

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Maria Aparecida Fernandes

Boris Schnaiderman: o crítico-tradutor e o tradutor-crítico

Doutorado em Literatura e Crítica Literária

SÃO PAULO  
2023

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Maria Aparecida Fernandes

Boris Schnaiderman: o crítico-tradutor e o tradutor-crítico

Doutorado em Literatura e Crítica Literária

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo, como exigência  
parcial para obtenção do título de Doutora em  
Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa.  
Dra. Elisabeth Brait.

SÃO PAULO  
2023

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

---

---

## AGRADECIMENTOS

*Em primeiro lugar, endereço meus agradecimentos mais afetuosos a minha orientadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elisabeth Brait.*

*Em segundo lugar, agradeço o Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo pela oportunidade de aprendizado e convívio com um corpo docente de excepcional qualidade.*

*Agradeço também aos professores participantes da Banca de Qualificação pelas relevantes contribuições: Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Aparecida Junqueira e Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Irene Machado.*

*Agradeço ainda a Ana Albertina por sempre ter me conduzido com gentileza pelos meandros da burocracia acadêmica.*

*Agradeço, enfim, a todos os que participaram direta e indiretamente na escritura deste trabalho.*

## RESUMO

FERNANDES, Maria Aparecida. **Boris Schnaiderman: o crítico-tradutor e o tradutor-crítico.** 2023. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2023, 324 p.

O objetivo deste trabalho é historicizar o percurso de intensa dedicação à crítica literária e à tradução do russo para o português de Boris Schnaiderman, fundador de uma consistente tradição dos estudos russos no Brasil. Tradição que hoje podemos verificar nos desdobramentos observados no número crescente de traduções de alta qualidade direto do russo para o português e na conseqüente recepção ampliada dessa literatura. Para isso, concluímos pela importância de buscar no formato do jornalismo literário e cultural exercido no Suplemento Literário (1956-1971) – fonte de seus primeiros registros escritos – o fundamento de seus pressupostos estéticos e axiológicos. Acrescentamos à leitura desses textos jornalísticos, um exame dos paratextos editoriais produzidos por Schnaiderman as suas próprias traduções: apresentações, prefácios, posfácios, notas do tradutor, notas biográficas, apêndices. Do estudo do todo desse material decorre a compreensão de que a interlocução entre crítica literária e tradução se apresenta como o constituinte primordial na produção intelectual de nosso sujeito de estudo. Assim, na intenção de construir uma arquitetura possível das relações entre essas facetas do intelectual Schnaiderman, nos propomos a pesquisá-lo enquanto um tradutor-crítico no primeiro capítulo, e um crítico-tradutor no segundo. Enquanto que no terceiro capítulo, nos dedicamos ao estudo da prosaística schnaidermaniana em algumas de suas especificidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Boris Schnaiderman; Crítica literária; Tradução; Paratextos; Escritos jornalísticos

## ABSTRACT

FERNANDES, Maria Aparecida. **Boris Schnaiderman: the critic-translator and the translator-critic**. 2023. Thesis (Doctorate). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2023, 324 p.

The aim of this work is to historicise the course of intense dedication to literary criticism and translation from Russian into Portuguese by Boris Schnaiderman, the founder of a consistent tradition in the field of Russian studies in Brasil. This tradition can be observed today in the growing number of high-quality translations directly from Russian into Portuguese and the consequent wider reception of this literature. To this end, we conclude that it is important to seek in the format of the literary and cultural journalism practiced in *Suplemento Literário* (1956-1971) - the source of its first written records - the foundation of its aesthetic and axiological assumptions. In addition to reading these journalistic texts, we also examine the editorial paratexts produced by Schnaiderman to his own translations: introductions, prefaces, postscripts, translator's notes, biographical notes and appendices. The study of all this material leads to the understanding that the interlocution between literary criticism and translation presents itself as the primordial constituent in the intellectual production of our subject of study. Thus, with the intention of constructing a possible architectonics of the relations between these facets of Schnaiderman's intellectual, we propose to research him as a translator-critic in the first chapter, and a critic-translator in the second. While in the third chapter, we dedicate ourselves to the study of Schnaidermanian prosaistics in some of its specificities.

**KEY WORDS:** Boris Schnaiderman; Literary criticism; Translation; Paratexts; Journalistic writings

## RESUMEN

FERNANDES, Maria Aparecida. **Boris Schnaiderman: el crítico-traductor y el traductor-crítico.** 2023. Tesis (Doctorado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2023, 324 p.

El objetivo de este trabajo es historiar la trayectoria de intensa dedicación a la crítica literaria y a la traducción del ruso al portugués de Boris Schnaiderman, fundador de una consistente tradición en el campo de los estudios rusos en Brasil. Esta tradición puede apreciarse hoy en el creciente número de traducciones de alta calidad y en la consiguiente recepción más amplia de esta literatura. Por lo tanto, es importante buscar en el formato del periodismo literario y cultural practicado en el Suplemento Literário (1956-1971) - fuente de sus primeros registros escritos - el fundamento de sus presupuestos estéticos y axiológicos. Además de la lectura de estos textos periodísticos, examinamos también los paratextos editoriales producidos por Schnaiderman a sus propias traducciones: introducciones, prefacios, posdatas, notas del traductor, notas biográficas y apéndices. El estudio de todo este material nos llevó a comprender que la interlocución entre crítica literaria y traducción se presenta como el constituyente primordial en la producción intelectual de nuestro objeto de estudio. Así, con la intención de construir una posible arquitectura de las relaciones entre estas facetas del intelectual Schnaiderman, nos proponemos investigarlo como traductor-crítico en el primer capítulo, y como crítico-traductor en el segundo. Mientras que en el tercer capítulo, nos dedicamos al estudio de la prosaística schnaidermaniana en algunas de sus especificidades.

**PALABRAS CLAVE:** Boris Schnaiderman; Crítica literaria; Traducción; Paratextos; Escritos periodísticos

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO 10

#### 1. CAPÍTULO I – Boris Schnaiderman: o tradutor-crítico da prosa moderna russa 19

- 1.1 A prosa na tradução-crítica schnaidermaniana 23
  - 1.1.1 Aleksandr Púchkin (1799-1837) – A grande literatura russa moderna 25
  - 1.1.2 Fiódor Dostoiévski (1821-1881) – O escritor filósofo por natureza 33
  - 1.1.3 Lev Tolstói (1828-1910) – O moralista feroz 44
  - 1.1.4 Anton Tchekhov (1860-1904) – O dom de captar o essencial 52
  - 1.1.5 Maksim Górkí (1868-1936) – Um mundo imenso 62
  - 1.1.6 Ivan Búnin (1870-1953) – A leveza da prosa 73
  - 1.1.7 Aleksei Riémizov (1877- 1957) – O instigante 77
  - 1.1.8 Aleksei Tolstói (1883-1945) – Na superação do realismo russo tradicional 78
  - 1.1.9 Leonid Grossman (1888-1967) – O dostoiievskiano 79
  - 1.1.10 Iliá Ehrenburg (1891-1967) – O memorialista 86
  - 1.1.11 Konstantin Fiédin (1892-1977) – O lírico 89
  - 1.1.12 Isaac Bábel (1894- 1940) – Depois da revolução 91
  - 1.1.13 Iuri Oliécha (1899-1960) – As novas formas estilísticas 98
- 1.2 O cânone prosaístico-tradutório de Boris Schnaiderman 106

#### 2. CAPÍTULO II – Boris Schnaiderman: o crítico-tradutor da poesia moderna russa 112

- 2.1 A antologia *Poesia russa moderna* 114
  - 2.1.1 Ressonâncias de escritos jornalísticos no *Poesia russa moderna* 125
  - 2.1.2 Poetas e poéticas em seis artigos de 1958 a 1959 126
  - 2.1.3 Poetas e poéticas em cinco colunas de 1960 a 1962 150
  - 2.1.4 Da concepção à realização de *Poesia russa moderna* 170
- 2.2 A antologia *Maiakóvski: poemas* 176
  - 2.2.1 Ressonâncias de escritos jornalísticos em *Maiakóvski: poemas* 187

#### 3. CAPÍTULO III – A prosaística de Boris Schnaiderman em resenhas 200

- 3.1 Boris Schnaiderman: leituras pluritransitivas 217
- 3.1.1 Nazim Hikmet e Marcos Margulies: dois ideogramas 219
- 3.1.2 Nazim Hikmet: o primeiro ideograma 222
- 3.1.3 Marcos Margulies: o segundo ideograma 238
- 3.1.4 Ivan Búnin: dois momentos 251
- 3.1.5 Ivan Búnin: a paixão e a razão, 1957 251
- 3.1.6 Ivan Búnin: entre Lombroso e a nota lírica, 1958 275

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS 294**

## **REFERÊNCIAS 301**

**ANEXO A 314**

**ANEXO B 317**

**ANEXO C 320**

## INTRODUÇÃO

A paixão pela literatura foi, para Boris Schnaiderman, a fabulosa rota por ele traçada em seu desejo de potencializar as trocas simbólicas entre a distante Rússia – e o posterior bloco formado pela URSS – e o Brasil.

Ucraniano de nascimento (1917), mas de formação russa, emigra com a família para o Brasil aos oito anos de idade (1925); aos vinte e três, forma-se engenheiro agrônomo (1940); naturaliza-se brasileiro (1941); com vinte e sete anos, parte para a guerra como sargento de artilharia da Força Expedicionária Brasileira (FEB), tanto como prova de brasilidade quanto de solidariedade universal na luta contra o nazifascismo e o antissemitismo (1944-1945); vem para São Paulo (1953); começa a escrever para o “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo* (1956); publica a primeira tradução assinada (1959); dá início ao curso livre de russo na USP (1960); conhece os irmãos Campos (1961/1963), estabelecendo com estes uma fecunda parceria; publica sua primeira obra autoral, *Guerra em surdina* (1964); doutora-se com a tese *A poética de Maiakóvski através de sua prosa* (1970); encerra sua participação no “Suplemento Literário” (1971); recebe o prêmio Jabuti por *Dostoiévski – prosa poesia* (1982); obtém o título de professor emérito da USP (2001); alcança o prêmio da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto de sua obra (2003); é agraciado com a prestigiosa Medalha Púchkin pela difusão da cultura russa (2007); e aufere o prêmio Personalidade Cultural do Ano pela *Bravo!* e pelo Bradesco Prime (2010). Falece em 2016, aos noventa e nove anos de idade.

Mas Boris Schnaiderman foi – e é – muito mais que o rápido apanhado de dados e datas de sua biografia pública. Com o propósito de tecer laços culturais entre humanos de diferentes terras, diferentes línguas, diferentes culturas, Schnaiderman delineou um percurso de vida de intensa dedicação à literatura. Foi um professor, autor, tradutor e crítico literário de reconhecida notabilidade, com participação ativa na história intelectual do Brasil na segunda metade do século XX e nos dezesseis anos iniciais do século XXI. E mais, pode-se afirmar que fundou uma tradição consistente na área dos estudos russos neste país e contribuiu de forma decisiva para os desdobramentos que podemos hoje observar no número de traduções de grande qualidade literária do russo para o português e também na recepção ampliada dessa literatura.

Foi durante a dissertação de mestrado que tomamos um contato mais próximo com Schnaiderman. Ao procurar referenciais para ampliar a compreensão sobre o filósofo russo Mikhail Bakhtin, eixo teórico da pesquisa que então desenvolvíamos, encontramos uma valiosa

contribuição no livro de sua autoria *Turbilhão e semente* – ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin (1983). E quando, no princípio do doutorado, tomamos conhecimento, por intermédio de um artigo de Bruno Barretto Gomide, “Pormenores violentos: Boris Schnaiderman, crítico”, (GOMIDE, 2018b), da proporção surpreendente de artigos publicados em sua atividade jornalística em vários veículos da imprensa, nosso interesse por Schnaiderman cresceu.

Ao pesquisar nos arquivos do jornal *O Estado de S. Paulo*, deparamos com um material riquíssimo, pouco conhecido, publicado no caderno de cultura desse periódico, o “Suplemento Literário” (1956-1971). Em uma primeira leitura desses escritos jornalísticos, nos convencemos de que aí se encontrava a matriz de todos os seus projetos futuros como mestre, autor, tradutor e crítico literário. Schnaiderman sempre avaliou muito positivamente sua atividade jornalística, tanto é que em “Conversa preliminar”, texto introdutório a *Turbilhão e semente*, escreveu: “Sim, todos nós ficamos marcados, de uma forma ou de outra forma, pelo desenvolvimento que o jornal foi tomando. Literatura e jornalismo não funcionam em compartimentos estanques, num mundo em que tudo reverbera tudo” (1983b, p. 7). O jornalismo tornou-se, assim, o portal privilegiado para todas as suas realizações posteriores.

Boris Schnaiderman não considerava o trabalho em jornais como mera complementação de renda, um desvio da vocação de tradutor ou pesquisador. O jornalismo cultural estava em pé de igualdade com a preparação de estudos críticos de cunho universitário, com as traduções e com a obra ficcional/memorialística. Os artigos críticos ultrapassavam o gênero das resenhas de ocasião, constituindo-se em um laboratório de temas e de estilos que seriam depois reaproveitados (GOMIDE, 2018, p. 24).

Portanto, no interesse da pesquisa acadêmica sobre esse intelectual, cuja fortuna crítica é praticamente inexistente, é fundamental buscar no formato do jornalismo literário e cultural exercido no Suplemento, fonte de seus primeiros registros escritos, a inauguração de seus pressupostos estéticos e suas posições axiológicas. É no recorte desse dado espaço/tempo que encontraremos a construção de sua identidade discursiva e de sua inscrição no diálogo interliteraturas e interculturas.

No entanto, o contato com esses textos jornalísticos nos impeliu a um exame dos paratextos editoriais produzidos por Schnaiderman para acompanhar suas próprias traduções. São apresentações, prefácios, posfácios, notas do tradutor, notas biográficas, apêndices. Do exame desse material veio a percepção nítida de que a interlocução entre crítica literária e tradução se apresenta como o constituinte decisivo na produção intelectual do nosso sujeito de estudo. Assim, no desejo de construir uma modesta arquitetônica das relações entre essas

facetas complementares do intelectual Schnaiderman, seu pensar e seu fazer ético e estético, é que nos propomos a pesquisá-lo enquanto um tradutor-crítico – ao examinar os paratextos assinados por Schnaiderman as suas próprias traduções – no primeiro capítulo, e enquanto um crítico-tradutor – ao examinar seus escritos lítero-jornalísticos, no segundo. Reservamos um terceiro capítulo a um exame detalhado de algumas singularidades da prosaística schnaidermaniana. Singularidades que atravessam tanto seus paratextos quanto seus escritos jornalísticos.

No primeiro capítulo – “Boris Schnaiderman: o tradutor-crítico da prosa moderna russa” – trabalhamos com um *corpus estrito* formado por paratextos das primeiras edições de suas traduções, sempre que possível. Mas não nos furtamos à uma leitura comparativa de paratextos de edições posteriores sempre que acessíveis. Procuramos inclusive ampliar o espectro de nossa pesquisa observando os paratextos assinados por outros nomes de destaque da cena literária, que emolduram as traduções schnaidermanianas e acrescentam notoriedade ao tradutor e ao todo do objeto estético livro, como, por exemplo, as orelhas e os ensaios anexados ao volume.

Iniciamos o capítulo nos perguntando: quais foram os autores traduzidos por Schnaiderman? O que foi traduzido de cada um desses autores? Quais as datas das primeiras edições? Qual foi a repercussão da tradução? Especificamente, quanto aos paratextos, nos perguntamos: quais foram as questões levantadas por Schnaiderman acerca do ato tradutório? E quais foram as questões literárias levantadas quanto ao autor e sua obra?

Em nosso levantamento, chegamos a um conjunto de autores traduzidos formado por 13 nomes que, no capítulo, estão articulados em ordem geracional. São eles: Aleksandr Púchkin, Fiódor Dostoiévski, Lev Tolstói, Anton Tchekhov, Maksim Górkí, Ivan Búnin, Aleksei Riémizov, Aleksei Tolstói, Leonid Grossman, Iliá Ehrenburg, Konstantin Fiédin, Isaac Bábel e Iuri Oliécha. No encerramento do capítulo trazemos as respostas sobre o que nos foi possível depreender acerca do cânone prosaístico-tradutório schnaidermaniano.

No segundo capítulo – “Boris Schnaiderman: o crítico-tradutor da poesia moderna russa” – o foco central é uma investigação acerca de duas extraordinárias antologias poéticas produzidas por Boris Schnaiderman em companhia de Augusto e Haroldo de Campos. São elas: *Poesia russa moderna* (1968) e *Maiakóvski: poemas* (1967).

Procuramos nos aproximar dessas obras através do discurso schnaidermaniano inscrito nos paratextos às mesmas, bem como pela leitura do ciclo de escritos jornalísticos que selecionamos sobre poética russa em geral e, em particular, sobre Maiakóvski. Para tanto, do *corpus ampliado* – formado pelo conjunto dos escritos jornalísticos que conseguimos recolher

no Suplemento Literário, formado por 26 colunas e 45 artigos –, optamos trabalhar com um ciclo de escritos jornalísticos sobre a poética russa em geral e, em particular, sobre Maiakóvski, publicados entre os anos de 1958 e 1964.

As interrogações das quais partimos são: quais foram os antecedentes que deram origem a essas antologias? Qual o princípio ético-estético que orientou o processo de seleção e de tradução dos poemas? Qual o eixo organizador das duas antologias? Quais as repercussões?

No terceiro capítulo – “A prosaística de Boris Schnaiderman em quatro resenhas” – trabalhamos com uma parte específica do *corpus ampliado*: as 22 resenhas publicadas no Suplemento de OESP, entre os anos de 1956 a 1963. Apresentamos, de início, um quadro geral comentado sobre 18 dessas resenhas; e, em seguida, nos atemos a um estudo mais detalhado de quatro resenhas selecionadas em função do valor, tanto literário e tradutório quanto documental e histórico que a elas atribuimos.

Duas dessas resenhas foram escolhidas pelo valor axiológico-documental que representam no ciclo resenhístico de Schnaiderman; a primeira, sobre uma peça de Nazim Hikmet e a última, sobre um ensaio histórico de Marcos Margulies. Outra duas foram selecionadas por estarem referenciadas a um autor traduzido por Schnaiderman: Ivan Búnin. A esse conjunto de resenhas, nos detivemos a perguntar quais as temáticas relevantes e quais as características mais acentuadas da prosaística schnaidermaniana.

Nas “Considerações finais” adentramos um período posterior ao recorte da nossa pesquisa para colocarmos em uma perspectiva maior alguns aspectos que propomos serem centrais em Schnaiderman. Aspectos que se mantiveram estáveis ao longo dos anos. Ressaltamos, em especial, o diálogo estabelecido entre seus escritos produzidos no interior de nosso recorte temporal com escritos esteticamente reciclados e projetados em desdobramentos futuros.

Na concepção desta pesquisa, o que nos moveu está sustentado no desejo de historicizar a produção de Schnaiderman durante os anos iniciais de sua vida intelectual pública, descortinar sua inserção no debate cultural do período e conhecer as principais pautas de seu roteiro crítico-literário e tradutório.

Desse período, no amplo contexto global, Boris Schnaiderman nos faz lembrar as Revoluções Russas de 1905 e 1917, a Grande Guerra (1914-1918), a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e a posterior polarização da Guerra Fria. Ele nos reporta as radicais transformações sócio-históricas que se operavam na URSS junto com notícias do mundo literário e do mercado editorial; denuncia a burocratização das artes e da cultura sob Stálin; retrata a vida e o regime

soviéticos; traça um panorama das comunidades emigradas; comenta obras e autores aqui conhecidos e desconhecidos; adianta uma agenda romanesca e poética renovadora do cânone literário russo; em suma, atualiza os leitores brasileiros, admiradores da cultura e da literatura russas, dado que as relações entre essas áreas são indiscutivelmente intrínsecas.

No Brasil, ele nos faz lembrar um tempo marcado pelo desenvolvimentismo da era Kubitschek (1956-1961), com o nascimento de uma exuberante indústria cultural, de uma acelerada urbanização e industrialização; seguido pelos oito meses do fracassado governo encabeçado por Jânio Quadros (1961); pela conturbada presidência de João Goulart (1961-1964), pelo Golpe Militar de 1964 e a sucessiva instalação do regime ditatorial que iria desembocar em vinte anos de silenciamento e opressão. E, de modos por vezes implícitos, por vezes explícitos, essas questões impregnam o conjunto de seus escritos. Foi, assim, nesse panorama histórico, que Schnaiderman publicou suas traduções em prosa e poesia em variadas e prestigiosas casas editoriais e produziu seus escritos de jornalismo cultural para o Suplemento Literário durante o período áureo do caderno.

Quanto a esses escritos, as questões que levantamos foram: quais as intervenções de Schnaiderman na esfera da crítica literária jornalística no contexto cultural paulistano de então? Quantos foram os seus escritos e em quais modalidades jornalísticas? Quais as temáticas abordadas? Qual o índice de leituras do crítico-tradutor que podemos entrever nessas páginas? E o que este pode revelar sobre sua visão de literatura e de mundo?

Formulamos a hipótese de que Schnaiderman teria sido o consolidador de um cânone da literatura russa, no gênero prosa, já existente no Brasil. Mas acrescentamos que em um patamar tradutório mais elevado, dado que alcançou firmar um alto nível para as traduções do russo para o português e impulsionar a formação de uma geração de tradutores com atributos excepcionais, cujo trabalho podemos hoje observar com satisfação. Mas Schnaiderman teria sido também o pioneiro no reconhecimento, na tradução e na divulgação do melhor da prosa literária soviética. No entanto, é no gênero poesia que sua contribuição teria sido absolutamente inovadora, já que Schnaiderman trouxe ao leitor brasileiro, em traduções diretas do russo, um conjunto representativo de poetas da “geração de outubro” quase que totalmente desconhecido e, além disso, redimensionar a figura poderosa de Maiakóvski.

Quanto à metodologia, nossa grande inspiração tem sua fonte sugerida pelo próprio Boris Schnaiderman, que, em seu ensaio “M. Bakhtin e a palavra no romance”, publicado em *Turbilhão e semente*, escreve:

Bakhtin fornece-nos elementos para tentar superar alguns grandes problemas dos estudos literários e linguísticos. Por um lado, ficamos mais armados para compreender como é possível ligar o estudo imanente de um texto, a sua construção interna, com os elementos históricos e sociais, a tão apregoada relação texto/contexto fica muito mais esclarecida. Por outro lado, sua teorização permite ficarmos mais preparados para ultrapassar o estudo linguístico do período gramatical e nos preocuparmos com os enunciados (1983b, p. 92).

Assim, para responder a nossas perguntas, comprovar ou rechaçar nossas hipóteses, fomos buscar um apoio fundamental na trilogia bakhtiniana, publicada em *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (2017) constituída por “A ciência da literatura hoje”, “Fragmentos dos anos 1970-1971” e “Metodologia das ciências humanas”, na qual o pensador russo sintetiza sua visão dialógica de literatura e de mundo, permeada por uma dimensão sócio-histórica, intersubjetiva e interdiscursiva. Uma visão de arte e cultura como vivência ativa em toda a diversidade dos enunciados discursivos e na ação literária como ato palpitante e performático do ser.

O objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado. [...] O ser que se autorrevela não pode ser forçado e tolhido. Ele é livre e por essa razão não oferece nenhuma garantia (BAKHTIN, 2017, p. 59).

Como afirma Bakhtin, nas ciências humanas o sujeito “não pode ser percebido e estudado como coisa porque, como sujeito e permanecendo sujeito, não pode tornar-se mudo: conseqüentemente, o conhecimento que se tem dele só pode ser dialógico” (2017, p. 66). E aqui apontamos a fundamental ruptura bakhtiniana com a dualidade estática do paradigma científico positivista na relação sujeito/objeto e sua aposta em uma inter-relação simétrica de produção de conhecimento entre sujeitos.

Esclarecemos que os ensaios bakhtinianos mencionados, que têm o valor de súpula testamentária do pensador, servem ao propósito de exemplificar as bases da metodologia que pensamos desenvolver na leitura e análise dos textos schneidermanianos. Outros importantes textos de Bakhtin serão trazidos à discussão, bem como serão chamados ao debate outros pensadores que comungam dos mesmos pressupostos teórico-metodológicos.

Ao pensar no modelo relacional estático (ou monológico) rejeitado por Bakhtin, percebemos que se costuma, com muita frequência, em entrevistas e artigos, encobrir nosso sujeito enunciativo, Boris Schneiderman, sob a capa de uma imagem acabada e plena de um grande erudito. Sua erudição é, sem dúvida, inquestionável; no entanto, não podemos deixar de

levantar fortes objeções contra imagens acabadas e plenas, visto que, extremamente injustas e asfixiantes. Nosso intento, portanto, foi apreender nosso sujeito de estudo em processo e assim captar sua dinâmica, já que entendemos que nosso sujeito de estudo é um sujeito enunciador em moto contínuo nas suas traduções e nos seus escritos e, claro, também em nossa leitura. Por consequência, detentor do amplo direito às oscilações que todo movimento vivo experimenta em uma duração inacabada, pois princípios e finais definitivos cabem tão-somente na reclusão do pequeníssimo tempo.

Em nossa pesquisa, vamos encontrar Schnaiderman em um momento recortado de seu contínuo, e nesse momento estão registrados seus discursos tradutórios assinados com seu próprio nome bem como suas enunciações críticas em paratextos e escritos do jornalismo cultural. No tom ameno, no ritmo pausado e numa certa ousadia prudente, encontramos inscrita a determinação por coerência e equilíbrio, a deliberação por fidelidade a si mesmo e observamos inclusive o autodidatismo e a luta com a língua portuguesa.

Partindo do pressuposto de que Boris Schnaiderman apreciava igualmente o rigor e a audácia no trato com as palavras, e muito prezava a responsabilidade no uso delas, nosso compromisso é, tanto quanto nos for possível, seguir o exemplo do mestre na construção de um ato de leitura e análise de seus textos que procure contemplar os mesmos predicados por ele enaltecidos junto com o engajamento de também dar plena voz a nosso sujeito falante.

Nas “Considerações Finais” – depois da pesquisa sobre os paratextos que emolduram as traduções de Schnaiderman, no primeiro capítulo; da investigação de sua participação na concepção e realização das duas antologias poéticas, *Poesia russa moderna* e *Maiakóvski: poemas*, no segundo capítulo; e da confirmação do entrelaçamento entre suas traduções prosaísticas e poéticas e seus escritos jornalísticos, no terceiro capítulo – buscamos construir a síntese possível entre as realizações crítico-tradutórias e os traços marcantes de seus posicionamentos axiológicos examinando a prosaística desenvolvida por Schnaiderman durante o período.

O certo é que ao trazer a literatura do outro, do distante, do diferente, enfim, da literatura russa e russo-soviética, até nós brasileiros, Schnaiderman engrandeceu nosso repertório estético e nossa visão de mundo, inserindo-nos em um circuito maior.

Sim, porque afixando cada um dos nomes do elenco que nos apresenta, entre prosadores e poetas, há uma história romanesca de sobrevivência e morte, luta e heroísmo. E entre esses nomes encontram-se tanto aqueles que receberam posteriores traduções para o português, como aqueles que se perderam nos desdobramentos dos tempos, mas que poderão

vir a ser resgatados bakhtinianamente em outro cronotopo, recobrando a voz de suas narrativas hoje esquecidas.

Em nossas palavras finais nesta Introdução, gostaríamos de reafirmar o poder magnético dos textos jornalísticos de Schnaiderman escritos há pouco mais de meio século e de reafirmar o sentido precioso de seus depoimentos e dos valores humanísticos que transmitem à contemporaneidade. Isto posto, é importante desdizer o lugar-comum que impõe a efemeridade às produções jornalísticas e perceber que é possível captar nessas páginas uma substância textual plena de testemunhos que, sem dúvida, contribuem para a construção da *ciência da literatura*, conforme sintetiza Bakhtin nas seguinte três disciplinas “a história da literatura, a teoria da literatura e crítica literária”, como explica o tradutor Paulo Bezerra em nota de rodapé (BAKHTIN, 2017, p. 9). Nesse sentido, acreditamos poder afirmar que Boris Schnaiderman foi essencialmente um construtor de memória.

E, para encerrar, insistimos que o espaço jornalístico forjado por Schnaiderman é o lugar de diálogo entre camadas de tempo díspares e que sua galeria de heróis de variadas faces – prosadores, poetas e pensadores dos mais diversos campos do saber – é o lugar de sua alteridade múltipla e especular. O espaço jornalístico ocupado por Schnaiderman equilibra-se, assim, nos limiares entre a duração do grande tempo e o instantâneo do curtíssimo tempo, limiares nos quais se aninha a memória das falas e dos feitos do humano no mundo.

Neste Brasil ainda pandêmico de 2023, encerrando esta introdução, trazemos, como amostra, duas estrofes de uma cena, traduzida de um longo poema dramático do escocês John Wilson (1785-1854), que Púchkin traduziu para o russo e Schnaiderman traduziu para o português. O tradutor sempre fez questão de frisar que em suas parcerias poéticas sua contribuição se resumia a uma modesta tradução semântica em prosa que seria então poetizada por um poeta parceiro.

O caso desse poema é especial: a Cena IV, do Ato I é traduzida e também versificada por Schnaiderman. A matéria foi publicada pela Revista USP, no triênio final de 2015. Ele, com sua esposa Jerusa Pires Ferreira e mais Roberto Oliveira anunciavam a publicação de uma coletânea com um tema muito “desafiador em todos os tempos e muito atual pela permanência de acontecimentos que ameaçam a vida humana e a colocam diante da morte”: a peste. Estamos supondo que este talvez tenha sido seu último trabalho tradutório. E, com perdão do trocadilho, premonitório. Boris Schnaiderman faleceu no dia 18 de maio de 2016. Jerusa Pires Ferreira, no dia 21 de abril de 2019. E a coletânea, pela pesquisa que realizamos, não foi publicada.

O título do poema de Wilson é *The City of the Plague* (1816), que Schnaiderman, com Púchkin por intermediário, traduziu por *Festim em tempo de peste*.

Houve um tempo, florescia  
Neste mundo nossa gente.  
Aos domingos já se enchia  
Toda a igreja de repente;  
Na ruidosa escola, as vozes  
Dos nossos guris soavam  
E no campo, bem velozes,  
Foices e gadanhas brilhavam.

Hoje a igreja está vazia,  
E a escola foi trancada;  
Os frutos apodreciam;  
A mata jaz devastada.  
E a aldeia, qual um prédio  
Pós-sinistro, está de pé.  
Tudo quieto. Este é o assédio  
Do além-morte à nossa fé.

## 1. CAPÍTULO I – Boris Schnaiderman: o tradutor-crítico da prosa moderna russa

Um sentido só revela as suas profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava [...].

*Mikhail Bakhtin* (BAKHTIN, 2017, p. 19)

[As traduções] Sempre foram propostas minhas. Eventualmente o editor me pede alguma coisa, mas até hoje só traduzi os livros que quis, por vontade de realizar determinado texto literário. *Eu não sou um tradutor profissional*, meu ganha-pão é outro, traduzo porque gosto.

*Boris Schnaiderman* (COHN, 2010, p. 156, destaque nosso).

Boris Schnaiderman é reconhecidamente um dos primeiros no campo da tradução a verter para o português, direto do russo, autores de renome universal com grande responsabilidade e talento. As palavras que um grande tradutor, Paulo Bezerra<sup>1</sup>, endereça a Boris Schnaiderman, colocam-no decididamente no topo. Schnaiderman, afirma Bezerra, é o “nosso maior exemplo de tradutor de russo” (DARMAROS, 2016, p. 15).

No entanto, Schnaiderman dirige uma severa crítica a suas traduções iniciais:

Os exploradores de sebos encontram às vezes livros de capa berrante, publicados na década de 40, a maioria pela editora Vecchi, assinados por um nome estranho, Boris Solomonov, e que são um pesadelo em minha vida de tradutor (SCHNAIDERMAN, 2015b, p. 16).

Schnaiderman relata que, na época, impelido por questões financeiras, necessitava trabalhar. Embora formado em Agronomia, não podia exercer a profissão dada sua condição de estrangeiro ainda não naturalizado. Como havia uma grande procura pela literatura russa no Brasil, em parte por interesses de ordem ideológica, devido aos ecos da Revolução de 1917, em parte resultante da participação da URSS na Segunda Guerra Mundial e em parte pela difusão impactante do romance russo a partir da Europa, Schnaiderman, íntimo conhecedor da literatura

---

<sup>1</sup> Segundo apresentação no site da Editora 34, Paulo Bezerra: “Já verteu diretamente do russo mais de quarenta obras nos campos da filosofia, psicologia, teoria literária e ficção, destacando-se suas traduções de *Crime e castigo*, *O idiota*, *Os demônios*, *O adolescente* e *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski”. Disponível em: <https://editora34.com.br/areas.asp?autor=Bezerra,%20Paulo>. Acesso: 02 set. 2021.

e língua russas, começou “aos poucos” a traduzir. Em entrevista à *Revista Brasileira de Psicanálise* conta como foi esse início:

Não tinha orientação nenhuma e nem com quem conversar sobre esse tema, então foi um trabalho autodidata mesmo. Hoje em dia eu renego o que produzi naquela época e que assinava com pseudônimo; deixei tudo aquilo de lado. Duas traduções minhas saíram publicadas antes de eu ir para a guerra e, na volta, continuei traduzindo sob pseudônimo (2009, p. 17)<sup>2</sup>.

E seu fazer tradutório só é, por ele mesmo, reconhecido mais tarde:

[...] publiquei em 1959 uma coletânea de Tchekhov, *Contos*, com minha seleção, tradução, *prefácio* e notas em apêndice. Parecia-me que eu já estava amadurecido o suficiente e, para marcar bem a diferença com o trabalho anterior, assinei o livro com o meu nome próprio, na grafia que uso atualmente (SCHNAIDERMAN, 2015b, p. 16, destaque nosso).

É nessa data, junto com a primeira tradução assinada com o próprio nome, que podemos dizer que nasce também o crítico Boris Schnaiderman, pois além da concepção geral do volume, Schnaiderman assina seu primeiro prefácio. Emerge, portanto, aqui, o tradutor-crítico, um sujeito que integra em sua singularidade, estas duas práticas indissociáveis: a tradução e a crítica literária.

Deve-se inclusive considerar que Schnaiderman, nesse mesmo ano, teve um artigo publicado no Suplemento Literário, de OESP, intitulado “Tchekhov novelista” (07/11/1959). Título que prenuncia a segunda antologia de Tchekhov também inteiramente concebida por Schnaiderman, que seria lançada dois anos depois, em 1961, pela Boa Leitura: *O beijo e outras histórias*. Nessa antologia, o tradutor-crítico busca ampliar a recepção do autor já que, como escreve no mencionado artigo, “não se tem dado, em nosso meio, a merecida importância às contribuições de Tchekhov à novela [...], enquanto se reconhece plenamente o papel fundamental que representou na renovação do conto e do teatro”<sup>3</sup>. Mas este é um assunto que é retomado e desenvolvido ainda neste capítulo, quando tratarmos dos paratextos críticos que contornam a tradução schnaidermaniana de um dos mais celebrados escritores e dramaturgos russos da era moderna em “1.1.4 Anton Tchekhov (1860-1904) – O dom de captar o essencial”.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v43n1/v43n1a02.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2020.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19591107-25928-nac-0011-lit-4-not/busca/Tchekhov+novelista>. Acesso em: 18 mar. 2019.

Gostaríamos de ressaltar neste momento a importância da publicação de artigos de crítica literária na grande imprensa, em particular nos cadernos dedicados à cultura, que deve ser compreendida dentro de uma concepção de jornal como um espaço público razoavelmente confiável, no qual leitores em geral e o leitor de literatura em particular, convivem na procura de conteúdos de seu interesse. Nesse sentido, o Suplemento Literário de OESP é um exemplo de grande relevância na época, e o artigo de Schnaiderman “Tchekhov novelista”, seu oitavo escrito publicado nesse suplemento cultural (sem computarmos as resenhas e as colunas), confirma a consistência e a constância de sua inclinação para a crítica literária.

Graças ao excelente levantamento das obras de 81 autores russos traduzidos no país durante a primeira metade do século XX, feito pela historiadora e tradutora Denise Bottmann (2014, p. 58-87), pudemos conferir com facilidade as traduções “renegadas” de Schnaiderman. Renegadas porque, como diz o próprio tradutor: “prefiro pensar que foi outro quem fez, outro nome e tal” (COHN, 2010, p. 114), referindo-se ao pseudônimo então usado por ele: Boris Solomonov.

As traduções levantadas por Bottmann são seis: duas datam de 1944, uma delas é de Dostoiévski, *Os irmãos Karamazov*, publicada pela Editora Vecchi; e, a outra, de Aleksandr Kuprin, *A fossa*, pela Panamericana. Em 1945, também pela Editora Vecchi, temos a tradução *Os Artamonov*, de Górkki, feita em parceria com Galvão de Queiroz. Sobre essa última tradução, segundo depoimento de Schnaiderman, relata o professor e jornalista Gutemberg Medeiros:

Para a editora Vecchi, o único Gorki em que Boris trabalhou foi o romance *Os Artamonov*. A casa antes encomendou a versão a Galvão Queiroz, mas [este] fez apenas metade e chamaram Boris para resolver o problema. Ele cotejou e corrigiu com a edição em russo a versão do colega e fez a segunda metade, ambas as partes a partir do original. Na página de rosto, vê-se o nome dos dois tradutores com a informação de tradução direta.<sup>4</sup>

E, por fim, em 1949, temos duas obras de Púchkin, *A filha do capitão* e *Águia negra*; e uma de Tolstói, *O diabo branco*, as três publicadas também pela Vecchi.

A surpresa fica reservada para o nome de Aleksandr Kuprin (1870-1938), autor que, entre 1931 e 1945, foi incluído em três coletâneas de contos russos e teve três romances publicados, sendo um deles, como já mencionado, *A fossa*, em tradução de Schnaiderman. Posteriormente, outras obras de Kuprin foram traduzidas por aqui, entre elas: *O bracelete de*

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/as-listas-de-boris-schnaiderman/> . Acesso em: 5 nov. 2019.

*granadas* e *Iama*. Kuprin inclusive está presente, com o conto “O inquerito”, com a tradução de Lucas Simone, na *Nova antologia do conto russo*, organizada por Bruno Barretto Gomide, publicada em 2011, pela Editora 34; e, em 2018, a Kalinca publicou “O elefante”, conto para crianças e jovens, com a tradução de Tatiana Larkina, na bilíngue “Coleção Mir”. Ainda assim, Kuprin permanece virtualmente desconhecido entre nós.

Passado esse levantamento preambular, transitamos para a descrição de como este capítulo está organizado. Neste primeiro capítulo – Boris Schnaiderman: o tradutor-crítico da prosa moderna russa –, abrimos a apresentação das obras traduzidas e assinadas por Boris Schnaiderman, explicitando que temos como pontos referenciais 13 escritores eleitos pelo tradutor-crítico e que a ordem de apresentação dos mesmos tem por critério a data de nascimento dos mesmos. Critério que tem a conveniência de aproximar gerações literárias, tornando mais ágil o estabelecimento de relações poético-dialógicas entre autores, entre obras e entre os paratextos assinados por Boris Schnaiderman que emolduram suas traduções.

Examinamos os paratextos referentes a esses autores traduzidos no período definido em nossa pesquisa de 1956-1971, período no qual Schnaiderman produziu seus escritos de imprensa publicados no Suplemento Literário, de OESP, e são abordados no Capítulo III – A prosaística de Boris Schnaiderman em resenhas.

No entanto, na ausência desses paratextos, ampliamos a pesquisa em duas direções: ou nos voltamos para os escritos jornalísticos publicados no Suplemento Literário sobre o autor e a obra em data aproximada à publicação da tradução, ou examinamos os paratextos das edições subsequentes que conseguimos obter.

Cada uma das 13 subdivisões do capítulo abordará um autor, nas quais procuraremos apreender o percurso da recepção de cada uma das traduções de Schnaiderman, ou seja, verificar o fluxo temporal e os espaços editoriais que abrigaram essas traduções. Mas é preciso adiantar que esse percurso editorial não é em seu todo linear e transparente. Há ocasiões nas quais ao próprio tradutor não foi dado acompanhar novas edições, reedições e reimpressões, como é o caso, por exemplo, das publicações de *O beijo e outras histórias*, de Tchekhov, pela Editora Abril, segundo depoimento de Schnaiderman também em “1.1.4 Anton Tchekhov (1860-1904) – O dom de captar o essencial”.

Enfatizamos que o foco de nosso exame nas obras propriamente ditas está nos paratextos assinados por Boris Schnaiderman. Isso porque esses paratextos, nas palavras de Gérard Genette, constituem “uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*”, o lugar “privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma melhor acolhida do texto e de

uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se aos olhos do autor [no caso, do tradutor] e de seus aliados” (2009, p. 10). E, pensando com Bakhtin, podemos afirmar que os paratextos schneidermanianos são os lugares fundamentais da enunciação ético-estética do tradutor-crítico.

Antecipamos que, no exame dos paratextos schneidermanianos – esclarecendo que os gêneros paratextuais praticados pelo tradutor-crítico são variados e compreendem notas do tradutor, notas ao leitor, notas biográficas, prefácios, posfácios, apêndices e orelha de livro –, buscamos os traços mais destacados, aqueles traços, enfim, que configuram a posição axiológica de Schnaiderman e marcam os rumos de suas concepções ético-estéticas como tradutor e crítico literário.

Estendemos também nossa leitura às orelhas dos livros, quando estas existem, no intuito de realçar as assinaturas que formatam esse espaço de mediação obra/leitor, que emolduram e dão suporte tanto ao autor criador quanto ao tradutor. Advertimos, ainda, que a observação do itinerário das traduções, e seus paratextos, vai do ano da primeira edição da obra até o momento em o tradutor-crítico se associa à Editora 34 (roteiro que seguimos sempre que nos foi possível obter os exemplares necessários para o acompanhamento desse percurso). Acrescentamos que atentamos inclusive para o percurso do tradutor-crítico pelas diversas editoras com as quais trabalhou, e buscamos, pelo menos em parte, vislumbrar o repertório de leituras de Schnaiderman dos autores citados em seus escritos, e coparticipar em suas interlocuções e polêmicas.

### 1.1 A prosa na tradução-crítica schneidermaniana

[...] o trabalho do tradutor, quando exercido com garra, tem muito de jogo e de sonho.

*Boris Schnaiderman* (SCHNAIDERMAN, 2015, p. 33)

[...] o crítico é, em alto grau, um homem de sensibilidade.

*Boris Schnaiderman*<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> SCHNAIDERMAN, Boris. A tímida sereia e o crítico desconfiado. *In*: O Estado de S. Paulo, São Paulo, 30 jun. 1966. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660730-28001-nac-0033-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

Esta etapa de nosso trabalho inicia-se com o propósito de dar voz plena a Boris Schnaiderman, o sujeito desta pesquisa. Portanto, procuramos dar o máximo de espaço à palavra do *corpus* schnaidermaniano, buscando em seus enunciados destacar as redes discursivas que constrói, explicitando suas interações com os teóricos e autores criadores que a constituem. Apontamos também as variantes e as invariantes ético-estéticas de seu discurso, estabelecendo elos entre os paratextos examinados. Seguimos, portanto a metodologia explicitada em Brait, no ensaio “Análise e teoria do discurso”, no qual afirma que o trabalho metodológico deve nos abrir

[..] a possibilidade de esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro-organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indiciam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados (2014, p. 13).

Nesse sentido, múltiplas questões se apresentam: quais os traços principais que delineiam o perfil do tradutor-crítico Boris Schnaiderman; quais os aspectos lítero-tradutórios que recorta em seus paratextos; quais os detalhes que esmiúça, os panoramas que descortina; quais as palavras-chaves, os conceitos que orientam seu discurso; e onde recaem as ênfases e as tensões.

Retornando a palavra a Brait, compreendemos que

[...] ultrapassando a necessária análise dessa “materialidade linguística”, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, *chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente*, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos (2014, p. 13-14, destaque nosso).

Portanto, nossa tarefa é tentar ler, na voz inscrita em seus discursos paratextuais críticos, os traços constitutivos do tradutor-crítico Boris Schnaiderman, averiguar a magnitude de sua contribuição para a difusão da literatura russa no Brasil e como esse sujeito discursivo, em sua prática de tradutor e crítico literário, marcou a recepção dessa literatura em nosso país.

O argumento que o importante crítico literário e professor João Alexandre Barbosa (1937-2006) nos traz sobre a contiguidade entre a tradução e a crítica, em seu ensaio “*Envoi: a tradução como resgate*” (2009), deve também ser trazido em corroboração à tese de que essas duas operações se integram e se complementam na materialidade das produções de Schnaiderman. Para Barbosa, o conceito de tradução, em sua dimensão ampliada, é que traduzir significa “a transformação que vai do pensamento à fala ou à escrita”. Nesse sentido, “a tradução equivale à própria definição do ser humano enquanto ser dotado de uma linguagem de comunicação articulada”. Portanto, “o homem é aquele ser que traduz” (2009, p. 155).

Esse “ser que traduz” – no sentido estrito do ser que “leva adiante” (*traducere*) ou que “transfere” (*translatio*) – constrói necessariamente “transformações” e “aproximações”, sempre falhas e lacunares, a um objeto literário reconhecido como fonte primeira.

Isto significa, sobretudo, imantar, para o campo magnético da tradução, um elemento fundamental: a interpretação. Na verdade, sob o ângulo da produção de sentido, a tradução importa na possibilidade de ser caracterizada como veículo de interpretações. Traduzir já não significa buscar o Sentido mas apontar para a própria feição polissêmica das linguagens (BARBOSA, 2009, p. 156).

