta mesma tradição lírica.

A poesia brasileira segue, assim, construindo seu caminho evolutivo através de sua inventividade, propondo o novo desde as vanguardas (agora sua própria tradição), desenvolvendo-se a partir de sua face explosiva. A poesia russa encontra já há dois séculos seu rumo reinventando sobre sua tradição, clássicos inovadores no século XXI, buscando encontrar, entre tantas mudanças nestes dois últimos séculos, a solidez de seus alicerces culturais, e tentando “compreender sua própria contemporaneidade com a ajuda sempre segura de Púchkin”¹⁴. Estas últimas são palavras do crítico e teórico da literatura Mikhail Gaspárov, um dos maiores estudiosos do desenvolvimento da lírica russa.

De Gaspárov também estas considerações bastante elucidativas sobre a presença firme da tradição na poesia contemporânea russa, em seu ensaio “Como Escrever a História da Literatura”:

“Acabou-se a literatura soviética, chegou a hora de inventariar sua herança. Enquanto a literatura vivia, a história literária era a história da inovação. Quando a literatura morreu, a história literária se converteu na história do tradicionalismo. Isto também é necessário.” (GASPAROV, 2007. p.15)

Referências Bibliográficas

- 1] ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de Poesia do Aluno Oswald (Poesias Reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- 2] CAMPOS, Augusto e Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris (org.e trad.). *Poesia Russa Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- 3] GASPÁROV, Mikhail. “¿Como escribir la historia literaria?”, in: *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* [Literatura, cultura, historia] No. 9 (Mayo 2007). ISSN 16967356
<<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre9/entretextos9.pdf>>

¹⁴ Gaspárov, p. 11

- 4] KHLÉBNIKOV, Velimir. *Sempre, Para Sempre, Lá e Cá*. Florianópolis: Katarina Kartoner, 2010.
- 5] LOTMAN, Iuri. *Cultura y Explosión – Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- 6] _____. “La modernidad entre la Europa del este y del oeste”, in: *Entretextos. Revista Eletrónica Semestral de Estudos Semióticos de la Cultura* [Literatura, cultura, historia] No. 9 (Mayo 2007). ISSN 16967356
<<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre9/entretextos9.pdf>>
- 7] MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- 8] NUNES, Benedito. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- 9] SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- 10] TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

Autor

Mário RAMOS FRANCISCO Jr., Prof. Dr.

Universidade de São Paulo (USP)
Departamento de Letras Orientais
mrfranciscoj@yahoo.com.br