Portanto, temos aqui, um tradutor que se constitui em uma prática de leitura sempre e necessariamente interpretativa, “na medida em que a tradução é vista como produção de sentidos, envolvendo o processo de interpretação, a passagem de um código a outro, seja ele qual for”, conclui Barbosa, “exige o exercício da crítica” (2009, p. 157).

Considerando que essa “passagem tem algo de vertiginoso”, ou seja, o fluxo do traduzir para o criticar, Barbosa pergunta: “Mas que interpretação, não se coloca nos limites da vertigem?”. E prossegue: “Interpretar, traduzir, criticar são termos de um único processo: caminhos e descaminhos por entre as sendas das linguagens” (2009, p. 157). Portanto, instigados por essa reflexão é que iniciamos aqui o percurso pelas veredas tradutório-críticas de Boris Schnaiderman.

### **1.1.1 Aleksandr Púchkin (1799-1837) – A grande literatura russa moderna**

Qualquer leitor russo percebe facilmente o sopro renovador da época, confrontando a obra de Púchkin e de seus companheiros de geração com o que se escrevia no país em meados do século XVIII.

*Boris Schnaiderman (PÚCHKIN, 1999, p. 8)*

Em 1949, relembremos, Schnaiderman tem dois volumes publicados pela Vecchi, *A filha do capitão* (volume que não conseguimos obter) e a coletânea *Águia negra*, de Aleksandr Sierguéievitch Púchkin. *A filha do capitão*, “o único romance concluído, em prosa, que Púchkin nos deixou” (PÚCHKIN, 1981, p. XI), não foi retomado por Schnaiderman. Ele, no entanto, nos deixou uma recomendação: “existe uma tradução muito boa, igualmente do russo, de Helena Sprindys Nazario: São Paulo, Editora Perspectiva, 1981” (PÚCHKIN, 1999, p. 7), obra para a qual Schnaiderman escreveu o “Prefácio”. Vale mencionar o alentado ensaio, “O jogo das epígrafes”, de autoria de Nazario, que acompanha a publicação. E a delicadeza da tradutora ao dedicar “A Boris Schnaiderman”, seu mestre, esse trabalho.

Como pudemos examinar a coletânea *Águia negra* (1949), verificamos que está constituída por 4 contos: “Águia negra” (1832-1833), “O negro de Pedro, o Grande” (1827), “O encarregado da estação” (1831) e “Kirdjali” (1834). Essa coletânea não inclui qualquer paratexto de apresentação, prefácio, posfácio ou nota do tradutor.

Em 1962, a esse conjunto inicial de 4 textos são associados mais 3 contos: “A dama de espadas” (1833), “O tiro” (1831) e “O empresário fúnebre” (1831), sendo que os dois últimos contos fazem parte da coletânea *Contos do falecido Ivã Pietróvitch Biélkin*, de Púchkin. O volume resultante, com o título de *O negro de Pedro, o Grande*, é publicado pela Difusão Européia do Livro e conta, neste caso, com uma orelha do livro editorial e com uma “Nota do tradutor”. Na nota, o tradutor confere um alto grau de legitimidade ao texto fonte por ele escolhido.

A tradução dos contos e novelas incluídos no presente volume baseia-se na edição das Obras Completas de Púchkin, realizada pela Academia de Ciências da U.R.S.S. em 1956-1958. O texto dessa edição acadêmica difere bastante dos anteriores, em consequência de acurados estudos feitos nos últimos anos por especialistas soviéticos. Existem diversas variantes dos escritos ora apresentados, porquanto Púchkin era muito dado a polir e refundir as suas obras. Atualmente, o texto mais autorizado, aquele que mais se aproxima do que o próprio autor poderia considerar como definitivo, é sem dúvida o da recente edição da Academia (1962, p. 5).

Além de esclarecer o cuidado e a exigência com sua fonte, Schnaiderman amplia e aprofunda a leitura de Púchkin, apontando-o como o inaugurador da “grande literatura russa moderna” tanto na poesia quanto na prosa, acrescentando inclusive seus posteriores desdobramentos literários.

Se foi na poesia que Púchkin se expressou genialmente, a sua prosa, apesar do período reduzido em que a ela se dedicou, marca também o *início da grande literatura russa moderna, não só como uso de um instrumento novo, mas também pela aplicação que deu a esse instrumento, expressando a vida do seu tempo, a riqueza interior do mundo russo, a ambiência social e psicológica. Há sem dúvida uma linha evolutiva que liga A Dama de Espadas a Crime e Castigo, A Filha do Capitão a Guerra e Paz etc.* (1962, p. 5-6, destaque nosso).

Assinalamos que nessa publicação houve mudança no título de dois contos: o título de “Águia negra” passa a ser “Dubróvski” (Schnaiderman achava inapropriado o título “Águia negra”, uma imposição do editor anterior por questões mercadológicas), e “O encarregado da estação” é alterado para “O chefe da estação”.

Púchkin foi o “turbilhão que passou pela vida literária russa, com a clareza e fulgor de sua obra, suas guerras e duelos, um turbilhão que viveu tão pouco, mas imprimiu sua marca em tudo o que se faria na Rússia em poesia e literatura” (1999, p. 7), escreveu o tradutor-crítico no “Prefácio” à obra que marcou o início de seu relacionamento com a Editora 34, em 1999, com a primeira edição de *A dama de espadas: prosa e poemas*. Até onde conseguimos apurar, a obra teve uma segunda edição, em 2006, e uma reimpressão, em 2008. No “Prefácio”, Schnaiderman confirma o que informamos anteriormente, acrescentando que houve uma edição em 1982, com o título de *A dama de espadas*, que não conseguimos obter.

Aparecem aí [edição de 1999] alguns contos e novelas em minha [de Schnaiderman] tradução, que é *reelaboração* de edições anteriores: São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1962, com o nome de *O negro de Pedro, o Grande*, e São Paulo, Editora Max Limonad, 1982, com o título *A dama de espadas* (PÚCHKIN, 1999, p. 7, destaque nosso).

Devemos destacar nessa citação um dos princípios inegociáveis do tradutor-crítico: a “reelaboração” – que interpretamos como a busca incansável de perfectibilidade em suas traduções. “Reelaboração” é uma das palavras-chave para se compreender o pensamento de Schnaiderman acerca do trabalho tradutório. Para o tradutor-crítico, suas traduções não estão nunca prontas. Poderíamos até dizer que “reelaboração” é um conceito-chave em Schnaiderman, aparentado, parece-nos, à noção de “inacabamento” presente no pensamento bakhtiniano. Assim, uma obra traduzida pode ser entendida como uma unidade aberta no fluir do *grande tempo*.

Em *A dama de espadas: prosa e poemas* constam os mesmos sete textos em prosa da edição de 1962. Trazemos aqui breves comentários do tradutor-crítico acerca de sua

caracterização de gênero desses escritos: a *novela* inacabada *O negro de Pedro, o Grande* e a *novela Dubróvski* (cujo título anterior era “Águia negra”), “encontrada entre os papéis de Púchkin e, ao que parece, não chegou a ser concluída” (1999, p. 10); a *novela romântica A dama de espadas*, que “lembra muito os contos de E. T. A. Hoffmann” (1999, p. 11); o *conto* “O chefe da estação” considerado “um dos pontos de partida da assim chamada escola natural russa, que se caracterizou por uma penetração na problemática do homem do povo” (1999, p. 12); o *conto* “O tiro”, baseado em um curioso episódio biográfico, é assim narrado por Schnaiderman: em 1822, Púchkin “participou de um duelo em que o primeiro tiro coube a seu opositor; enquanto este se posicionava para atirar, o poeta ficou calmamente comendo cerejas; depois do fracasso do inimigo e chegada sua vez, recusou-se a atirar e deixou o campo sem fazer as pazes” (1999, p. 12-13); o *conto* “O fazedor de caixões”, o tradutor não comenta; e, por último, o *conto* “Kirdjali”, que “resultou de sua [Púchkin] vivência na Bessarábia” e contribuiu para acrescentar “um colorido e vivacidade que aparecem em muitos poemas e também nesse conto” (1999, p. 13). Fazendo então um balanço, temos que Schnaiderman traduziu três novelas e quatro contos de Púchkin.

Schnaiderman, ainda no “Prefácio”, se pronuncia acerca dos textos por ele traduzidos seguindo a ordem estabelecida no índice do volume. Assim, sobre “O negro de Pedro, o Grande” o tradutor-crítico traz alguns interlocutores com os quais dialoga e devem ser explicitados. O primeiro nome mencionado é o do historiador da literatura russa e tradutor Dmitry Petrovich Svyatopolk-Mirsky (1890-1939), conhecido como D. S. Mirsky, e a obra em pauta é *Pushkin*, publicada em Nova York, pela Haskell House, em 1974. Schnaiderman inclusive publicou, no Suplemento Literário, uma resenha bibliográfica, em 14 de janeiro de 1961<sup>6</sup>, sobre *A History of Russian Literature from its Beginnings to 1900*, desse autor, editada também em Nova York, em 1958.

Na resenha, Mirsky, bastante citado com admiração por Schnaiderman em seus escritos de imprensa, é aqui apresentado em sucintos traços biográficos:

Mirsky ocupa um lugar honroso entre os escritores russos que adotaram outra língua para se expressar, e, como poucos mais, atingiu a difícil condição de escritor bilíngue. Nascido na Rússia em 1890, e pertencendo a uma família da antiga nobreza, transferiu-se após a Revolução para a Inglaterra, lecionando Literatura Russa no King’s College de Londres, em 1923-32. Tendo aderido ao marxismo (algum tempo depois de escrever este livro [*A History of Russian*

<sup>6</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610114-26295-nac-0040-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

*Literatura from its Beginnings to 1900*]), conforme narra num curioso prefácio à sua “Russia: a Social History” (The Cresset Press, 1952), regressou à pátria, onde se ocupou sobretudo em divulgar a literatura inglesa aos compatriotas. Segundo nota dos editores do presente volume, é provável que tenha sido exilado para a Sibéria, morrendo por volta dos fins da década de 1930.

E as características desse interlocutor de Schnaiderman são assim por ele enaltecidas:

De fato, a qualidade essencial de Mirsky é o brilho da exposição. Apoiado em vasta erudição, ele tem um modo bem individual e subjetivo de abordar os temas literários, uma falta de respeito absoluta pelo consagrado e uma coragem muito grande de expor as suas opiniões do momento. Este espírito desabusado e irrequeto aparece mesmo nos artigos que escreveu para a sisuda “Enciclopédia Britânica”. Às vezes, as suas opiniões sobre determinado assunto mudam de livro para livro, e podem encontrar-se até num mesmo volume, pois, acima de qualquer preocupação de coerência, Mirsky parece visar a transmissão de impressões de leitura, com as reações que esta lhe suscitou (destaque nosso).

Como a novela de que falamos gira em torno da “vida de Aníbal, seu [de Púchkin] trisavô pela linha materna” (1999, p. 8), um homem de vida surpreendente, Schnaiderman acaba por se reportar à origem do poeta e, com sutileza, abordar questões raciais. Assim, o tema candente da interlocução acaba sendo a ancestralidade do poeta.

De origem africana, Aníbal foi dado de presente a Pedro I, o Grande (1672-1725), estudou na França, participou na Guerra da Sucessão Espanhola, sofreu depois ostracismo, e, por fim, foi alçado ao posto de engenheiro militar do exército russo. Mirsky defende que a origem de Aníbal é entre os etíopes da Abissínia. Mas, para se contrapor a Mirsky, Schnaiderman dá voz ao pesquisador beninense Dieudonné Gnammandou (1963), trazendo o livro de sua autoria *Abraham Hanibal: l'aïeul noir de Pouchkine* (1996), que, em tradução livre, poderia ser “Abraão Aníbal: o ancestral negro de Púchkin”. Gnammandou, segundo Schnaiderman,

[...] consegui dados completamente novos, que desmentem a versão da origem abissínia de Púchkin e permitem dar maior crédito ao poeta, quando este se orgulha de seu sangue negro. Aliás, seus retratos sugerem isto igualmente. Dieudonné pesquisou em arquivos russos e descobriu um documento do próprio punho de Abraão Aníbal, que afirma a sua origem no antigo Sudão Central, ao sul do lago Tchad e ao norte de Camarões (PÚCHKIN, 1999, p. 9).

Para confirmar Gnammandou, Schnaiderman cita o resenhista do livro do beninense, Michel Niqueux, que, em *La Revue Russe*, nº 11, 1997, “atribui a versão consagrada sobre a origem abissínia de Púchkin ao antropólogo D. N. Anútkin, que, imbuído de preconceitos

racistas, não podia conceber que um negro desempenhasse papel tão importante e fosse um antecessor direto do poeta nacional dos russos” (1999, p. 10).

Em “Dubróvski”, Schnaiderman aponta a “relação do poeta com o romantismo” (1999, p. 10): com um “argumento bem romântico”, o tradutor-crítico aponta a ambivalência do gênero sério-cômico, como descrito por Bakhtin, como uma característica encontrada, não só nesta, mas em várias obras de Púchkin, em suas palavras: “o elemento cômico frequentemente irrompe em meio a uma tragédia” (1999, p. 10).

Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, ressalta a relevância do gênero sério-cômico para a constituição da prosa romanesca e apresenta em traços gerais as três principais características desse gênero. A primeira delas é a *atualidade*: “[...] o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona de contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos” (2015, p. 123); a segunda, baseia-se “*conscientemente na experiência [...] e na fantasia livre*” (2015, p. 123); e, a terceira é “a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística [...] da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica” (2015, p. 123).

Schnaiderman expande a noção de gênero híbrido em Púchkin apresentando um exemplo de “colagem” de um gênero cartorial, um “processo judicial”, no interior de uma novela “romântica”. E ainda revela seu inicial estranhamento quanto ao procedimento empregado pelo autor e um posterior ajuste na tradução.

Há passagens que revelam uma ousadia no escrever completamente inusitada na época. O segundo capítulo contém uma cópia do protocolo autêntico de um processo judicial no interior da Rússia. Púchkin simplesmente colou uma cópia no seu texto, modificando os nomes dos protagonistas. Escrita em péssimo estilo, com muitas repetições e erros de sintaxe, e ao mesmo tempo um tom elevado, solene, burocrático e cartorial, *foi substituída na minha primeira tradução por um simples resumo*. Em lugar deste, já na segunda edição, procurei *recriar* esta verdadeira colagem de Púchkin, realizada na década de 1830. Houve, portanto, um intervalo de quase vinte anos [1ª edição 1962; 2ª edição 1982], antes que o tradutor se identificasse plenamente com esta ousadia do poeta (para compreendê-la melhor, foi necessária uma aproximação com as obras de vanguarda deste século) (1999, p. 11, destaques nossos).

Destacamos nesse trecho o termo “recriar”, outra palavra-chave de Schnaiderman, que poderíamos situar no mesmo campo semântico de “reelaboração”, e chamamos a atenção para a atualização do tradutor-crítico que se revela “em processo” em um arco de 20 anos.

Em “A dama de espadas”, Schnaiderman indica uma certa aproximação deste conto aos contos de um contemporâneo de Púchkin, o alemão E. T. A. Hoffman (1776-1822): “Aliás, o poeta, parece indicar intencionalmente a sua ligação com o universo alemão do século XVIII e início do século XIX”. E revela a troca de tradução da epígrafe, um poema de autoria do próprio Púchkin, ocorrida na 2ª edição, que apresentamos a seguir. Na 1ª edição, com a tradução de Schnaiderman, temos:

Dama de espadas significa malevolência secreta.  
O novíssimo livro do cartomante.

Nos dias de borrasca,  
Juntavam-se na tasca  
Com frequência;  
– Dobravam – oh, Deus lhes perdoe bem! –  
Com tamanha eficiência,  
De cinquenta a cem,  
E, ganhas as partidas  
A giz.  
Assim, em dias de borrasca,  
Todos reunidos na tasca,  
A grave ocupação lhes vergava a cerviz.

E, na 2ª edição, o tradutor da epígrafe, a convite de Schnaiderman, é Haroldo de Campos (1929-2003):

*Dama de espadas significa  
Malevolência secreta.  
O novíssimo livro do cartomante.*

*Mas,  
tardes de borrasca –  
todos à tasca!*

*Trufavam: cem mais cem!  
Que Deus no além  
lhes perdoe (Amém!).*

*Apostas, riscos, bis!  
Quem ganha faz um x  
com giz.*

*Tardes de borrasca.  
Encargos graves  
na tasca.*

O tradutor-crítico atribui uma grande importância a essa epígrafe poética, tanto que indica a leitura de seu “artigo ‘*Hybris* da tradução, *hybris* da análise’, aparecido no número 57 da revista *Colóquio/Letras*<sup>7</sup>, Lisboa, setembro de 1980, no qual procedi [Schnaiderman] a uma análise minuciosa dessa epígrafe (1999, p. 11-12)”. Nesse artigo, o tradutor-crítico expõe em profundidade o desenvolvimento de suas concepções sobre a tradução no âmbito da poesia. Artigo que será posteriormente publicado em seu livro *Tradução, ato desmedido* (2015b).

Quanto a “O chefe da estação”, que considera “um dos pontos de partida da assim chamada escola natural russa (1999, p. 12)”, contrariando aqueles que propõem Gógol como o iniciador dessa escola, Schnaiderman ironiza citando a afirmação do polêmico crítico Vasili Vasilievich Rosanov (1856-1919): “o que se inicia com Gógol é a perda do senso de realidade na sociedade russa” (1999, p. 12).

No conto “Kirdjali”, Schnaiderman inclui Dostoiévski e Gógol no diálogo. Segundo Dostoiévski, Púchkin “representaria a missão específica da Rússia: assimilar tudo o que os demais povos produziram e devolvê-lo ao mundo sob uma luz autêntica” (1999, p. 13). E Schnaiderman prossegue com Gógol: “Menos messiânico na concepção geral, [...] [Gógol] percebia em Púchkin esta capacidade extraordinária de nos dar o máximo da cultura e da tradição tanto da Rússia como dos povos cuja literatura conheceu” (1999, p. 13).

Encerrando o “Prefácio”, o tradutor-crítico salienta sua postura tradutória aberta a reescrituras, ou seja, reafirma a tradução como obra em processo contínuo, sujeita a retificações e atualizações. Lemos no último parágrafo: “Considero um privilégio, e que muito me alegra, a possibilidade de *reformular uma tradução*, pois temos sempre algo a descobrir numa grande obra (mesmo que não tenha sido concluída), como nos contos e novelas deste livro (1999, p. 15, destaque nosso)”.

Quanto aos poemas de Púchkin, a coletânea traz 16 deles, todos traduzidos em parceria com o crítico literário, tradutor e poeta Nelson Ascher, com várias obras publicadas. Entre elas, o livro *Parte alguma* (2005), vertido para o inglês, espanhol, holandês e húngaro, e *Poesia alheia*: 124 poemas traduzidos (1998), obra na qual Ascher expõe seu grande talento, traduzindo de Catulo a Apollinaire. Como afiança Schnaiderman, dando inclusive precedência a Ascher, essas traduções são “realizadas por Nelson Ascher, em colaboração comigo [Schnaiderman]. No entanto, cabe-lhe todo o mérito da elaboração poética em português” (1999, p. 14-15). Os poemas são: “O demônio”, “O semeador”, “A uva”, “O prosador e o

---

<sup>7</sup> Disponível em: <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=57&p=5&o=r>. Acesso em: 1 jun. 2021.

poeta”, “Para\*\*\*”, “Alexandre I”, “Nicolau I”, “Para Viázemski”, “O profeta”, “Árion”, “Mensagem à Sibéria”, “Dom inútil”, “Corvos”, “O Antchar”, “O cavaleiro pobre” e “Amei-te...”. Schnaiderman também assina as esclarecedoras e indispensáveis “Notas aos poemas”, publicadas no final do volume. E, na orelha do livro, a professora Aurora Bernardini elogia a “tradução sensível de Boris Schnaiderman”, que “não perde de vista as filigranas do original, produzindo estranhamentos e variações de tons extremamente enriquecedores” (1999).

O percurso que nos foi possível traçar mostrou que a partir da tradução das quatro narrativas iniciais de Púchkin, desde sua primeira publicação pela Vecchi (1949) até chegar à Editora 34 (1999), o volume foi tomando corpo. O resultado final somou um total de sete textos traduzidos – três novelas e quatro contos –, mais 16 poemas em parceria com Nelson Ascher.

Deixamos anotada a escolha tradutória schnaidermaniana, dentro do variado espectro da obra de Púchkin, por gêneros tidos na tradição como mais concisos: o conto e a novela. Também, na tradução de poesia, reforça a relevante prática schnaidermaniana de trabalho com poetas parceiros, neste caso, com Haroldo de Campos e Nelson Ascher. Parcerias que se repetirão com frequência ao longo de seu percurso tradutório.

Em uma rápida recapitulação, o volume que teve seu nascedouro em 1949, assinado ainda sob pseudônimo, foi se transformando ao longo de meio século até chegar à edição de 1999, da Editora 34.

Acerca do *corpus estrito* aqui utilizado, deixamos registrado que consideramos a leitura de três paratextos assinados por Boris Schnaiderman: na edição de 1962, uma “Nota do tradutor”; e, na edição de 1999, um “Prefácio” e uma “Notas aos poemas”. Cabe-nos também informar que não encontramos, dentre seus escritos para o Suplemento Literário, nenhum dedicado especificamente a Púchkin.

### **1.1.2 Fiódor Dostoiévski (1821-1881) – O escritor-filósofo por excelência**

Dostoiévski é o escritor-filósofo por excelência. A grande força de sua obra consiste em ter dado intensidade dramática e ficcional a ideias. Em seus livros elas deixam de ser abstratas e passam a ser algo vivo, carnal, de presença imediata.

*Boris Schnaiderman* (apud COUTO, 2018, p. 197)

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski foi a primeira grande “ousadia” ou o primeiro “ato desmedido” de Schnaiderman, como já mencionado. Em 1944, Boris Solomonov teve, publicado pela Vecchi, *Os irmãos Karamazov*, tradução que não foi por ele retomada: “uma tradução que não aceito mais, que foi muito bem recebida. Foi elogiada pela crítica, mas é uma tradução que tem muitos defeitos. Se eu fosse republicar teria que trabalhá-la muito. Eu me esforcei, mas não tinha o preparo necessário. Saiu em 44, eu estava com 27 anos”<sup>8</sup>.

Entre os anos de 1960 e 1961, foram ao todo seis as obras publicadas de Dostoiévski traduzidas por Schnaiderman. Em 1960, *Um jogador: Apontamentos de um homem moço* (1866); e, 1961, as cinco seguintes: *Niétotchka Niezvânova* (1860); *O eterno marido* (1870); *Memórias do subsolo* (1864) e mais dois textos publicados em um único volume: *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão* (1864). Todas elas sempre pela José Olympio. A informação sobre o ano e a editora dessas primeiras edições obtivemos nas publicações da Editora 34, já que não conseguimos as primeiras edições. Nossa opção foi pela leitura e análise dos paratextos das edições que temos em mãos.

O tradutor teve o cuidado de fornecer a fonte russa de todas as traduções. Segundo nota em cada um dos cinco livros nas edições com as quais trabalhamos – *Um jogador: Apontamentos de um homem moço* (2011b); *Niétotchka Niezvânova* (2009b); *O eterno marido* (2010b); *Memórias do subsolo* (2009a) e *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão* (2011a), todas as traduções foram baseadas em 2 conjuntos de obras:

*Obras Reunidas (Sobránie sotchiniénii)*, em 10 volumes, de F. Dostoiévski, Editora Estatal de Literatura (Goslitizdát), Moscou, 1956-1958, e *Obras Completas (Pólnoie sobránie sotchiniénii)*, em 30 volumes, publicada pela Academia de Ciências da U.R.S.S. (Editora Naúka – Ciência), Leningrado, 1972-1990 (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 6).

Em 2002, o romance *Um jogador* é publicado pela Editora 34, na Coleção Leste: “A rica literatura da Rússia e do Leste Europeu é representada pela Coleção Leste, que tem publicado obras de Dostoiévski, Gógol, Tolstói, Púchkin e Tchekhov, entre outros, sempre vertidos do original por tradutores como Boris Schnaiderman e Paulo Bezerra”. A segunda edição de *Um jogador* é de 2004, com duas reimpressões; e uma terceira edição sai em 2011, com uma terceira reimpressão em 2017.

---

<sup>8</sup> MEDEIROS, G. de. Entrevista com Boris Solomónovitch Schnaiderman . Revista USP, [S. l.], n. 75, p. 86-100, 2007. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i75p86-100. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13624> . Acesso em: 23 set. 2021.

Na orelha do livro consta a assinatura de João Alexandre Barbosa, enaltecendo a proximidade entre a tradução de Schnaiderman e o texto “original”, afirma: “Ao ler esta tradução de *Um jogador* por Boris Schnaiderman, o leitor pode ter a certeza de ter em mãos o texto mais próximo possível do original de Dostoiévski”. Barbosa encerra seu texto com uma observação sobre o posfácio, intitulado “Notas sobre *Um jogador*”, assinado pelo tradutor-crítico:

Basta ler o posfácio para se ter a dimensão intelectual de seu tradutor: ali não estão apenas comentários habituais acerca dos significados da obra ou sua importância literária, mas *observações críticas incisivas*, como o esclarecimento preciso da discussão acerca do teor *autobiográfico e da ficcionalidade deste* texto de Dostoiévski (destaques nossos).

Na introdução do posfácio, o tradutor-crítico relata os bastidores peculiares da escrita desse romance. Dostoiévski, premido por questões contratuais, escreve o romance em menos de um mês com o auxílio de uma taquígrafa: “E depois de tanto trabalho e peripécias, o romancista, que enviudara pouco antes, acabou casando-se com a taquígrafa, cujo nome de casada, Ana Grigórievna Dostoiévskaja, acabaria aparecendo na dedicatória de seu último romance, *Os irmãos Karamázov*” (2011b, p. 218).

O posfácio, a partir de sua introdução, é dividido em cinco partes, sendo que quatro delas recebem subtítulos interrogativos: “Autobiografia?”, na qual Schnaiderman discute em que medida o romance seria autobiográfico; “Romance de costumes?”, na qual discute se caberia essa caracterização a *Um jogador*; “Um romance paródico?”, na qual examina os elementos que confirmariam o caráter parodístico do romance; “*Um jogador ou O jogador?*”, na qual comenta a tradução do título e justifica sua opção pelo artigo indefinido; e, por fim, um subtítulo afirmativo: “Um romance vicário”, onde insinua veladamente que o romance, de modo “vicário”, seria uma representação da vida pessoal do autor. E conclui optando por um caminho intermediário entre o afirmar e o negar.

Este romance me suscita fascínio e mal-estar. Dostoiévski conseguiu a proeza de dar vida a um personagem que não é ele, que tem características próprias e inconfundíveis, mas, ao mesmo tempo, expressa suas tribulações de jogador, seus preconceitos e idiosincrasias, suas posições chauvinistas e seu repúdio à penetração na Rússia do modo de vida ocidental. Além de fazê-lo viver angústias de amor equivalentes às suas, mas sem que haja propriamente reprodução de sua experiência pessoal.

Em *Niétotchka Niezvânova* quem assina a orelha do livro é o escritor e tradutor Alexandre Barbosa de Souza, que enxerga em Dostoiévski um precursor de Freud:

*Niétotchka Niezvânova* pode ser considerado o primeiro grande projeto de romance de Dostoiévski. Escrito entre 1846 e 1849, e finalizado dez anos mais tarde, nele, em lugar das discussões filosóficas presentes nas obras maiores do escritor russo, assistimos, muito antes de Freud, ao desenvolvimento labiríntico da sexualidade em uma menina de oito anos e seus impactos na formação da personalidade.

Acerca da tradução, Souza apenas comenta a narração da jovem protagonista Niétotchka sobre seus “dilaceramentos” e o “prazer” que experiênciava; e exemplifica a “bela tradução” com pequenos fragmentos poéticos: “Como a bela tradução de Boris Schnaiderman demonstra”, as “lágrimas de despeito” e “angústia” dão então lugar a “alegres perturbações” e “doces temores”.

No posfácio, intitulado “Um grande romance truncado”, o tradutor-crítico explica que Dostoiévski escrevia o romance quando foi preso em 1849 e, em seu regresso após dez anos na Sibéria, optou por transformá-lo em uma *novela*, caracterização da qual Schnaiderman discorda, aproximando *Niétotchka Niezvânova* ao romance-folhetim:

Na excelente edição das *Obras completas* de Dostoiévski em trinta volumes, promovida pela Academia de Ciências da U.R.S.S. e publicada em 1972-1990, aparece numa nota: “*Niétotchka Niezvânova* é um romance inacabado, que o autor transformou depois numa novela”. No entanto, por mais que se evitem delimitações muito rígidas em termos de gêneros ou subgêneros literários, não há como considerar esse texto uma novela. Ocorre ali uma brusca interrupção do enredo, a ação se suspende e resta ao leitor conjecturar sobre o que fariam as personagens se o romance fosse continuado. Isto se torna mais evidente ainda quando se pensa na relação desse texto com o romance-folhetim (DOSTOIÉVSKI, 2009b, p. 215).

Schnaiderman cita João Alexandre Barbosa: “Em nosso meio, foi João Alexandre Barbosa quem, na base da minha primeira tradução deste romance (digo isto porque a reelaborei completamente), chamou a atenção para o que havia nele de prenúncio da teorização freudiana” (2009b, p. 217). E cita inclusive Freud, indiretamente.

Realmente, parece incrível que Dostoiévski tenha podido construir aquele terrível *romance familiar* que se desenvolve sobretudo no segundo capítulo, onde Niétotchka aparece fascinada pelo padrasto (que ela acaba chamando de pai), “um amor estranho que não parecia infantil”, a ponto de querer a morte da mãe. “Até hoje, a lembrança de tudo isso tortura-me profunda e amargamente”, lembra Niétotchka já adulta, ao escrever suas reminiscências (2009b, p. 217, destaque nosso).

Desenvolvendo mais o argumento, Schnaiderman dialoga com o filósofo Michel Foucault (1926-1984):

[...] isto contrasta não só com o que se esperava então de um romance russo, mas também com o modo como se encarava na época, pelo menos no mundo ocidental, o erotismo infantil e uma atração homossexual. Neste sentido, torna-se muito elucidativo o que Michel Foucault escreveu sobre o predomínio, naquela época, de uma concepção que relegava essas realidades à patologia (2009b, p.218).

Schnaiderman esclarece, em nota de rodapé, que se refere a obra de Michel Foucault “*La volonté de savoir*, 1º volume de *Histoire de la sexualité*, Paris Gallimard, 1976, sobretudo as páginas 71 e seguintes” (2009b, p. 218).

Outro interlocutor de Schnaiderman é o também filósofo Jean Jacques Rousseau (1712-1778), quando o tradutor-crítico discorre sobre a pedagogia que orientou a formação de Niétotchka, o que dá uma ideia da amplitude das leituras com as quais Schnaiderman estabelece uma interlocução.

Não deixam de ser muito interessante, também, as observações sobre os métodos pedagógicos empregados na formação de Niétotchka, onde há evidentemente uma crítica aos usos correntes na relação com os jovens e uma discussão das ideias de Jean-Jacques Rousseau sobre o assunto (2009b, p. 281).

O “romance curto” *O eterno marido*, considerado pelo tradutor “um dos pontos culminantes” (2010b, p. 205) da obra de Dostoiévski, recebeu na orelha do livro a assinatura da professora Aurora Bernardini, que enfatiza a competência de Schnaiderman sobre “a escolha, a distribuição e o colorido das palavras que o tradutor soube manter, acompanhando o ritmo da narrativa”.

Schnaiderman, em seu posfácio, traz o Nobel de Literatura de 1947 André Gide (1869-1951) reafirmando sua própria avaliação de *O eterno marido* como “um dos pontos culminantes” do conjunto da obra de Dostoiévski:

Em seu livro *Dostoiévski* [*Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1970, p. 163], André Gide conta que *O eterno marido* era considerado por muitos intelectuais franceses, no início do século XX, como a obra-prima de Dostoiévski. Discordando dessa opinião, ele observara: “Mas, em todo caso, é uma obra-prima” (2010b, p. 205).

Entra em diálogo também com “o grande tradutor russo moderno” Nikolai Liubimov (?):

Nikolai Liubimov cita em seu livro *Palavras que não ardem*, entre os textos literários que lhe ensinaram a arte da palavra, “o ruído unitonal e obsessivo dos pensamentos na cabeça de Vieltchâninov em *O eterno marido*, que Dostoiévski transmite não só com a escolha e o colorido das palavras, mas também com a ajuda de sua distribuição, com a ajuda do ritmo” (2010b, p. 205).

Schnaiderman complementa:

A técnica do suspense é empregada com mestria e percebe-se claramente que ela tem muito a ver com o romance-folhetim. [...] em *O eterno marido* há um equilíbrio perfeito entre os capítulos, o suspense é mantido durante todo o relato, muito articulado com as próprias motivações psicológicas (2010b, p. 206).

O tradutor-crítico mobiliza uma rede de relações romanescas, fundada nos personagens de *O eterno marido*, com outras obras de Dostoiévski como *Crime e castigo*; *O povoado de Stiepântchikovo e seus habitantes*; *Recordações da casa dos mortos* e *Memórias do subsolo*. O dialogismo também se funda entre os temas destacados por Schnaiderman: o da criança infeliz, o crime e o castigo, o ato gratuito, os sonhos intensos, o universal “homem do subsolo” e o racionalismo tacanho.

Aproximando-se do final, Schnaiderman expõe uma certa reserva para com, às vezes, inescapáveis notas de rodapé:

Tratando de temas universais e abrangentes, este romance está marcado também pela presença de elementos tipicamente russos nas relações interpessoais. Às vezes, aparecem ali referências a costumes tradicionais, como aquele de “mostrar” a noiva aos parentes e ao noivo, depois do acerto com a ajuda de uma casamenteira. Isto acaba obrigando o tradutor a introduzir notas de rodapé, e neste caso, além do tempo do enunciado e do tempo da enunciação, acaba aparecendo, para complicar a vida do leitor, o tempo da tradução, mas não há como evitar este inconveniente (2010, p. 210).

Se entendermos por *tempo do enunciado* o cronotopo do autor nas circunstâncias espaço-temporais no qual a obra foi produzida e por *tempo da enunciação* o cronotopo no qual a obra se realiza pela leitura de um dado leitor em suas circunstâncias espaço-temporais, podemos concluir que o *tempo da tradução* ou, bakhtinianamente falando, o cronotopo do tradutor em seu trabalho, é um cronotopo intermediário entre o do enunciado e o da enunciação.

No entanto, o porquê da “inconveniência” tradutória da nota de rodapé, Schnaiderman não explicita. Mas podemos levantar a hipótese de que as notas de rodapé, ao desvelarem o tradutor e sua tradução, exporiam o leitor a uma riqueza cronotópica que tornaria evidente essa intermediação, o que “complicaria a vida do leitor”, pois, este teria que lidar com o apagamento do fetiche de ter em mãos um “original”, ou seja, de estar em contato direto com a palavra verdadeira do autor.

Para o professor e tradutor húngaro naturalizado brasileiro Paulo Rónai (1907-1992), em seu *A tradução vivida*, como é raro que o leitor se disponha a interromper a leitura e buscar o esclarecimento das alusões que travam a compreensão de sua leitura, comenta que é arriscado não utilizar “notas ao pé da página”, pois o não esclarecimento dessas zonas de opacidade discursiva pode indispor o leitor para com a obra traduzida, o que torna essas notas não só indispensáveis, mas muito bem-vindas (Cf. 2012, p. 226).

Quanto à novela *Memórias do subsolo*, esta é, para Schnaiderman, o escrito no qual mais se manifesta o romancista-filósofo Dostoiévski. Depois de sua primeira publicação, pela José Olympio, em 1961, teve sua segunda edição pela Editora Pauliceia, em 1992; já a terceira edição saiu pela Editora 34, no ano 2000, com três reimpressões; a quarta edição, em 2003; a quinta, em 2004, com três reimpressões; a sexta, em 2009, e uma reimpressão em 2017.

O livro tem na orelha a presença do jornalista e crítico literário Manoel da Costa Pinto, para quem a novela “inaugura uma nova fase na obra de Dostoiévski e na literatura ocidental”. Para Costa Pinto, “essa narrativa insólita não apenas inicia o ciclo ascendente da literatura de Dostoiévski como lança seus gritos e sussurros sobre algumas das obras primas do século XX”. Cita como exemplo *A construção*, de Kafka; a peça *Dias felizes*, de Beckett; *A queda*, de Camus, e até *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector. A tradução não recebe qualquer comentário, mas o nome do tradutor-crítico é mencionado no seguinte trecho:

[...] é nesta obra – traduzida pelo ensaísta Boris Schnaiderman – que o escritor materializa sua visão abissal dos conflitos morais, psicológicos e sociais, que se interpenetram caoticamente de modo a destacar, como única medida no mundo, o desejo humano de salvação diante da morte e da desrazão (destaque nosso).

No prefácio, Schnaiderman expõe o ponto de vista do homem do subsolo, o narrador-personagem “paradoxalista”, como a voz portadora das posições de Dostoiévski em contraste com as correntes de pensamento hegemônicas da época:

Construído pelo autor com um acúmulo de traços negativos, ele [o narrador-personagem] é, também, o seu porta-voz no ataque ao racionalismo e à mentalidade positivista. E é ainda seu porta-voz na briga com os defensores do “princípio econômico”, que propugnavam um desenvolvimento burguês para a Rússia, enquanto Dostoiévski apontava para o que havia de anti-humanista nesta posição (2009a, p. 8).

São numerosas as alusões, referências e polêmicas. São citados, entre outros, os escritores Nikolai Gógol (1809-1852), Mikhail Saltikov-Schedrin (1826-1888) e Nikolai Tchernichevski (1828-1889); os poetas Lord Byron (1788-1824), Aleksandr Púchkin (1799-1837), Mikhail Liérmontov (1814-1841) e Nikolai Nekrássov (1821-1878); os filósofos Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Immanuel Kant (1724-1804). Nomes devidamente indicados em notas de rodapé por Schnaiderman.

Chama muito a atenção, nesse prefácio, a interlocução questionadora de Schnaiderman direcionada a Bakhtin:

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (livro do qual há uma tradução muito boa para o português, realizada por Paulo Bezerra), Mikhail Bakhtin mostrou admiravelmente como toda a novela ficou estruturada sobre uma confissão que se constrói na expectativa da palavra do outro. Mas, se a análise de Bakhtin é realmente magistral, ela deixa apenas subentendido o fato de que, ao mesmo tempo, o “paradoxalista” [o narrador-personagem] fica polemizando com autores e opiniões correntes na época (2009a, p. 8).

No contexto de *Problemas da poética de Dostoiévski*, especificamente em “O discurso monológico do herói e o discurso narrativo nas novelas de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2015, p. 234-274), Bakhtin dedica-se a detalhar a tipologia dos discursos empregados pelo autor em seu primeiro romance *Gente pobre* (1846) e nas novelas *O duplo* (1846) e *Memórias do subsolo* (1864).

Em *Memórias do subsolo*, Bakhtin identifica um “*Icherzälung* [discurso sobre si mesmo] de tipo confessional” orientado para o discurso do outro, ou seja, bivocal; considera as graduações no tom e na voz do narrador; atenta para o discurso permeado por evasivas; examina também o rosto “pálido, mau, ignóbil” e o corpo desagregado do herói; observa a polêmica interior e as polêmicas abertas e veladas do ideólogo-narrador com o mundo, a natureza, consigo mesmo e com o social.

No seu discurso ideológico encontramos facilmente os mesmos fenômenos que encontramos no discurso sobre si mesmo. Suas palavras sobre o universo são veladas e abertamente polêmicas; e polemizam não somente com outras pessoas, com outras ideologias, mas também como próprio objeto de seu

pensamento – o universo e a sua organização. No discurso sobre o universo também soam para ele como que duas vozes, entre as quais ele não pode encontrar a si próprio e o seu universo, posto que até universo ele define com evasivas. Assim como o corpo se tornou dissonante aos seus olhos, tornam-se igualmente dissonantes para ele o universo, a natureza, a sociedade. Em cada ideia sobre eles há uma luta entre vozes, apreciações, pontos de vista. Em tudo ele percebe antes de mais nada a *vontade do outro*, que predetermina a sua (BAKHTIN, 2015, p. 273).

A nosso ver, não parece entrar no propósito da obra de Bakhtin referenciar as vertentes em torno das quais giram as polêmicas da época, mesmo porque o homem do subsolo parece atirar suas palavras “crispadas” em todas as direções, basta refletir sobre a diversidade das visões de mundo que o conjunto dos nomes reunidos pelo próprio tradutor-crítico carrega. Além do que, Bakhtin assim inicia a Introdução de *Problemas da poética de Dostoiévski*: “O presente livro é dedicado aos problemas da poética de Dostoiévski e analisa a sua obra somente sob esse ângulo de visão” (2015, p. 1).

Schnaiderman termina o prefácio com uma “Observação” bastante relevante sobre a tradução do título da novela:

O título original, *Zapiski iz podpólia*, tão belo e incisivo em russo, foi traduzido para o francês como *Notes d’un souterrain*, *Le sous-sol*, *L’esprit souterrain*, *La voix souterraine*, *Du fond du souterrain*, *Mémoires écrits dans un souterrain*, *Dans mon souterrain*, *Notes dans un sous-sol*, *Le souterrain*; e para o inglês como *Memoirs from underground* e, estranhamente, *Letters from the underground*. Em nossa língua, o título já foi traduzido como *Notas do subterrâneo*. Este último está semanticamente correto, pois a tradução mais imediata de *zapiski* é anotações, apontamentos, notas. Mas, visto que, por extensão, a palavra russa também significa memórias, reminiscências, diário, achei preferível *Memórias do subsolo* (2009a, p. 11-12).

Por que Schnaiderman achou “preferível” *Memórias do subsolo* não foi explicitado. No entanto, observando os títulos que a obra recebeu em francês (*Notes d’un souterrain*, *Le sous-sol*, *L’esprit souterrain*, *La voix souterraine*, *Du fond du souterrain*, *Mémoires écrits dans un souterrain*, *Dans mon souterrain*, *Notes dans un sous-sol*, *Le souterrain*) e em inglês (*Memoirs from underground* e *Letters from the underground*) pode-se conjecturar que talvez a titulação de traduções obedeça mais a critérios editoriais de diferenciação entre as traduções de uma mesma obra que a questões propriamente estéticas ou éticas. Supomos, também, que o humano desejo dos tradutores de imprimir uma marca própria a sua tradução seja um motivo a ser levado em consideração.

Já o livro *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*, composto de um conto satírico, “O crocodilo”, e um relato de viagem, “Notas de inverno sobre impressões de verão”, escritos, respectivamente, em 1864 e 1862-1863. Depois da primeira edição publicada pela José Olympio, o livro teve sua segunda edição pela Pauliceia, em 1992. Na Editora 34, houve uma terceira edição, no ano 2000, com quatro reimpressões; já a quarta edição veio em 2011; e, em 2017, aconteceu uma segunda reimpressão. Segundo o tradutor Rubens Figueiredo, que assina a orelha do livro, “*O crocodilo é uma novela inacabada, cujo enredo vai do insólito ao cômico, sem fugir de uma sombra de loucura (destaque nosso)*”. E “*Notas de inverno sobre impressões de verão são crônicas nas quais o autor registra, em tom de polêmica, suas reflexões acerca de uma viagem à Alemanha, França e Inglaterra (destaque nosso)*”. Não há nenhuma palavra endereçada à tradução ou ao tradutor.

Na apreciação de Schnaiderman, o que é ressaltado é o papel do jornalismo na obra de Dostoiévski: “Os dois escritos de Dostoiévski incluídos neste livro [...] estão marcados muito diretamente pela sua atividade jornalística. Esta marca, aliás, é típica de toda sua obra” (2011a, p. 7). O tradutor recorda que Dostoiévski e seu irmão Mikhail estiveram muito envolvidos com a publicação de revistas, primeiro, *O Tempo*, e depois, *A Época*:

Essas revistas defendiam uma posição muito cara a Dostoiévski, o *pótvienitchestvo* (de *potchva*, solo). Havia então nos escritos jornalísticos do romancista, uma defesa apaixonada das raízes nacionais, populares, das quais o intelectual não deveria afastar-se. Nisto, evidentemente, os irmãos Dostoiévski aproximavam-se dos eslavófilos, na grande polêmica entre estes e os ocidentalistas, mas, ao mesmo tempo, tinham posição independente e dirigiam suas críticas a ambos os campos (2011a, p.8).

Há uma sétima tradução de Dostoiévski, o conto “O senhor Prokhártchin” (1846), publicado no livro *Dostoiévski prosa poesia*, trabalho realizado fora dos limites temporais de nossa pesquisa, mas que, dada sua importância, devemos mencionar.

Esse conto é o eixo de sua tese de livre-docência defendida em 1974. Foi publicado em *Dostoiévski prosa poesia*, em 1982, pela Perspectiva. E, por essa obra, o autor-tradutor recebeu o Prêmio Jabuti, em 1983, na categoria Estudos Literários (Ensaio). Em “Nota prévia”, Schnaiderman narra o histórico do livro:

Desde que iniciei, no começo da década de 1970, o estudo do conto “O senhor Prokhártchin” com alunos dos cursos de Russo (graduação) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e de Teoria Literária e Literatura Comparada (pós-graduação), o texto me deixou

cada vez mais fascinado e, naturalmente, foi escolhido como assunto para a minha tese de livre-docência em 1974 (1982, p. 11).

Schnaiderman relata ter recebido muitas colaborações tanto para o desenvolvimento da tese quanto para a elaboração da tradução, desde alunos, colegas docentes, amigos e familiares; inclusive menciona que em sua viagem à URSS, em 1972, entrou em contato com alguns intelectuais para uma troca de ideias e pôde ter acesso a um material bastante significativo para o trabalho. Schnaiderman também critica, de forma bem-humorada, os concursos de livre-docência e se mostra firme em suas convicções teóricas:

A tese foi defendida como última etapa da “tourada” que são os concursos de livre-docência em nossa faculdade. Meus examinadores, Professores Alfredo Bosi, Angelo Ricci, Antonio Candido, José Setzer e Paulo Rónai, fizeram na ocasião muitas observações adequadas, que me ajudaram a refundir boa parte do trabalho. [...] Embora a banca examinadora, como já disse há pouco, me tenha feito críticas valiosas, nem todas foram incorporadas, pois cada um de nós tem as suas teimosias, e continuo discordando de algumas colocações feitas então (1982, p. 11).

No texto “Dilemas de uma tradução”, incluído no livro, Schnaiderman se interroga se deveria “fazer uma nova tradução ou aproveitar alguma das várias existentes em português” (1982, p. 55). O tradutor argumenta que essas traduções, por serem indiretas, com frequência passam por um processo de “polimento de estilo” para atender ao gosto do leitor médio e que esse “embelezamento de estilo fere o conto no que ele tem de mais característico” (1982, p. 55).

Depois de ter decidido fazer sua própria tradução, sem “abrasileirar demais o texto”, surge um segundo dilema: “traduzir antes de efetuar uma análise minuciosa ou depois desta?” (1982, p. 57). O tradutor opta pelo segundo caminho, pois chega à conclusão de que quanto maior o contato com o original, maior será sua apropriação das singularidades mais íntimas do conto, “uma das obras mais estranhas de Dostoiévski” (1982, p. 56) e uma “obra ímpar, injustamente relegada a um plano secundário” (1982, p. 57).

Depois de lidar com o texto quase 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, sobretudo nos primeiros contos, fato para o qual procurei também dar uma explicação no campo da diacronia (1982, p. 57).

Daí o fio condutor de sua tese e o título da obra: *Dostoiévski prosa poesia*. Além da preciosa tradução de “O senhor Prokhártchin”, dois capítulos são de primordial importância

para os que se dedicam ao estudo do pensamento bakhtiniano: o segundo – “Prokhártchin em face da polifonia”; e o terceiro – “‘Polifonia’ e sequência temporal”. O que não significa que os outros capítulos possam ser descartados. O livro, em seu todo, é de enorme valor.

Em um exame retrospectivo, dentro do recorte temporal da pesquisa, Schnaiderman publicou, de Dostoiévski, 3 romances, uma novela, um conto satírico e uma crônica de viagem. Como parte do *corpus estrito* da pesquisa, foram considerados 5 paratextos: 3 posfácios (*Um jogador, Niétotchka Niezvânova, O terno marido*) e 2 prefácios (*Memórias do subsolo, O crocodilo e Notas de inverso sobre impressões de verão*) assinados pelo tradutor-crítico, nos quais destacam-se as narrativas de casos ou episódios pitorescos relacionados à biografia do autor e a interlocução frequente com outros autores e pensadores.

Quanto aos aspectos relacionados às traduções nas cinco orelhas lidas, local destinado prioritariamente ao brilho do autor, três delas, as de João Alexandre Barbosa, Alexandre Barbosa de Souza e Aurora Fornoni Bernardini, também valorizam, em segundo plano, a tradução e a assinatura do tradutor. Os comentários dizem respeito à proximidade da tradução ao “original”, à “beleza da tradução” e a competência do tradutor. Manoel da Costa Pinto cita o “ensaísta Boris Schnaiderman” e Rubens Figueiredo nada comenta.

Sobre as questões tradutória levantadas por Schnaiderman nos paratextos destacam-se as polêmicas em torno das notas de rodapé, que se desdobram em torno do explicar ou não conteúdos que supostamente podem parecer opacos ao leitor; e também sobre as decisões ético-estéticas que envolvem as escolhas na tradução de um título.

### 1.1.3 Lev Tolstói (1828-1910) – O moralista feroz

Ele era um moralista feroz, implacável, mas, ao mesmo tempo, sabia como ninguém expressar a atração do carnal e as grandes fraquezas humanas tinham nele um observador genialmente perspicaz.

*Boris Schnaiderman (TOLSTÓI, 2010a, p. 116)*

No período pesquisado por Denise Bottmann, de 1900 a 1950, Tolstói teve publicadas cerca de 50 traduções no Brasil, o que confirma uma recepção já consolidada nesse momento. A primeira tradução de Tolstói mencionada nessa pesquisa data de 1905. Curiosamente é uma

das novelas mais perturbadoras de Tolstói, *A sonata a Kreutzer* (1887-1890), pela Empresa Romântica, do Rio de Janeiro, em tradução anônima.

Boris Schnaiderman, em 1962, tem um volume publicado pela Boa Leitura com sua tradução destas três novelas de Tolstói: *Felicidade conjugal* (1859), *A morte de Ivan Ilitch* (1886) e *A sonata a Kreutzer*. Volume que depois passou pela Edições de Ouro (1965) e pelo Círculo do Livro (s/d). Não conseguimos localizar outras reimpressões ou reedições do volume até entrar, em 2009, para o catálogo da Editora 34; com uma segunda edição, em 2010; e uma terceira reimpressão, em 2018. E em 1963, é publicado o volume *Novelas russas* pela Cultrix, reunindo a novela *Inveja*, de Iuri Oliécha (estudada em 1.1.13 Iuri Oliécha [1899-1960] – As novas formas estilísticas) e *Khadji-Murát*, de Tolstói.

Lev Nikoláievitch Tolstói estava com 31 anos e já havia produzido três romances, “*Infância* (1852), *Adolescência* (1854) e *Juventude* (1856) – planejados como parte de uma tetralogia que não chegou a completar” (TOLSTÓI, 2010a, p. 118) –, quando publica *Felicidade conjugal*, informa Schnaiderman no “Posfácio” dessa novela.

Schnaiderman, como de praxe, fornece sua fonte em nota de rodapé no “Posfácio”: “A presente tradução se baseou na edição das *Obras reunidas* de L. N. Tolstói publicada em 1958 e 1959 pela Goslitzdát (Editora Estatal de Obras da Literatura) de Moscou” (2010a, p. 6).

E comenta acerca da novela:

Em *Felicidade conjugal*, provoca até estranheza a ausência de certa problemática russa da época. Visto que o texto é de 1859, os fatos ali narrados decorrem no período em que se articulavam as grandes reformas do reinado de Alexandre II, inclusive a libertação dos servos da gleba, que ocorreria em 1861. No entanto, os camponeses da novela aparecem sem maior destaque, sem qualquer referência à ‘questão camponesa’, tema candente na época (2010a, p. 118).

Segundo Schnaiderman, esse era um tema de grande interesse para Tolstói, que “participava ativamente das assembleias da nobreza rural no distrito de Tula, onde ficava sua propriedade, Iàsnaia Poliana” (2010a, p. 118-119). Ao encerrar o posfácio, o tradutor-crítico confirma a relevância de contextualizar historicamente Tolstói. Embora reconheça que *Felicidade conjugal* possui “grandeza” literária e expressiva, considera que é um texto que parece estar um tanto deslocado de sua realidade específica.

Ao aceitar esta narrativa pura e simplesmente, *sem maiores aprofundamentos históricos*, veremos que nisso está a sua grandeza, sua contribuição específica. Quem quiser procure em outras obras de Tolstói sua vivência atormentada da

Rússia na época. Pois temos de reconhecer: o humano e o literário encontram nesse texto o seu máximo de expressão (2010a, p. 119, destaque nosso).

A orelha do livro, assinada pelo professor e tradutor Samuel Titan Jr., está centrada na apreciação de *Felicidade conjugal*. Segundo Titan Jr., nesta “primeira grande novela, publicada em 1859, Tolstói esmera-se em moldar as nuances, ousadas e contramarchas do amor nascente vivido pela jovem [...] Mária [que é] quem relata retrospectivamente seus tempos de mocinha da roça”. Em uma novela que parecia se encaminhar para um adultério com desfecho fatal, como no romance de Flaubert, *Madame Bovary*, de 1857, Tolstói surpreende o leitor com uma “guinada inesperada”. Mária desprende-se de relações delineadas por afetos desencontrados e fantasiosos e encaminha-se para uma situação amorosa mais concreta e madura. Nesse sentido, Titan Jr. observa ao encerrar a orelha do livro, que *Felicidade conjugal*

[...] dialoga com toda a obra posterior de Tolstói e mesmo com as doutrinas tão ásperas do ‘tolstoísmo’: pois talvez o centro persistente das preocupações do autor russo, mesmo em seus momentos de maceração religiosa, tenha sido menos a busca de uma transcendência e mais o anseio por uma felicidade terrena feita à justa medida deste mundo e destes homens.

Em *A morte de Ivan Ilitch* a orelha do livro traz a assinatura do escritor manauara Milton Hatoum; no posfácio, a de Boris Schnaiderman e no apêndice, a de Paulo Rónai. A tradução teve, pela Editora 34, sua primeira edição em 2006, com uma reimpressão; uma segunda edição em 2009 e reimpressão em 2018. Encontramos, também aqui, a mesma referência anterior: “A presente tradução se baseou na edição das *Obras reunidas* de L. N. Tolstói publicada em 1958-1959 pela Goslitizdát (Editora Estatal de Literatura) de Moscou” (TOLSTÓI, 2009, p. 6).

Para Hatoum, esta é uma “refinada tradução” da novela de Tolstói “que não deixa de ser uma reflexão sobre a vida – a de Ivan Ilitch, sua família e os personagens que o rodeiam. E por que não dizer, uma reflexão sobre nossa própria existência”.

O “Posfácio” de Schnaiderman traz por título: “Traduzir *A morte de Ivan Ilitch*”. Seu primeiro enunciado é: “Eis, sem dúvida, uma temeridade” (2009, p. 78). E contra-argumenta: “Mas, o que seria da tradução se não fossem a ousadia, o atrevimento até, dos que se aventuram nesse caminho? Que isso não sirva de estímulo aos arrivistas, mas o escrúpulo, o cuidado com o texto, não dispensam uma boa dose de *coragem*” (2009, p. 78, destaques nossos).

*A morte de Ivan Ilitch* é, poderíamos dizer, uma “retradução” da primeira publicação de 1962. Uma prática comum em Schnaiderman, que fazia questão de, em novas edições, sempre

rever e burilar seu trabalho, como já foi notado. Embora uma prática nem sempre possível dado impedimentos de ordem editorial, como explica o tradutor:

[...] meu texto anterior saíra em 1962 pela Boa Leitura, de São Paulo, na coletânea organizada por mim, *Três novelas Leão Tolstói* – a ausência de preposição ia por conta da editora; depois houve uma edição pela Ediouro e, se não me engano, mais uma ou várias pelo Círculo do Livro, mas a prática mais corrente em nosso meio editorial na época me impediu então qualquer controle sobre esse meu trabalho (2009, p.78).

O “controle” se tornou possível em sua colaboração com a Editora 34, que permitiu ao meticoloso tradutor revisar seu trabalho. Schnaiderman comenta, com sua habitual honestidade:

Devido ao apuro nos pormenores, um tradutor desta novela tem de suar frio com os termos jurídicos que aparecem nas cenas de tribunal e com o léxico de carteadado, quando se trata dos momentos de desafogo do personagem (aliás, pude contar aqui com a ajuda valiosa dos revisores da editora) (2009, p. 80).

Sobre a estruturação da obra, o tradutor-crítico considera que sua “execução perfeita tem muito a ver não só com o seu [de Tolstói] domínio da linguagem, mas também com o *senso de equilíbrio na composição*, que atinge realmente o máximo na estruturação desta novela” (2009, p. 80, destaque nosso); e do ponto de vista do estilo, sua consecução “também está marcada por essa *contenção e equilíbrio*” (2009, p. 80, destaque nosso). Aqui, destacamos dois valores preciosos a Schnaiderman: “contenção” e “equilíbrio”, valores que pautam a avaliação estética do tradutor-crítico sobre as obras de Tolstói que traduziu. Em específico, sobre a tradução, Schnaiderman acrescenta uma particularidade: “em termos de *repetições*, o que temos é sobretudo uma insistência em ‘Ivan Ilitch’, que fiz questão de conservar em minha tradução, mas, de modo geral, o fraseado é bem simples e enxuto” (2009, p. 80, destaque nosso).

Schnaiderman finaliza o “Posfácio” expressando um posicionamento axiológico sobre a novela que pode ser estendido a grande literatura em geral: “E assim como ele [Tolstói] dizia após a leitura de um dos contos de Tchekhov que este o deixara mais inteligente, podemos afirmar: esta novela certamente nos torna mais inteligentes e mais humanos” (2009, p. 81). Compreendemos, pois, com Schnaiderman, que a literatura apura a inteligência, aprofunda e consolida nossa humanização, posicionamento que, expresso pelo tradutor-crítico, nos fez retornar ao mais que nunca atualíssimo ensaio de 1988, de Antonio Candido, seu orientador no doutorado:

Entendo aqui por *humanização* [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a

aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (2011, p. 182, destaque do autor).

Já Paulo Rónai, no apêndice, com o título “Sobre Tolstói e *A morte de Ivan Ilitch*”, escreve: “Pela sua obra, pelas suas ideias, pela sua ação Tolstói agitou como ninguém a sua época e deixou um sulco profundo na História” (2009, p. 83). Rónai destaca que, entre os livros do autor, “*A morte de Ivan Ilitch* é um dos mais importantes, embora de extensão reduzida” (2009, p. 83), tecendo assim um elogio à compactação e à magistral densidade que conferem à novela sua impressionante força estética e filosófica. Rónai é enfático na admiração que tinha por esse trabalho:

Talvez um exame das maiores novelas de todas as nações viesse a mostrar que, [...] de todas, a narrativa de Tolstói nos parece a mais perfeita e a mais vigorosa, talvez por ter como argumento a própria morte sem rodeios nem disfarces, a transformação gradual de um homem vivo como todos nós em cadáver (2009, p. 87).

*A Sonata a Kreutzer* mantém como referência a mesma matriz russa de *Felicidade conjugal* e *A morte de Ivan Ilitch*. Sua primeira edição, pela Editora 34, foi em 2007; e, a segunda, em 2010, com uma reimpressão em 2018. O texto da orelha do livro não está assinado. Nesse texto são relatadas “as circunstâncias que cercam a composição da peça de Beethoven que se tornou conhecida como *Sonata a Kreutzer*”. O afro-polonês George Bridgetower, prodígio no violino, acompanha, em 1803, Beethoven em uma sonata inédita. Por uma performance espetacular, Beethoven dedica a sonata a Bridgetower: “*Sonata per un mulattico lunatico*”, mas na celebração, entre um copo e outro, o violinista comete uma indiscrição sobre uma dama conhecida de Beethoven. Este, enfurecido, risca a dedicatória e, mais tarde, vai dedicá-la ao também violinista Rodolphe Kreutzer (1766-1831), que, por ironia, nunca a executou em público.

Novela posterior ao romance *Anna Kariênina* (1877), costuma-se atribuir a *A Sonata a Kreutzer* um retorno ao tema da infidelidade conjugal. Entretanto, não é possível restringir o alcance da novela a essa única temática. A obra, em outras camadas mais fundas, discute a posição da mulher e as tramas da sexualidade feminina na sociedade russa em fins do século XIX. Poderíamos sugerir até que segue os parâmetros de um diálogo socrático às avessas, com um protagonista, Pózdnichev, filósofo brutal, ciumento e rancoroso, que se avilta e avilta o

feminino, em defesa de teses esdrúxulas mesmo para àquela época. Esse Sócrates monológico ataca os afetos, o casamento, a prática sexual e a procriação, o que provoca um desconcertante *estranhamento*. Portanto, não podemos passar batido pelo importantíssimo “Posfácio” de Schnaiderman, que não tece qualquer comentário referente à tradução, mas mergulha em questões literárias bastante polêmicas.

Pode-se ponderar, em primeiro lugar, que talvez seu recorte analítico torne um tanto difusa a separação entre o fictício da literatura e a realidade existencial do autor: “O personagem Pózdnichev não é nenhum Tolstói, sob qualquer ângulo que o abordemos, *mas ele é a expressão de todo o ressentimento do autor nesse campo, de sua raiva, do fermentar incessante do mesmo problema*” (2010b, p. 107, destaque nosso). Parece que, nesse enunciado, Schnaiderman atribui ao discurso de Pózdnichev, de modo velado, um espelhamento quase direto da concepção de mundo do autor “nesse campo”, isto é, no campo do relacionamento entre o masculino e o feminino. Assim, a negação “Pózdnichev não é nenhum Tolstói” se reverte em uma afirmação que encobre o autor polemista Tolstói e traz algo de autobiográfico para o interior da novela.

Schnaiderman também considera que Tolstói, em “mais de uma ocasião, tratou dela [da música] como um elemento de perversão, isto em relação àquela que chamamos erudita, pois a praticada pelo povo concentraria em si todas as virtudes” (2010b, p. 108). Baseado em depoimentos do musicólogo Sierguéi Tolstói, filho do autor, Schnaiderman conjectura: “Não foi nada casual o fato de Tolstói ter ligado uma história de sedução e pecado, que levam ao crime, e um tema associado à música. Esta o deixava profundamente perturbado” (2010b, p.107). Como também não foi nada casual, afirma, “Tolstói ter escolhido uma obra de Beethoven para dar vazão à sua raiva contra a música geralmente tocada nos concertos. [...] cuja execução muitas vezes provocaria ‘a mais perigosa proximidade entre um homem e uma mulher’” (2010b, p. 110), aludindo, mais uma vez, às teses tolstoianas sobre a incitação a comportamentos libidinosos provocados pela música erudita.

Schnaiderman ainda aponta para a inadequação de algumas manifestações opinativas do *autor* Tolstói – além da misoginia, o antissemitismo. Embaralhando mais uma vez ficção e realidade: “Uma passagem chocante é a referência às mulheres e aos judeus que encontramos no capítulo IX: ‘As mulheres procedem exatamente como os judeus, que se vingam por meio de seu poderio financeiro da opressão que lhes é infligida’” (2010b, p. 112). E prossegue:

[...] A *Sonata a Kreutzer* foi publicada em 1891, isto é, justamente no período inicial da difusão do famoso *Os Protocolos dos Sábios de Sião* e pouco depois da onda de *pogroms* em diversas cidades do Império. E esta opinião de Pózdnichev, *em certos aspectos um porta-voz de Tolstói*, ajuda a compreender

as vacilações deste em relação à ‘questão judaica’ (2010b, p. 112, destaque nosso).

E em tom de crítica amena, registra: “É verdade que ele [Tolstói] chegou a assinar documento coletivo contra o massacre dos judeus. Mas, em outras ocasiões, recusou-se a manifestar-se. Logo ele, cuja condenação veemente da opressão e da violência partida de cima ressoava pelo mundo!” (2010b, p.112).

Pela compacta carga de afetos ambíguos e pela radicalidade argumentativa em jogo no embate entre vício e virtude, “*A Sonata a Kreutzer* desafia-nos até hoje e parece insistir em que a literatura nos obriga às vezes a conviver com aquilo que nos parece mais odioso em nosso cotidiano” (2010b, p. 113, destaque nosso), reflete Schnaiderman.

Antonio Candido, no já mencionado ensaio, lembra que como “instrumento poderoso de instrução e educação” a literatura veicula “valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais”. Por essa razão, “é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita”, pois a “literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (2011, p. 177) que dizem respeito ao humano e seu viver em sociedade. E, sim, a leitura de *A Sonata a Kreutzer* é perturbadora.

E, por fim, chegamos a *Khadji-Murát*, obra que se acredita ter sido escrita entre os anos de 1894 e 1905 e publicada postumamente, em 1912. Alguns exegetas discordam, afirmando que sua escritura começou muito antes, devido ao número imenso de páginas de rascunho, contabilizadas em 2.166, e a menções sobre o romance nos diários de Tolstói.

O volume tem início com uma “Nota à presente edição” (2017, p. 7) que fornece um roteiro das edições do romance na tradução de Schnaiderman. Como já mencionado, em 1949, a editora Vecchi publicou pela primeira vez a obra, com o título (que muito desagradou a Schnaiderman) *O diabo branco*. Em 1963, o título foi retificado para *Khadji-Murát* em publicação da Cultrix, no volume *Novelas russas*, com uma reedição em 1986. E pela Cosac Naify saiu em 2009, “sempre com revisão do tradutor”, frisa a nota.

A “Nota”, traz inclusive o percurso do “Prefácio” de Schnaiderman, que consta na publicação da Editora 34 (2017). Prefácio que foi publicado pela primeira vez em 1986, na edição da Cultrix e republicado pela Cosac Naify (2009) com um adendo atualizador no final: “Agora, decorridos tantos anos, resta-nos constatar: os fatos narrados neste livro adquiriram pungência ainda maior devido à recente Guerra da Tchetchênia” (2017, p. 21). Acreditamos que Schnaiderman se refira à Primeira Guerra da Tchetchênia (1994-1996) contra a Rússia por

sua independência, uma referência direta ao romance, que celebra o herói histórico, Khadji-Murát (1796-1852), um símbolo da luta dos povos do Cáucaso contra o despotismo russo.

*Khadji-Murát* (2017) tem no texto de orelha a assinatura da professora e ensaísta Jerusa Pires Ferreira:

[...] *Khadji-Murát*, de Tolstói, é de grande alcance para pensar a complexidade no confronto de culturas e a dominação de umas sobre as outras. A questão islâmica, hoje tão presente, parece ser o eixo desta obra. Poderíamos até dizer que este livro é a história da resistência de povos à dominação de um poderoso império, no caso o russo. Situando a ação nos anos de 1850, o narrador, na intensidade que requer seu compromisso com a apresentação de guerras e conflitos, nos traz uma luta pela vida e expressão.

A professora sublinha inclusive a pesquisa profunda na qual Schnaiderman apoiou sua tradução.

Não podemos esquecer o conhecimento apurado e minucioso de Boris Schnaiderman, que, no prefácio, nas notas e no ensaio “Tolstói: antiarte e rebeldia”, fecho deste volume, faz uso dos *Diários* do escritor e da fortuna crítica para iluminar os caminhos da construção espantosa de Khadji-Murát.

Cabe-nos informar que o precioso ensaio “Tolstói: antiarte e rebeldia”, referido por Ferreira, teve seu primeiro lançamento pela Brasiliense, em 1983, no âmbito da coleção Encanto Radical.

No “Prefácio”, Schnaiderman exalta a obra, como “certamente um dos momentos máximos atingidos por Tolstói ficcionista” (2017, p. 9). Quanto ao formato, o tradutor-crítico destaca o gênero da obra: “[...] o seu apego [de Tolstói] à composição fazia com que não se detivesse num determinado momento da realização e procurasse sempre novas formas. [...] Daí o romance curto *Khadji-Murát*” (2017, p. 10, destaque nosso). Schnaiderman esclarece, ao aprofundar sua análise, que se apoia em um estudo de Viktor Chklóvski (1893-1984) – “Sobre *Khadji-Murát*”, em *A prosa literária: reflexões e análises* (sem tradução para o português). Adverte que o “livro de Chklóvski é de 1961, mas eu [Schnaiderman] ainda não o havia lido, quando escrevi o artigo ‘Implicações de uma revisão de texto’, no qual trato do mesmo problema – o das diferenças entre as versões conhecidas da novela” (2017, p. 15). O artigo ao qual se refere foi publicado no Suplemento Literário em 1º de junho de 1963. Nesse artigo, Schnaiderman, além de traçar um retrato panorâmico do czarismo russo, discorre sobre as diversas e diferentes edições russas de *Khadji-Murát* e suas consequências para a tradução.

Ao observarmos o conjunto das quatro traduções de Tolstói (as três novelas *Felicidade conjugal*, *A morte de Ivan Ilitch*, *A sonata a Kreutzer* e o romance-curto *Khadji-Murát*)

verificamos, pela data das publicações, a escolha de Schnaiderman por um período que vai da segunda metade dos anos de 1850 à primeira metade dos anos de 1900, percorrendo praticamente meio século da produção de Tolstói. Desde a primeira novela, *Felicidade conjugal*, a sua última obra, *Khadji-Murát*, pudemos confirmar a preferência por narrativas mais abreviadas, pinçadas com extremo cuidado por Schnaiderman dos momentos que julgou de radical relevância da escrita tolstoiana.

Consideramos, aqui, como *corpus estrito* da pesquisa quatro paratextos: os três posfácios das três novelas e o prefácio do romance *Khadji-Murát*. Os temas schnaidermanianos destacados nesses paratextos foram, no campo da tradução, por exemplo, em *A morte de Ivan Ilitch*, algumas dificuldades que avaliamos como técnico-culturais como a tradução de termos jurídicos, termos de carteadado e as repetições do nome Ivan Ilitch.

Ainda no posfácio de *A morte de Ivan Ilitch* encontramos uma ênfase no ato tradutório como um ato de desmesura estético-literária, que se desdobra no título da coletânea *Tradução, ato desmedido*. Em um dos textos dessa coletânea, “Orgulho e modéstia do tradutor”, Schnaiderman escreve: “Não tenhamos dúvida: qualquer compromisso de traduzir um grande escritor é um ato de soberba” (2015b, p. 90). E prossegue: “Falando com franqueza, quem sou eu para traduzir um Tolstói, um Dostoiévski? No entanto, é uma exorbitância que eu tenho de assumir, quem puder que o faça melhor” (2015b, p. 90). Declaração que reverbera o enunciado “Eis, sem dúvida, uma temeridade” (TOLSTÓI, 2009, p.78) posicionado logo no início do posfácio de *A morte de Ivan Ilitch*, reforçando a noção de que o fazer tradutório pede “ousadia”, “atrevimento” e “coragem”, com a ressalva de que também é preciso “escrúpulo” no trato com o texto.

Notamos, em relação às análises literárias, a presença acentuada da figura do autor empírico Tolstói colada a temas e personagens. Sobreposição que já começa em Púchkin e toma corpo em Dostoiévski. Um exemplo está no posfácio de *A sonata a Kreutzer*, no qual as supostas ideias de Tolstói deslizariam quase que sem mediação literária para os enunciados da personagem Pózdnichev.

Outra questão que começa a se desenhar de forma bastante tênue nos paratextos estudados até aqui, é o conceito schnaidermaniano de realismo em literatura. Em alguns momentos, na escrita de Schnaiderman parece ressoar a busca de uma necessária coincidência entre literatura e história – ou entre ficção e realidade –, coincidência que pressupõe um conceito estrito de verossimilhança. Foi o que pudemos verificar na leitura, por exemplo, do posfácio de *Felicidade conjugal*. Nesse posfácio o tradutor-crítico aponta um distanciamento

entre o momento histórico real – de conturbadas discussões sobre a libertação dos servos – e a ausência no discurso tolstoiano de qualquer referência à problemática, pois o autor, segundo Schnaiderman, pela voz da narradora protagonista, relata um relacionamento quase idílico entre senhores e servos.

#### 1.1.4 Anton Tchekhov (1860-1904) – O dom de captar o essencial

Como contista, levou ao máximo o seu dom de captar o essencial e o característico, mesmo nos fatos miúdos, aparentemente sem importância.

*Boris Schnaiderman* (TCHEKHOV, 2014a, p. 9)

Foi em 1930, de acordo com Bottmann, que Anton Pávlovitch Tchekhov teve sua primeira publicação no Brasil em um volume de contos em tradução anônima (provavelmente Georges Selzoff e F. [Francisco?] Olandim), por iniciativa da Editora Cultura (São Paulo). São sete os contos que integram essa primeira antologia: “Os inimigos”, “Delírio (Gussieff)”, “Algazarra em família”, “No carro (o caminho da mestre-escola)”, “Verotchka”, “Estudante (conto do jardineiro chefe)”, “Zinotchka” e “Uma noite feliz”. Anterior a essa data, segundo Gomide (2011), vários contos de Tchekhov, circularam esparsos por diferentes periódicos em traduções via de regra anônimas e com muita frequência indiretas. O primeiro deles é datado de 1907, “Olhos de sono”, publicado em *Leitura para todos*.

É histórico o encontro de Schnaiderman com Tchekhov. Encontro que teve início com a coletânea *Contos*, publicada em 1959, pela Civilização Brasileira. Foi a primeira vez, como já mencionamos, que o tradutor-crítico se identificou em uma tradução com o próprio nome Boris Schnaiderman. E, arriscamos dizer que foi a primeira antologia publicada no Brasil com a excepcional reunião de 36 contos curtos de Tchekhov.

A Editora 34, desde 1999, ano de sua primeira edição, colocou na praça mais cinco edições da coletânea, renomeada de *A dama do cachorrinho e outros contos*, o que nos permite aquilatar uma permanência estável tanto da recepção positiva da obra de Tchekhov quanto da tradução de Schnaiderman.

Na orelha do livro, Hélio Pólvora (1928-2015), jornalista, cronista e crítico literário, comenta a tradução: “Quando um renovador da história curta universal, A. P. Tchekhov, e um tradutor sensível, correto e erudito, Boris Schnaiderman (seu posfácio e as notas aos contos merecem consulta), se encontram, o resultado é este: um livro para ler, reler e guardar”. Pólvora

estabelece também um elo entre os contos e a “tessitura teatral” tchekhoviana, aproximando Tchekhov do teatro nórdico ao equipará-lo ao norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) e ao sueco August Strindberg (1849-1912).

Hélio Pólvora interpreta com densidade o conjunto de narrativas selecionado por Schnaiderman: “Não são histórias que idealizam a vida. São histórias que refletem a vida comum, recriando-a, dando-lhe com a dimensão ficcional uma validade maior, uma verdade mais escaldante”. E ao leitor aconselha:

“[...] o leitor, ao entrar nessas histórias, não deverá perder de todo a esperança, ao contrário do que adverte Dante. Mas precisa levar o espírito alerta para preencher lacunas propositais, criadas pela arte da ambivalência e da ambiguidade, muito poderosa na pena de Anton Pávlovitch Tchekhov. E fique certo de que será outra pessoa ao retornar. Estará mais consciente, mais preparado para viver (e conseqüentemente para morrer, segundo ensina Sêneca). Mais apto, sobretudo, a suportar a dor, a entender e perdoar o seu semelhante.”

No paratexto de apresentação de *A dama do cachorrinho e outros contos* – intitulado “Ao leitor” – o próprio tradutor-crítico descreve o itinerário da coletânea:

Esta nova edição dos *Contos* de A. P. Tchekhov (título da publicação de 1959 pela Civilização Brasileira), agora com outro nome, *livro por mim organizado e traduzido*, constitui versão completamente refundida do volume inicial, embora eu tenha mantido a mesma seleção. *A primeira tradução [1959] foi refeita, o que me parece absolutamente indispensável, sempre que decorre período longo entre uma e outra edição.* O livro ainda teve duas [edições] pela Max Limonad, em 1985 e 1986 respectivamente, mas esta quarta edição é um *texto novo* (2014b, p. 7, destaques nossos).

Sobressai, no trecho citado, a informação de que o volume foi concebido e organizado pelo tradutor-crítico. E o resultado foi uma seleção sensível e criteriosa de 36 inesquecíveis contos de Tchekhov: seis deles datados de 1883; um, de 1884; quatro, de 1885; doze, de 1886; cinco, de 1887; dois, de 1888; um, de 1892; um, de 1893; três, de 1898; e, um de 1899. Publicados em sequência cronológica, esses contos configuram um panorama diversificado da contística tchekhoviana ao longo de dezesseis anos. Ainda mais uma vez, sublinhamos uma marca importantíssima do processo tradutório de Schnaiderman: a refacção ou o “refundir”, outro termo empregado por Schnaiderman para descrever sua busca incansável de perfectibilidade.

Na nota inicial do livro, “Ao leitor”, com sua reconhecida honestidade e despojamento, Schnaiderman abre os nomes de dois colaboradores nesta sua “reelaboração” tradutória:

Para a *última reelaboração*, pude valer-me de duas contribuições muito valiosas. Jerusa Pires Ferreira fez anotações com vistas a essa *reelaboração*, e eu pude contar com a ajuda completamente inesperada de Dalton Trevisan. Depois da publicação pela Max Limonad, ele me enviou uma carta muito gentil, seguida de outras em que apontava alguns defeitos, sobretudo em meu posfácio e nas notas, e que assim pude corrigir. Nesse diálogo epistolar, ficou evidenciada a sua grande familiaridade com os textos de Tchekhov (2014b, p. 7, destaques nossos).

Schnaiderman conta que decidiu substituir o prefácio das edições anteriores por uma “Nota Biográfica” de Tchekhov e, no final do livro, posicionar um posfácio, pois a ele pareceu “mais adequado não iniciar o conjunto com uma interpretação pessoal. Após o posfácio, segue um apêndice, com algumas informações suplementares sobre os contos traduzidos” (2014b, p. 7).

Na “Nota Biográfica” sobre Tchekhov, Schnaiderman expõe seu ponto de vista sobre a produção literária do autor no campo da prosa:

Aos vinte e quatro e vinte e cinco anos, era já um escritor consumado, autor de contos que subvertiam a estrutura tradicional do gênero e traziam para a literatura todo um mundo de província e de capital, de pequenos funcionários e crianças infelizes, de mujiques e estudantes, de professores e médicos, um mundo observado com profunda simpatia e com uma nota de melancolia difusa (2014b, p. 10).

E no campo do drama:

Nos últimos anos de vida, dedicou-se cada vez mais ao conto longo e à novela, bem como ao teatro. Aliás, ao contrário da realização como contista, sua evolução como teatrólogo evidencia longo processo, doloroso e contraditório, pois, não obstante as qualidades dramáticas de uma peça como *Ivanóv* (1887) e de suas pecinhas curtas, só nos últimos anos encontraria sua própria forma de espetáculo teatral, uma forma pessoal e inconfundível, onde o dramático tradicional, baseado na ação, é substituído pela concentração no discurso das personagens (2014b, p. 12).

Em um notável “Posfácio”, Schnaiderman dirige sua análise para o tratamento literário do gênero conto: “Uma volta aos textos de Tchekhov depois de tantos anos obriga, segundo me parece, a refletir um pouco sobre a importância de seus contos para nós, hoje em dia” (2014b, p. 334). O tradutor-crítico concorda que os contos de Tchekhov subverteram as linhas mestras preconizadas para o gênero até então. No entanto, acrescenta que *o rompimento com a tradição* é, por sua vez, *uma tradição na literatura russa*.

[...] na Rússia os padrões ocidentais de gênero eram aceitos, mas ao mesmo tempo havia uma resistência que acarretava flutuação e afastamento, e isto marcou a literatura russa desde os seus inícios como uma das grandes literaturas modernas, pelo menos a partir de Púchkin no começo do século XIX (2014b, 334).

Devemos, é claro, levar em consideração as especificidades do ambiente literário russo de então. Mas poderíamos acrescentar que “flutuação e afastamento” não ocorrem apenas na literatura russa e que essas instabilidades fazem parte de um processo a que todas as literaturas ditas nacionais estão sujeitas. Para isso contribuem a fricção entre forças tradicionais e forças disruptivas, tanto internas quanto externas, e o movimento comércio de bens culturais entre estados, regiões e culturas.

Detendo-se em uma questão particular do conto, o desfecho, Schnaiderman comenta que, no prefácio anterior da antologia, escreveu que os preceitos da *Filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe (1809-1849), foram superados por Tchekhov. Para Poe, em citação de Schnaiderman, “todo argumento merecedor desse nome deve ser elaborado com vistas a seu *dénouement* antes que algo seja tentado com a pena” (2014b, p. 334-335). Mas, repensando a questão, o tradutor se interroga se os finais abertos, “sugerindo continuidade”, imprimindo outra noção de temporalidade, “como a de Proust e como a de Virginia Woolf” (2014b, p. 335), são, de fato, a grande marca da estética tchekhoviana.

Schnaiderman reconhece que há em Tchekhov contos com um “final forte”, com um *dénouement* que converge para um poderoso amarramento do relato, mas, por outro lado: “O não desfecho, ou melhor, um desfecho diferente do consagrado, sugerindo continuidade, [que] afastava o leitor do enclausuramento no determinismo causal do século XIX” (2014b, p. 335), também foi muito praticado por Tchekhov. O mesmo acontece com a obra dramática de Tchekhov: “Eu tenho entrecho interessante para uma comédia, mas ainda não atinei com o final. Quem inventar novos finais de peça há de inaugurar uma nova era (4/6/1892)”, o tradutor cita de uma carta de Tchekhov encaminhada ao jornalista e editor A. S. Suvórin (1834-1912).

O que é perceptível, para Schnaiderman, são algumas oscilações nos propósitos estéticos de Tchekhov, o *autor criador* em processo: “em lugar de um escritor cômico de seu papel pioneiro na superação de velhas normas, vemos alguns momentos de vacilação diante dos resultados novos a que chegava, levando algum tempo para se conscientizar da importância destes” (2014b, p. 336).

Schnaiderman também explicita os desafios da tradução: “Tchekhov aproxima o conto da vida, quase chega à antiliteratura e, ao mesmo tempo, mantém e sugere os vínculos com o literário” (2014b, p. 336). E aponta os percalços tradutórios que enfrentou:

“Os procedimentos parodísticos, as alusões literárias, são constantes em sua obra e constituem, frequentemente, uma das grandes dificuldades da tradução” (2014b, p. 336). Acrescenta ainda que a “concisão máxima” tchekhoviana, ou seja, o recurso de “sugerir o máximo com um mínimo de palavras”, coloca muitas vezes o profissional frente a verdadeiros impasses, pois “são procedimentos capazes de levar um tradutor ao desespero, tão intimamente estão ligados a características da língua russa (2014b, p. 338).

Ao citar exemplos e analisar os contos “Casa-se a cozinheira” e “Bilhete premiado”, Schnaiderman inclui no diálogo Júlio Cortázar (1941-1984) e sua concepção sobre a “esfericidade” do conto, no ensaio “Do conto breve e seus arredores”, em *Valise de cronópio* (2008): “De Tchekhov a Cortázar, temos o mesmo apelo à liberdade e a concisão, a mesma desvinculação do tradicional e a mesma limitação pelo espaço reduzido do conto: os limites reduzidos da esfera” (2014b, p. 340). Também Honoré de Balzac (1799-1850) é chamado à interlocução ao abordar com profunda argúcia a magnitude do motivo “dinheiro” na existência humana, o “grande tema balzaquiano”: “Tudo gira em torno do dinheiro, é dele que tudo depende, o próprio imaginário se solta ou se contrai, em função das possibilidades monetárias” (2014b, p. 340). Quanto à organização do volume, Schnaiderman, mais uma vez em autocitação, relê seu texto anterior, esclarecendo os critérios utilizados para sua seleção de narrativas:

No prefácio à 1ª. edição deste livro, escrevi “na elaboração de uma coletânea de contos de Tchekhov, a parte mais difícil está na seleção” e que, tendo o escritor deixado centenas de histórias magistralmente realizadas, “não me preocupei propriamente em apresentar *o melhor de Tchekhov*, o que é quase impossível e *resultaria num critério puramente subjetivo*, mas *procurei traduzir contos que refletissem as diversas características de sua obra, as diferentes facetas de sua personalidade*”. Decorridos muitos anos, continuo de acordo com esta formulação e não tenho motivos para alterar a seleção efetuada então, embora outras histórias pudessem representar a obra de Tchekhov com a mesma validade (2014b, p. 341, destaque do autor, destaque nosso).

Contrariando o crítico russo Viktor Chklóvski, que se posicionava contra a “edição indiscriminada” das obras de Tchekhov, o organizador Schnaiderman incorpora ao volume alguns dos contos descartados pelo próprio autor: “Este livro contém os seguintes escritos eliminados pelo próprio autor da edição de suas obras completas: ‘Nos banhos’, ‘Molenga’,

‘Fantasiados’ e ‘Um dia no campo’” (2014b, p. 341). E o tradutor-crítico toma essa decisão por acreditar ser “importante divulgar inclusive as narrativas ligeiras que ele [Tchekhov] publicou nas revistas ilustradas da época” (2014b, p. 341).

Schnaiderman encerra o posfácio reafirmando a importância dos escritos de Tchekhov na contemporaneidade: “[...] estou mais do que convencido de que os seus textos são muito necessários para todos nós, apesar da distância no espaço e no tempo. E isso me fez voltar às traduções de muitos anos atrás e melhorá-las agora na medida das minhas forças” (2014b, p. 342).

Sobre o “Apêndice”, Schnaiderman revela a seus leitores quais os objetivos desse paratexto:

Depois do posfácio, vem um apêndice, com *algumas informações suplementares* sobre os contos traduzidos. Seu texto foi também consideravelmente modificado nas novas edições, mas conserva a característica inicial: *alguns dados sucintos, sem pretensão a abordagem crítica* (2014b, p. 7, destaques nossos).

No “Apêndice”, Schnaiderman traz informações variadas e pitorescas sobre cada um dos 36 contos. Dentre esses contos, ficamos sabendo, por exemplo, quais eram os preferidos por Górkí (“A dama do cachorrinho”), por Tolstói (“Aflição”) e por Ivan Búnin (“Ventoinha”). Ficamos sabendo também aqueles que o próprio Tchekhov desconsiderava (“Vanka”, “Olhos mortos de sono”) e dos quais se envergonhava (“O sapateiro e a força maligna”). Somos informados sobre as repercussões na imprensa, sobre as críticas ferozes e as elogiosas; sobre as polêmicas entre os leitores envolvidos na defesa apaixonada de Tchekhov e os envolvidos em ataques demolidores. E somos brindados por Schnaiderman com um inventário das personagens e dos temas mais frequentes em Tchekhov. Tudo apoiado na vastidão das seguintes obras:

a) *Obras e cartas completas (Pólnoie sobrânie sotchiniênii i pisem)* em 20 volumes, edição da Academia de Ciências da URSS, Moscou, 1944-1951; b) *Obras e cartas completas* em 30 volumes, da mesma editora, 1974-1983; c) *Obras reunidas (Sobrânie sotchiniênii)* em 21 volumes, Moscou, Editora Estatal de Literatura, 1960-1964; d) *Tchekhov*, coletânea de inéditos de Tchekhov e sobre ele, publicada pela Academia de Ciências da URSS em 1960, série Herança Literária (2014b, p. 343).

Já a antologia *O beijo e outras histórias* teve sua primeira publicação em 1961, pela Boa Leitura; passou, em 1986, para a Círculo do Livro; depois para a Abril, com a peculiaridade de uma mudança de título, à revelia do tradutor, e um número de edições de difícil rastreio; e

chega, em 2006, à Editora 34. Pela mesma editora seguiram-se mais três edições, uma em 2007, outra em 2010 e a última em 2014.

Logo no “Prefácio”, Schnaiderman expõe suas relações nem sempre transparentes e amigáveis com as editoras:

De acordo com uma prática então corrente, o livro teve a seguir diversas edições sucessivas por duas editoras diferentes, sem qualquer participação minha, apesar das tentativas que fiz para conseguir que me permitissem uma reelaboração do texto. [Além disso,] numa daquelas editoras, o meu prefácio foi submetido a uma copidescagem violenta, o que me obrigou a denunciar o fato na imprensa, pois o livro continuava saindo com minha assinatura (2014a, p.10).

Em sua primeira coletânea de contos, *A dama do cachorrinho*, Schnaiderman, na nota “Ao leitor”, também narra o circuito deste livro, *O beijo e outras histórias*. Diríamos que há uma certa variedade de tom neste trecho, indo do desabafo quando se refere a algumas editoras ao elogio quando se refere à Editora 34:

Além da presente coletânea [*A dama do cachorrinho e outros contos*], organizei e traduzi outra *O beijo e outras histórias*, São Paulo, Boa Leitura, 1961. A editora deixou de existir depois disso, mas cedeu os direitos ao Círculo do Livro, que a reeditou. Depois o título foi transferido por essa editora para a *Abril*, que tirou dele várias edições com outro nome, substituindo o meu prefácio pela peça *Três irmãs*, em tradução de Maria Jacintha, e infelizmente sem qualquer revisão minha. Por fim, no primeiro semestre de 2006, a Editora 34 reeditou a coletânea, dando-me total liberdade para reelaborar o prefácio, revisar as traduções e fazer acréscimos ao apêndice em que aparecem indicações úteis à leitura (2014b, p. 8, destaques nossos).

A reiteração desse relato nas duas coletâneas tem sua importância por ilustrar o ato ético de Schnaiderman de expor aos leitores as atitudes muitas vezes autoritárias, intransigentes e desonestas de algumas editoras para com seu trabalho. Schnaiderman, ao trazer a público, em tom de denúncia, aspectos muitas vezes mesquinhos da realidade dos intercâmbios comerciais no universo editorial daquele período, expõe o avesso das relações que medeiam o produto de seu trabalho intelectual e o mercado leitor.

*O beijo e outras histórias* tem a orelha assinada pelo crítico literário e professor aposentado da USP Davi Arrigucci Jr., que elogia “a preciosa coletânea de histórias de um dos maiores narradores que conheceu a literatura mundial, em esmerada tradução de Boris Schnaiderman”.

Arrigucci compara Tchekhov a um seu coetâneo brasileiro, Machado de Assis (1839-1908). Tanto que o próprio Arrigucci escreve o paratexto em tonalidade francamente

machadiana: “[...] *te sentirás estranho e ao mesmo tempo em casa, caro leitor*, ao encontrar em temas, sutilezas do tratamento social envolvido nos fios do enredo, semelhanças com Machado de Assis” (destaques nossos).

O diferencial entre essa “preciosa coletânea”, no dizer de Arrigucci, e a anterior, *A dama do cachorrinho*, é que ela traz seis exemplos colhidos entre os textos mais longos de Tchekhov: “O beijo” (1887), “Kashtanka” (1887), “Viérotchka” (1887), “Uma crise” (1888), “Uma história enfadonha” (1888) e “Enfermaria n.º. 6” (1892).

No “Prefácio”, Tchekhov é celebrado por Schnaiderman como “o mestre-sala da história curta”, pois

[...] obteve nesta uma realização cabal e conseguiu, graças à sua mestria, revolucionar completamente o gênero. Com efeito, depois de Tchekhov, o conto curto passou a ter uma nova dimensão interior; a sua capacidade de apontar o sentido profundo mesmo de acontecimentos na aparência banais criou uma nova exigência para este gênero literário (2014a, p. 7).

Na visão de Schnaiderman, o conto tchekhoviano, “forma cuja própria perfeição dava um toque de acabamento, apesar da sugestão de continuidade”, desvela um autor sempre incitado por “sua preocupação extrema com o mundo de contradições e conflitos” em que vivia e a necessidade de “mostrar o entrechoque de tendências [e] as lutas interiores das personagens” (2014a, p. 7). Schnaiderman nota que Tchekhov buscou explorar o campo das narrativas mais expandidas, no qual as fronteiras entre o conto e a novela ficam um tanto dissolvidas: “Em janeiro de 1888, [Tchekhov] confessava numa carta: ‘Escrever longamente é bem cacete e muito mais difícil que escrever curto’. [Tchekhov] afirmou mesmo ter sido ‘mimado’ pelo trabalho miúdo. E apesar disso, insistiu durante anos na criação de obras mais longas” (2014a, p. 7).

O tradutor-crítico traz um outro depoimento de Tchekhov:

Um apontamento de seu caderninho expressa bem a sua postura ética: ‘O desejo de servir ao bem comum deve ser, de modo incoercível, uma necessidade da alma, a condição para a felicidade pessoal; mas se não é disso que ele decorre, e sim, de considerações teóricas e outras que tais, esse desejo é então outra coisa’ (2014a, p. 8).

Assim, o autor, “muito cômico da importância de pensar criticamente sobre os homens de seu tempo” (2014a, p. 8) não se furtou à efervescência dos anos pré-revolucionários na Rússia, contrariando uma crítica frágil que o limitou a um escritor intimista e apolítico.

Acreditamos que, reunidas, as duas coletâneas organizadas e traduzidas por Schnaiderman, junto com os paratextos que as acompanham, formam uma amostragem significativa da prosa tchekhoviana e da crítica que contorna a obra do autor, experiências literárias que tanto a figura do tradutor zeloso quanto a do crítico agudo procuraram trazer aos admiradores da prosa de Anton Pávlovitch Tchekhov.

Com a organização e a tradução dessas duas coletâneas de Tchekhov, Schnaiderman inova e participa ativamente na expansão e consolidação do cânone tchekhoviano entre os leitores brasileiros. Cremos que, no momento da publicação, as duas coletâneas de Schnaiderman são as mais completas e diversificadas existentes no país. Salientamos mais uma vez o compromisso estético do tradutor-crítico em apresentar o melhor e o considerado não tão significativo da prosa do autor.

Do estudo dos seis paratextos críticos que compõem o *corpus estrito* deste trabalho – em *A dama do cachorrinho*: “Ao leitor”, “Nota biográfica”, “Posfácio”, “Apêndice”; e em *O beijo e outras histórias*: “Prefácio” e “Apêndice” – elencamos algumas questões literárias e tradutórias que se destacaram em nossa leitura.

Notamos, na antologia de Púchkin, o cuidado de Schnaiderman em desdobrar os poemas traduzidos por Ascher em um apêndice intitulado “Notas aos poemas”. Nas duas antologias de Tchekhov também o tradutor-crítico prolonga os contos para o “Apêndice”. Apêndice que têm por função complementar esses contos, ampliá-los ou, no dizer de Schnaiderman, fornecer “informações suplementares”, seguidos da advertência “sem pretensão à abordagem crítica”.

Outra questão que se faz notar é a concepção de Schnaiderman sobre o que é um gênero paratextual, seja ele um prefácio ou um posfácio: trata-se de uma “interpretação pessoal” (TCHEKHOV, 2014b, p. 7). Isto é, trata-se de um enunciado que carrega um ponto de vista particular e que pode abrir (o prefácio) ou fechar (o posfácio) um discurso autoral. O que diferencia um posfácio de um prefácio é apenas a localização do enunciado em relação ao discurso autoral. Assim, como nada intrinsecamente os distingue, a questão se resume a uma escolha, dirigida por critérios éticos, estéticos ou quaisquer outros. Uma escolha contingencial, seja ela do tradutor, do autor, do editor ou organizador do volume.

Quanto à tradução dos contos de Tchekhov, o comentário de Schnaiderman é de que quanto mais conciso é o discurso literário mais desafiadora é a tradução. E o que acrescenta uma maior densidade ao enfrentamento da poética tchekhoviana são as peculiaridades da língua russa, além de “procedimentos parodísticos” e “alusões literárias”.

Uma questão que ressurgue é o relacionamento pouco transparente com as editoras que, à época, praticavam interferências que iam desde a imposição de títulos às traduções até reimpressões sem qualquer comunicado ao tradutor, que se via impossibilitado de acompanhar os desdobramentos editoriais de seu próprio trabalho.

O debate literário interessante que o tradutor-crítico traz no posfácio de *A dama do cachorrinho* é acerca da concepção tradicional de conto, via Edgar Allan Poe, por exemplo, na qual o desfecho tem uma grande importância, e a ruptura tchekhoviana dos finais abertos, sugerindo continuidade. Sobre esse tema constrói ricas interlocuções que, além de Edgar Allan Poe, passam por Honoré de Balzac e chegam a Julio Cortázar.

Importante é novamente acentuar o fato de que Schnaiderman, com *A dama do cachorrinho* e *O beijo e outras histórias* potencializa sua assinatura como tradutor, mas principalmente como o organizador de duas coletâneas de excelência incomparável naquele momento. E insuperáveis ainda hoje.

### 1.1.5 Maksim Górkí (1868-1936) – Um mundo imenso

[...] no mundo imenso de Górkí, há sempre motivo para admiração e repulsa, fascínio e perplexidade [...]

*Boris Schnaiderman* (GÓRKI, 2014, p. 13)

De Maksim Górkí, pseudônimo de Aleksei Maksímovitch Pechkov, segundo o mapeamento de Bottmann, já eram cerca de 20 os títulos traduzidos. Ele era, portanto, um dos russos mais lidos no Brasil nesse período. E dele, como já mencionado, Schnaiderman traduziu o romance *Os Artamonov* (1925), publicado pela Vecchi, em 1945, sob o pseudônimo Boris Solomonov. Romance que o tradutor-crítico não teve interesse em revisar.

Em 1961, é publicada pela Civilização Brasileira a *Antologia de contos de Maksim Górkí*, com seleção, prefácio e notas de Schnaiderman. Depois de outras edições que não conseguimos rastrear, em 2005, essa mesma antologia é publicada pela Editora Itatiaia com alteração do título para *Contos*, recebendo mais atualizações no prefácio, na nota biográfica e no apêndice. Essa coletânea é depois lançada em primeira edição pela Editora 34, em 2014, com o título *Meu companheiro de estrada e outros contos*. Também em 1961, é publicada a autobiografia *Ganhando meu pão*, pela Difusão Europeia do Livro, com uma primeira

reimpressão em 1986, pela Editora Brasiliense; em 1999 passa para a Mercado Aberto e, em 2009, entra para o catálogo da Cosac Naify.

Na *Antologia de contos de Maksim Górkí* (1961), em nota, o tradutor Schnaiderman explicita sua fonte: “A tradução dos contos da presente coletânea baseia-se no texto russo das *Obras Reunidas de Górkí* (em trinta volumes), editadas a partir de 1949, pelo Instituto de Literatura Mundial A. M. Górkí, da Academia de Ciências da U.R.S.S. (1961, p. VII).”

São 16 os contos selecionados por Schnaiderman: “Meu companheiro de estrada” (1894), “Vovô Arkhip e Lionka” (1894), “Certa vez, no outono” (1895), “A velha Izerguil” (1895), “Um ‘acompanhamento’” (1895), “Por desfastio” (1897), “Na estepe” (1897), “Vinte e seis e uma” (1899), “Caim e Artiôm” (1899), “Nove de janeiro” (1906), “Nascimento do homem” (1912), “Conto da Itália” (1913), “Uma mulher” (1913), “Noite em casa de Chamov” (1916), “Paixões-caretas” (1917) e “Sobre os malefícios da filosofia” (1923). Como se pode observar pela datação, o tradutor-crítico teve o apuro de trazer amostras narrativas situadas em um amplo espectro temporal. Além dos contos, a antologia conta ainda com “Prefácio”, “Nota biográfica” e um admirável “Apêndice” com sua assinatura.

Do conjunto de paratextos que tivemos a oportunidade de ler, talvez o “Prefácio” à *Antologia de contos de Maksim Górkí* seja um dos mais eloquentes e apaixonados da crítica schnaidermaniana. Nesse prefácio, o tradutor-crítico avalia a “veemência” grandiosa do artista, que interpretamos como uma avaliação positiva da força ético-estética do discurso de Górkí.

Um escritor como Górkí é um exemplo vivo da irrupção de fatores morais, sociais, políticos, históricos, na obra literária, com uma *veemência* tal que a própria realização dessa obra passa a ter seu valor máximo justamente nessa *veemência*. [...] E esta atitude encontrou expressão tanto nos seus contos como na novela, no romance, na autobiografia, no ensaio, na peça de teatro, e no artigo de jornal (1961, p. XI).

Como bem sinaliza Gomide, para Schnaiderman “o tema do *papel dos indivíduos na história, sobretudo dos artistas*, era-lhe vital, e inspirava-se na longa tradição da intelligentsia russa de meditar sobre o sentido e a pressão do tempo histórico, do ‘século-fera’ de Mandelstam, que ele tanto gostava de citar” (2018b, p. 27, destaque nosso).

Górkí, o “escritor proletário”, o “inimigo do capitalismo”, o rebelde “discursivo e panfletário, que parecia desfraldar a bandeira vermelha em praça pública” (SCHNAIDERMAN, 1961, p. XII), tornou-se a voz de toda a humanidade desprezada e empurrada para as laterais da sociedade: vagabundos, ciganos, prostitutas, pequenos e grandes

criminosos, trabalhadores aviltados, enfim, todos os desvalidos. Górkí era o autor que investia contra os intelectuais por se afastarem do “povo”, mas que os defendia quando atacados pelos desmandos do poder soviético.

Górkí foi “um escritor que abusou de imagens fáceis, de lantejoulas baratas e da prosa ritmada, defeitos tão criticados na época” (1961, p. XIII), “defeitos” que podem justamente ter pavimentado os degraus de sua popularidade. E que mesmo depois de ser alertado por figuras literárias do porte de “Tolstói, Tchekhov e Korolienko, e apesar de toda a admiração que lhes votava, continuou de vez em quando a usar tais efeitos” (1961, p. XIII).

Lido por Schnaiderman, Górkí é um “barroco, no mau sentido” (1961, p. XIII) ou um romântico dado a excessos sentimentais. Mas, admite o crítico, em momentos iluminados conseguiu criar situações e atmosferas de extrema e elegante sensibilidade, de uma poeticidade grandiosa e inigualável. E “se existe algo de muito importante a extrair dos livros de Górkí, é uma lição humana, de sinceridade que raia, às vezes, ao desespero, de afeto desmedido pelo semelhante, de uma entrega de toda a *personalidade* à busca da verdade e da justiça” (1961, p. XI, destaque nosso).

Schnaiderman dignifica e aclama Górkí, mas também não o poupa de críticas severas. Afirma que alguns dos “contos mais expressivos pelo *conteúdo humano* apresentam sérios defeitos de construção literária” (1961, p. XI, destaque nosso), sem, no entanto, abordar quais seriam essas imperfeições na “construção literária”. E conclui que sua seleção, para ser honesta, deveria trazer tanto os aspectos louváveis como os “defeituosos” da literatura gorkiana: “Mas, não seria traição ao espírito de uma obra em que a maior veemência humana, a mensagem mais intensamente transmitida, a maior vivência, aliam-se, às vezes, a um evidente mau gosto?” (1961, p. XII). Schnaiderman responde que talvez ser *fiel ao espírito* da obra de Górkí seja trazer ao público leitor tanto a “maior veemência humana”, que entendemos como *o exuberante humanismo gorkiano*, como o seu “evidente mau gosto”. E é o que ele, Schnaiderman, toma como diretriz na concepção de sua antologia.

Na “Nota Biográfica”, Schnaiderman fornece em tonalidade sóbria os dados fundamentais sobre o percurso de Górkí na vida e na arte: as dificuldades, as prisões, o primeiro conto publicado, em 1892, o primeiro volume de contos, em 1898, o sucesso, as viagens, as polêmicas, o ativismo político e a morte, sobre a qual “até hoje, não foram esclarecidas as circunstâncias em que o fato teria ocorrido” (1961, p. XX).

Mas é no “Apêndice” que mostra seu refinamento crítico-tradutório e erudição. Um lugar de excelência no qual cada conto é ampliado para além de suas bordas.

Vamos nos contentar em apresentar dois exemplos. Um sobre o conto “Um acompanhamento”, baseado em um fato presenciado por Górkí. Schnaiderman explica que, contrariando a Academia de Ciências da URSS, detentora da versão definitiva e na qual a tradução está baseada, tomou a “liberdade de conservar da redação primitiva o parágrafo final do conto” (1961, p. 301), que julga superior, e o transcreve no “Apêndice”:

Não descrevi acima uma imagem, por mim inventada, da perseguição e tortura da verdade; não, infelizmente não é uma invenção. Isto se chama *acompanhamento*. Assim castigam os maridos a traição de suas mulheres. É uma cena de costumes, que eu vi em 1891, na aldeia de Kandíbovka, no distrito de Nicoláiev, governo de Kherson.

Eu sabia que, em nossa região, além-Volga, as mulheres culpadas de traição eram despidas, besuntadas de alcatrão, cobertas com penas de galinha e assim conduzidas pela rua. Sabia que, às vezes, os engenhosos maridos ou sogros cobriam as “traidoras” com melão e as amarravam a uma árvore, para que fossem comidas pelos insetos. Ouvira também dizer que, de quando em vez, elas eram amarradas e sentadas sobre formigueiros. E eis que eu via ser possível tudo isso, num meio de gente analfabeta, sem consciência, que se tornara selvagem, numa vida lupina de inveja e ganância (1961, p. 301).

E, o segundo exemplo é sobre o conto “Na estepe”, com um trecho de uma carta de Tchekhov a Górkí, um modelo único de sutileza crítica, que destaca a exuberância de Górkí e a contenção de Tchekhov:

Você pede minha opinião sobre seus contos. Qual é esta opinião? Comprova-se neles um indiscutível, um autêntico, um grande talento. Por exemplo, no conto *Na Estepe*, ele se expressa com uma força extraordinária, e fiquei até com inveja por não ter sido eu quem o escreveu. Você é um artista, um homem inteligente. Você sente tudo de modo admirável. É plástico; quer dizer, quando representa um objeto, você o vê e apalpa com as mãos. Isso constitui arte verdadeira. Aí está minha opinião, e fico muito contente de poder comunicá-la. Estou muito contente, repito, e se nos conhecêssemos pessoalmente e conversássemos uma hora ou duas, certificar-se-ia de quão grande é meu apreço por você e que esperanças deposito no seu talento.

Falar agora dos defeitos? Mas isso não é fácil. Falar dos defeitos de um talento é o mesmo que tratar dos defeitos de uma grande árvore, que cresce num jardim; no caso, trata-se principalmente não da árvore, mas sim do gosto de quem olha para aquela árvore. Não é mesmo?

Começarei dizendo que falta a você, a meu ver, contenção. Você parece o espectador, num teatro, que expressa o seu entusiasmo com tamanha falta de contenção, que impede a si mesmo e aos demais a audição da peça. Essa falta de contenção sente-se principalmente nas descrições da natureza, com as quais você interrompe os diálogos; lendo essas descrições lamenta-se não serem mais compactas, mais curtas, de duas a três linhas ao todo (1961, 302).

Essas são duas amostras do esmero de Schnaiderman na composição da antologia de Górkí e de sua visão crítica de literatura enquanto uma rede alargada de referências que vão se agregando e se abrindo para leituras outras, quase como se um microcronotopo – uma mínima unidade tempo-espacial, um conto – desabrochasse a cada acréscimo crítico para compor um macrocronotopo – uma unidade tempo-espacial com intenções totalizantes.

Essa antologia, com o título atualizado para *Meu companheiro de estrada e outros contos* (2014), título que potencializa a importância do primeiro conto da coletânea, “Meu companheiro de estrada” (1894), mantém a mesma referência da fonte russa, mas recebe um complemento intrigante: “Variantes desses textos, geralmente mais extensas, circulam hoje na Rússia, bem como na Internet” (GÓRKI, 2014, p. 6), sem maiores esclarecimentos. Não sabemos se são variantes criadas pelo próprio Górkí que foram digitalizadas ou reescrituras feitas por autores midiáticos identificados ou anônimos. O que nos lembra o papel das noções bakhtinianas sobre a instabilidade e o inacabamento enunciativos e seus efeitos sobre a proliferação de discursos.

Comparando o “Prefácio” da primeira edição, pela Civilização Brasileira (1961), e o da primeira edição da Editora 34 (2014), verificamos que este passou por uma necessária atualização ortográfica e histórica, além de acrescentar alguns esclarecimentos. Dois exemplos: o termo “populistas” (1961, p. XII) foi trocado pelo termo russo “*naródniki*” (GÓRKI, 2014, p. 9), acompanhado de uma nota de rodapé com informações relevantes para a compreensão do contexto histórico: “Membros do movimento *Naródnitchestvo* (também conhecido como Movimento Populista), ativo entre 1860 e 1910, que propunha o retorno à vida no campo e a aproximação entre a *intelliguêntzia* e o povo” (2014, p. 9), esclarecimento que faz todo sentido, já que para nós, brasileiros, o termo “populista” tem uma acepção bastante diversa; e a troca de “U.R.S.S.” (1961, p. XVI) por “Rússia” (2014, p. 13), por razões das movimentações históricas que transformaram a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas em “escombros”. O objetivo desses nossos comentários é salientar que a noção de *atualização* na obra schnaidermaniana vai além de diretrizes editoriais e apontá-la como um valor muito caro ao tradutor-crítico.

O “Prefácio” também sofreu pequenos cortes e ganhou pequenos acréscimos, supomos que feitos em nome de maior precisão, e registramos a alteração no título de um conto, de “Paixões-caretas” para “Desgostos e caretas”. No “Apêndice”, que passou a ser titulado “Sobre os contos”, o comentário sobre “Paixões-caretas” foi o que recebeu menor atenção com a curiosa e breve anotação: “Este conto de Gorki era um dos prediletos de Lênin” (1961, p. 305), e que, com a mudança de título para “Desgostos e caretas”, recebe esta apressada nota:

“Publicado numa revista em janeiro de 1917, este conto sofreu então alguns cortes pela censura” (2014, p. 397).

Sobre os contos de Górkki traduzidos por Schnaiderman, resta mencionar a participação do tradutor-crítico na notável coleção *Antologia do Conto Russo*, uma coleção composta por nove volumes com a orientação de Vera Newerowa e Otto Maria Carpeaux, publicada pela Editora Lux, entre os anos de 1961-1962. Schnaiderman colaborou no Volume VII (1962) dessa coleção, dedicado exclusivamente a Górkki, com as traduções inéditas de dois contos: “O órfão” (?) e “Sobre o primeiro amor” (1923).

No livro *Ganhando meu pão*, também publicado em 1961, pela Difusão Europeia do Livro, a orelha do livro não é assinada e inicia-se com uma “Nota do tradutor”, na qual o título é explicado:

O título original deste livro (*V liúdiakh*), escrito em 1961, significa: entre as pessoas; no mundo; sendo gente; ganhando o próprio sustento. Nele se narram os anos em que Górkki, mal saído da infância, já enfrentava o mundo dos adultos. Corresponde aproximadamente aos anos de 1880 a 1884, quando o futuro escritor tinha de onze a quinze anos. Num livro anterior (*Infância*), contara a sua vida até os dez. Os dias de luta e privações, que se seguiram aos narrados no presente volume, seriam descritos em *Minhas universidades* (1961, p. 5).

Nesse primeiro parágrafo da nota, Schnaiderman também situa o leitor no tempo abrangido pela narrativa, a correspondência desse tempo com o período de vida de Górkki, bem como a obra no contexto da celebrada trilogia gorkiana. O conjunto dessas três obras autobiográficas formam, para Schnaiderman, um grande panorama da Rússia tsarista: “Numa carta de 1911, quando estava apenas planejando esses livros, Górkki escreveu: ‘Seria muito oportuno fazer uma boa pintura do passado, a fim de iluminar os caminhos para o futuro’” (1961, p. 5). Esse enunciado, no qual notamos mais uma vez o gosto de Schnaiderman pela leitura de textos epistolares, dá margem ao tradutor-crítico para levantar a hipótese de intenções pedagógicas por parte do escritor, em um sentido que, aliado à noção positivista de evolução e progresso, pressupõe que ao revisar o passado, dele podemos extrair lições para a construção de horizontes históricos mais promissores. Mas Schnaiderman concede que apesar dessa ressalva, a escrita flui bem e que “o autor se entrega mais livremente que em outras [obras] ao prazer de narrar, de evocar” (1961, p. 5). Em sua avaliação estética, Schnaiderman escreve:

Literariamente, essas páginas representam também uma das partes mais sólidas, mais realizadas, da vasta obra de Górkí. Nelas o seu estilo se apresenta mais depurado do gosto pelas palavras sonoras, por enfeites e arrebiques, há maior fluência, é a linguagem de um escritor maduro, em alguns dos seus momentos mais felizes (GÓRKI, 1961, p. 5).

Na edição de *Ganhando meu pão*, publicada pela Brasiliense, em 1986, Schnaiderman inicia a “Apresentação” retomando a “Nota do tradutor”, da edição de 1961, mas com o interessante acréscimo de explicitar a preferência por manter uma tradução já consagrada do título:

O título original deste livro (*V liúdiakh*), escrito em 1914, significa: entre as pessoas; no mundo; sendo gente; ganhando o próprio sustento. Aliás, na realidade, Górkí formula aí réplica a uma frase feita, *Víti v liúdi*, isto é, tornar-se gente, sair para o mundo. A tradução do título como *Ganhando meu pão* já se tornou tradicional em países da língua latina graças, segundo parece, à primeira tradução da obra por Serge Persky (Paris, Calmann-Lévy), e que em 1923 já estava na nona edição (1986, p. 5, destaques do texto).

O tradutor-crítico também assinala alterações substanciais na posição estética do autor:

Mas, se o autor consegue aí superar o seu gosto pelos adjetivos de enfeite, que fora muito criticado por escritores como Tchekhov e Korolienko, se as descrições que aparecem no livro podem figurar ao lado das mais realizadas na literatura russa, o desejo de frisar determinados aspectos do mundo apreendido leva o autor a um procedimento paradoxal (1986, p. 6).

Paradoxal porque Górkí, que sempre defendera a estética de seus mestres do passado, atacando com ardor os modernismos e as vanguardas, passou a adotar novos procedimentos, os quais só poderiam ter sido desenvolvidos “por alguém que tomara conhecimento do que se fazia então em arte e literatura” (1986, p. 6). E Schnaiderman traz exemplos:

[...] uma freguesa que experimentava sapatos, na loja em que o jovem Górkí estava empregado, tinha pernas grossas, cada uma das quais parecia “uma garrafa de ombros caídos e gargalo para baixo”. E eis a descrição de outra mulher: “Ela parece uma pequena casa, seu peito destaca-se como uma varanda: o rosto rubicundo, coberto e recortado por um lenço verde, lembra uma clarabóia, quando vidros refletem o sol”. Não obstante o “parece”, que sublinha tratar-se de um símile, não temos nessas descrições algo da deformação expressionista? (1986, p. 6).

E também propõe que Górkí atingiu um novo patamar no uso da linguagem estética:

O texto gorkiano acaba apresentando mescla de russo e eslavo eclesiástico e este mergulho na poesia popular e primitiva, no universo das tradições e da linguagem arcaica, não o aproxima acaso do grande Khlébnikov, tão atacado

e incompreendido no tempo em que foi escrita a trilogia autobiográfica? Górkí não se refere a Khlébnikov, mas a prosa gorkiana neste livro, que lembra tantas vezes a poesia popular, passa a ter acentos mais ricos, quando apreciada em confronto com o apego às tradições populares, típico das vanguardas russas da época (1986, p. 6-7).

Em 1999, a Mercado Aberto lança a terceira edição de *Ganhando meu pão*. Aqui temos a *orelha do livro* assinada pelo escritor, tradutor e também crítico literário Marcelo Backes, que comenta a opção de Schnaiderman pelo título:

A obra abarca o período adolescente do autor, aquele em que caiu no meio do povo para ganhar seu pão – num trocadilho que envolve o título do original, que traduzido seria “No meio do povo”, quanto a inteligente opção de Boris Schnaiderman, *Ganhando meu pão* (consagrada no ocidente, depois da tradução francesa).

E sobre a obra, concordando com Schnaiderman: “O romance chega a ser amargo às vezes, fazendo jus ao codinome que seu autor adotou (‘Górkí’ significa ‘amargo’ em russo). Mas sempre o que sobra de tudo é um efusivo fascínio pela vida, fascínio que chega à embriaguez, por vezes”.

Nesta edição (1999) constam dois paratextos: um prefácio intitulado “Um retrato de Górkí”, assinado por Schnaiderman, e, como fecho do livro, uma “Cronologia Biográfica Resumida de Máximo Górkí” não assinada. Em “Um retrato de Górkí”, o tradutor-crítico traz ao leitor um discurso que consideramos bastante diferenciado dos dois prefácios anteriores. Embora Schnaiderman retome algumas questões presentes nos outros paratextos lidos até este momento, como podemos verificar no seguinte enunciado:

Sendo um daqueles autores que mais escreveram sobre sua *experiência pessoal*, é, ao mesmo tempo, um dos que são menos compreendidos em várias passagens de sua *biografia*, pois as tormentas do século parecem ter se encarregado de apagar as pistas para uma *compreensão cabal* (GÓRKI, 1999, p. 5, destaques nossos).

Schnaiderman parece outra vez sugerir a necessária obtenção tanto de dados biográficos empíricos sólidos como o acesso às experiências de ordem pessoal mais íntimas para uma “compreensão cabal”, completa e verdadeira, que prevê uma unidade fusional entre a pessoa autoral e a obra.

Neste prefácio, no entanto, é destacado o ativismo político de Górkí que se inicia com sua aproximação a um “grupo populista”, passando pouco mais tarde a interessar-se pelo “nascente movimento marxista russo”. Durante esse período tornou-se um escritor rebelde, seguido de perto “tanto pela censura como pelos revolucionários”. Em 1898 conhece o sucesso e a fama com a publicação de sua primeira antologia de contos, e, com o capital recebido, contribui com o movimento revolucionário, aliando-se à facção bolchevique. O que não o impediu de travar polêmicas discordantes com o dirigente do partido, Lênin. Segundo Schnaiderman, Górkí assustou-se “com o caráter violento que teria uma revolução social na Rússia, e considerava os bolcheviques duros, prepotentes, implacáveis” (1999, p. 8).

Com a Revolução de Outubro, Górkí “dedicou-se à preservação dos valores culturais, em meio ao caos, e dirigiu-se frequentemente ao governo, pedindo medidas para a proteção de obras de arte, auxílio material a intelectuais, comutação de penas de morte” (1999, p. 8). Em 1921, por motivos de saúde, parte para a Itália, só retornando 1928, quando é “recebido com grandes festividades” (1999, p. 9). Schnaiderman relata que o escritor: “Tornou-se um defensor extremado das instituições soviéticas, passando a considerar necessária mesmo a violência para a eliminação dos vestígios do passado. No período dos processos de Moscou, chegou a pedir publicamente mais repressão, e é sabido o que isso significava” (1999, p. 9). Notamos nesse momento um tom de censura à posição “extremada” do discurso gorkiano.

No trecho a seguir, o tradutor-crítico revela um Górkí que até então não aparecera em seus escritos anteriores sobre o autor: desponta aqui o Górkí teorizador do realismo socialista. Uma imagem que em muito contrasta com o Górkí libertário e humanista muito presente nos escritos schnaidermanianos. E o tradutor-crítico deixa evidente ao leitor sua condenação a este “método da arte e da literatura”, sinalizando suas consequências nefastas.

A partir de 1934, ano do Primeiro Congresso de Escritores da União Soviética, [Górkí] foi considerado o grande teorizador do ‘realismo socialista’, definido geralmente como o método da arte e da literatura que exigiria uma representação verídica e historicamente correta da realidade e de seu desenvolvimento revolucionário. E isso levou a extremos, no esmagamento de quaisquer atividades culturais que se afastassem do modelo exigido (1999, p. 9).

Neste prefácio, o retrato delineado por Schnaiderman nos fez entrever um grande escritor envolvido em dúbias negociações com forças políticas extremadas que, por fim, foi por elas capturado: “Depois de tanto lugar-comum e das estátuas de bronze que eram erguidas em sua homenagem, custa a crer que se tratava do mesmo Górkí de *Ganhando meu pão* e tantos

outros livros marcados pela exuberância de temperamento e pela veemência humana” (1999, p. 9-10).

*Ganhando meu pão* recebeu, na publicação realizada pela Cosac Naify, sua primeira reimpressão em 2009. Nessa edição, a orelha do livro é constituída apenas por elementos visuais: na orelha da capa há uma continuidade da ilustração da própria capa com uma “ilustração baseada em gravuras *lubok* russas”, que Schnaiderman nos conta, no prefácio, tratar-se de “literatura de cordel” (2009, p. 11); na orelha da contracapa, uma expressiva foto em preto&branco de Górkki. Os paratextos dessa edição são todos assinados pelo tradutor-crítico: um prefácio encorpado; um posfácio intitulado “Por água, fogo e canos de cobre”; e, fechando o volume, um texto intitulado “Sobre o autor”, que é uma “reelaboração” do prefácio intitulado “Um retrato de Górkki”, publicado pela Mercado Aberto, em 1999, e já comentado nesta pesquisa.

Neste terceiro prefácio de *Ganhando meu pão*, percebemos uma ampliação notável de vários aspectos sob os quais a obra é abordada por Schnaiderman. O tradutor-crítico nos traz, por exemplo, a “velha Rússia patriarcal”, com seus modos de produção:

É bem característica, nesse sentido, a descrição que Górkki faz das equipes de trabalho organizadas numa espécie de cooperativa de produção, a *artiel*, que atuava por meio de empreitadas. Aliás, falei em “descrição”, mas, na verdade, todas as descrições do livro estão ligadas a vivências. E toda a realidade aparece em termos de convívio (2009, p. 8).

Traz também os “velhos crentes”, o “ambiente opressivo”, “o mundo familiar estreito”: “Realmente, a par da irrupção violenta do cotidiano de uma cidade capitalista, que se sentia particularmente nos grandes centros, o modo de vida arcaico persistia com muita força no interior” (2009, p. 7).

Quanto aos impasses tradutórios, Schnaiderman relata: “[...] trabalhando com o livro aceitei a tradução de *mieschanin* por “pequeno-burguês”, como se faz geralmente” (2009, p. 10). E o tradutor nos explica em detalhe:

*Mieschanin* era o homem que não pertencia a nobreza, ao clero ou às forças armadas. No entanto, se ele adquiria maior soma de bens e se tornava dono de um empreendimento comercial, passava a ser designado como *kupiétz* (embora houvesse também a tendência de considerar a condição social como algo inerente à pessoa). Isso, de fato, pode dar margem a confusão, e eu tive dificuldades na tradução, quando a avó chama o jovem para levar esmolas a *mieschânie*. Como ocorre nesses casos, *recorri a uma nota de rodapé, um*

*procedimento muito criticado*, mas que nós outros, tradutores, não podemos evitar totalmente (2009, p. 10, destaque nosso).

E a relação de Górkí com as vanguardas:

Muito marcado pela ficção do século XIX, ele se opôs frontalmente à arte e à literatura modernas. Seus ataques a Proust e Hemingway, sua incompreensão do “hiperbolismo” de Maiakóvski ( a expressão é sua), a exaltação de uma poesia cotidiana e singela, as impressões sobre artes plásticas e cinema estão aí para atestá-lo. E ao mesmo tempo, certas passagens de *Ganhando meu pão* parecem marcar um tom diferente (2009, p. 11).

O prefácio é encerrado com um chamado à leitura do livro: “Múltiplo, variegado, pleno de sugestões, além do que relata explicitamente, *Ganhando meu pão* é certamente um desses livros pelos quais não se pode passar imune ou indiferente” (2009, p. 12).

No interessantíssimo posfácio, “Por água, fogo e canos de cobre”, Schnaiderman nos presenteia com mais informes socioculturais. Inicia explicando o belíssimo título:

Nos anos estranhíssimos que se seguiram à Revolução bolchevique, na Rússia, ouvi com frequência esta frase feita, proferida por alguém sobre as vicissitudes que havia sofrido. “Eu asseguro a vocês: já passei por água, fogo e canos de cobre” – costumava dizer um primo adolescente (por razões de eufonia em russo, esses substantivos seguiam-se em ordem um pouco diferente) (2009, p. 439).

Neste posfácio o tradutor-crítico centra seu discurso poético na trilogia autobiográfica de Górkí: “O que se tem na trilogia é o ritmo solto da narrativa, o grande relato que se espria no livro, como se repetisse em termos literários a vastidão das estepes. Ou as cheias periódicas do Volga, em sua confluência com o Oká” (2009, p. 440). E enfatiza: “Estes três livros autobiográficos estão certamente no ápice do que Maksim Górkí produziu” (2009, p. 440). E reitera:

Esta [trilogia] me parece absolutamente indispensável também para compreender melhor suas reminiscências sobre personalidades com que ele conviveu, pois sempre as examina em função de sua experiência pessoal. Assim, a veemência e a profunda penetração com que soube ver a personalidade de Tolstói têm tudo a ver com o que deixou escrito nesses três livros (2009, p. 443).

E, apesar dos “altos e baixos” da estética gorkiana, “a trilogia constitui, pelo menos no meu entender [de Schnaiderman], um conjunto homogêneo e rico e que faz eco a tudo o que ele produziu de melhor” (2009, p. 443).

Sucedo novamente na *Antologia de contos de Maksim Górkí* (1961)/*Meu companheiro de estrada e outros contos* (2014), como nas duas coletâneas de Tchekhov, o mesmo compromisso do tradutor-crítico de introduzir uma diversidade “avaliativa” na concepção do volume. Foram traduzidos tanto contos considerados notáveis como aqueles não tão apreciados pela crítica. O que revela a grande abertura estética de Schnaiderman, pois entrega ao leitor os 16 contos da coletânea, deixando a ele, leitor, a oportunidade de, por si mesmo, apreciá-los. A transparência de Schnaiderman ocorre não só na concepção plural da antologia, mas inclusive no título sóbrio do livro: *Antologia de contos de Maksim Górkí*. O que contraria práticas editoriais tão comuns à época da primeira publicação, como exemplificam as coletâneas com títulos francamente publicitários como “os melhores contos de...” um determinado autor, uma determinada cultura ou um determinado país.

Em Górkí consideramos parte do *corpus estrito* da pesquisa 12 paratextos. Da *Antologia de contos de Maksim Górkí* são eles: “Prefácio”, “Nota biográfica”, “Apêndice”, todos da edição de 1961; da mesma antologia com o título *Meu companheiro de estrada e outros contos*, publicada pela Editora 34, de 2014, examinamos um “Prefácio”, uma “Nota biográfica” e o apêndice, intitulado “Sobre os contos”. De *Ganhando meu pão*, da edição de 1961, uma “Nota de apresentação”; da edição de 1986 uma “Apresentação”; da edição de 1999, a título de prefácio o texto “Um retrato de Górkí”; e da edição de 2009, um “Prefácio”, um posfácio intitulado “Por água, fogo e canos de cobre”, e uma nota biográfica “Sobre o autor”.

Como em “Nota aos poemas” em Púchkin e os “Apêndices” em Tchekhov, aqui também, em *Antologia de contos de Maksim Górkí/Meu companheiro de estrada e outras histórias*, encontramos uma “suplementação” aos contos de Górkí em um riquíssimo “Apêndice”, que enfocamos aqui como um excedente dialógico de visão. Suplementação dialógica que ocorre nos apêndices, tanto em Púchkin, como em Tchekhov e agora em Górkí, que exemplifica o modelo bakhtiniano relacional eu-outro, que entrelaça o discurso do tradutor-crítico ao do autor, ou seja, mostra como o tradutor-crítico responde ou corresponde aos enunciados autorais.

### 1.1.6 Ivan Búnin (1870-1953) – A leveza da prosa

Depois da leveza da prosa de Búnin, que textos não parecerão pesados?

*Boris Schnaiderman (BÚNIN, 2016, p. 8)*

Schnaiderman traduziu duas novelas de Ivan Aleksêievitch Búnin: *O amor de Mítia* (1924) e *O processo do tenente Ieláguin* (1926), publicadas em um único volume em primeira edição pela Delta, em 1964. Antes disso, porém, pela relação de Bottmann, em 1933, foi publicado pela Editora Guanabara *O amor de Mítia*, em tradução de Zoran Ninitch. Em 1934, também traduzidos por Zoran Ninitch, temos os contos “A noite”, em publicação da Calvino, e “O senhor de São Francisco”, pela Mundial. Em 1944, temos a tradução de Jorge de Lima para “O cavalheiro de São Francisco”, em *Os russos: antigos e modernos*, pela Leitura; e, ainda no mesmo ano, o conto “A floresta”, em *Os colossos do conto da velha e da nova Rússia*, na tradução de Frederico dos Reis Coutinho, pela Mundo Latino. Em 1945, o conto “A glória”, em *Os mais belos contos russos dos mais famosos autores*, também em tradução de Frederico dos Reis Coutinho, pela Vecchi. Uma tradução de grande interesse é a do romance *A aldeia*, feita direto do russo pelo jornalista Osvaldo Peralva (1918-1992), pela Edições *O Cruzeiro*, publicada em 1964. Ficamos sabendo, assim, que Búnin já possuía um certo trânsito entre os leitores brasileiros, embora não alcançasse uma penetração tão ampla quanto, por exemplo, Dostoiévski, Tolstói ou Górkí.

A tradução de Schnaiderman das duas novelas de Búnin, depois da Editora Delta, percorrem o seguinte caminho: em 1971, são publicadas pela Opera Mundi, em primeira edição; em 1973, pela mesma editora, em segunda edição; e, em 2016, entram no catálogo da Editora 34 em volumes separados.

Nas publicações da Delta e da Opera Mundi constam os seguintes paratextos: “‘Pequena História’ da atribuição do Prêmio Nobel a Ivan Búnin”, de autoria de Kjell Strömberg, com a seguinte credencial “Antigo conselheiro Cultural da Embaixada da Suécia em Paris; outro paratexto é “Discurso de Recepção pronunciado por Per Hallström por ocasião da entrega do Prêmio Nobel de Literatura a Ivan Búnin no dia 10 de dezembro de 1933”; e o terceiro paratexto “Vida e obra de Ivan Búnin”, um “estudo introdutivo”, assinado por Georges Adamovitch, referenciado como “Antigo Professor Adjunto na Universidade de Manchester”. Todos eles em tradução de Helena Parente Cunha. Devemos mencionar também as ilustrações de Constantin

Terechkovitch (1902-1978), tudo em um belo volume em capara dura. Nessas traduções, no entanto, não há paratexto algum assinado por Schnaiderman.

Na “Nota do tradutor” a *O amor de Mítia*, novela com matizes wertherianos, Schnaiderman expressa sua admiração pela prosa de Búnin nos seguintes termos: “bem poucas vezes, em minha tão extensa caminhada como tradutor, me defrontei com um texto vigoroso como o desta novela” (2016a, p. 8).

Schnaiderman esboça a figura de um Búnin “fugitivo” e o pressupõe saudoso da pátria pelo tom de nostálgico “encantamento” que este usa para descrever a “exuberante” natureza russa. E causa estranhamento a Schnaiderman que, embora “fugitivo” do regime soviético, Búnin fosse um homem de uma “sensibilidade extraordinária” para com as questões sociais. Como exemplo cita o romance *A aldeia*, no qual o autor faz de uma aldeia mujique uma grande personagem coletiva, compondo por meio dela o complexo mundo rural russo.

Para o tradutor-crítico, Búnin era também um poeta, porém “avesso às vanguardas poéticas”, vanguardas que Schnaiderman tanto admirava. Schnaiderman ressalta que a maior poeticidade do autor residia na leveza e encanto de sua prosaística.

Na “Nota à presente edição”, no final do volume, é fornecido o percurso da obra até sua chegada à Editora 34.

O manuscrito de *O amor de Mítia* é datado de 14 de setembro de 1924. A novela veio a público pela primeira vez na revista *Sovremênnie Zapiski (Anais Contemporâneos)*, vols. XXIII e XXIV, em 1925, periódico editado por emigrados russos em Paris.

Esta tradução foi realizada a partir do original russo *Mítina liubóv* (Nova York, Chekov Publishing House, 1955), e publicada originalmente em Ivan Búnin, *O amor de Mítia e O processo do tenente Ieláguin*, Coleção dos Prêmios Nobel de Literatura, coordenada no Brasil por Paulo Rónai (Rio de Janeiro, Delta, 1965; 2ª. ed., Opera Mundi, 1973). A tradução foi revista por Boris Schnaiderman para a presente edição (2016a, p. 120).

O leitor também é contemplado com a belíssima orelha do livro assinada pela professora Elena Vássina, da USP, que retoma alguns pontos realçados por Schnaiderman:

Fazia parte das centenas de escritores e poetas russos (Marina Tsvetáieva e Vladimir Nabokov talvez sejam os mais conhecidos entre os leitores brasileiros) que, ao não aceitar a revolução bolchevique, deixaram tudo na Rússia, inclusive seus corações, e emigraram. Pelos longos setenta anos do poder soviético, a literatura russa ficou brutalmente cindida em duas partes: a soviética e a do exílio.

E em momentos privilegiados se transforma em um convite poético à leitura do livro:

[...] pequeno e frágil, o ser humano sai do centro do universo para figurar como uma partícula perdida na imensidão da natureza, na eternidade do cosmos. Por isso, a paisagem passa a ocupar um lugar tão importante na narrativa, tornando-se um de seus principais protagonistas. Pintadas em múltiplos detalhes bastante concretos, com cores vivas e expressivas, os quadros da natureza carregam tamanha força primordial que se sente sua absoluta independência em relação à existência humana.

Após destacar o talento de Búnin, Vássina dirige sua apreciação ao tradutor: “Talento que os leitores brasileiros poderão saborear ao máximo graças à tradução magistral de Boris Schnaiderman”.

Em *O processo do tenente Ieláguin*, também temos a título de prefácio uma “Nota dos editores” informando: “*O processo do tenente Ieláguin*, de Ivan Búnin, é a primeira tradução de Boris Schnaiderman que a Editora 34 dá a público após seu falecimento, em 18 de maio de 2016” (2016b, p. 7). Temos, portanto, aqui, uma tradução publicada postumamente e a nota editorial carregada de uma tonalidade de homenagem ao grande tradutor. Sobre o relacionamento editorial que envolveu a publicação, além do título póstumo, outras doze traduções de Schnaiderman, os editores testemunham:

A cada nova edição, Boris Schnaiderman revia integralmente o texto de sua tradução, num processo de troca contínuo entre tradutor e editora. As mudanças que introduzia (ou que aceitava, seguindo sugestões da editora) visavam quase sempre *conferir maior coloquialidade e fluência ao texto literário*. Tratava-se, de modo geral, da troca de uma palavra ou expressão que podia soar datada por outra de uso corrente; da mudança na colocação dos pronomes, para evitar o caráter rebuscado das mesóclises; e de alterações na ordem sintática, *privilegiando a expressão direta do pensamento – desde é claro, que o tom e o sentido do texto original assim o exigissem* (2016b, p. 7-8, destaques nossos).

A também professora da USP e tradutora Arlete Cavaliere assina a orelha do livro, na qual destaca aspectos da prosa de Búnin em *O processo do tenente Ieláguin*.

A maestria de Búnin na construção desta obra, em que interagem olhares multifacetados, a refratar os acontecimentos por meio de vozes diversas e dissonantes, compõe um feixe de enunciados, que fazem o relato rodopiar por entre camadas em mil folhas de um processo criminal. Disso decorrem os deslocamentos incessantes na recepção do leitor diante dos fatos narrados e suas motivações psicológicas.

[...]

Considerado o último clássico russo, filiado, em certa medida, à tradição dos grandes realistas por sua extraordinária capacidade de observação e análise contundente da vida e da psicologia de seus heróis, há na escritura de Búnin um procedimento artístico peculiar, em que se observam muitas das estratégias da textualidade contemporânea.

Cavaliere, beirando o lirismo, enumera as particularidades da escrita de Búnin:

Digressões, fragmentos narrativos isolados, fiapos discursivos, disposição inesperada de acontecimentos se desdobram em frases sincopadas, ritmos e sonoridades textuais, de cuja fusão parece ecoar uma melodia encantatória, a promover o encontro benfazejo com o poético.

E termina rendendo tributo a Schnaiderman:

A presente edição de *O processo do tenente Ieláguin*, em tradução direta de Boris Schnaiderman, e que ele estava prestes a revisar quando faleceu, aos 99 anos, em maio de 2016, oferece ao leitor brasileiro o privilégio de saborear este mestre da prosa literária russa em texto primoroso do pioneiro da tradução da literatura russa no Brasil.

Embora sem paratextos significativos do tradutor-crítico nas edições que pudemos examinar, os depoimentos de Vássina e Cavaliere iluminam as duas traduções publicadas no ano de falecimento de Boris Schnaiderman. Fica nítida a escolha de Schnaiderman por obras esteticamente significativas da literatura russa e, o mais importante, por obras que o tocaram profundamente.

Adiantamos que Schnaiderman, dentre seus escritos jornalísticos, dedicou duas resenhas a Ivan Búnin publicadas no Suplemento Literário, uma em 22 de junho de 1957<sup>9</sup>, e a outra, um ano mais tarde, em 21 de junho de 1958<sup>10</sup>, resenhas que são analisadas em detalhe no Capítulo III – A prosaística de Boris Schnaiderman em resenhas.

Destacamos que, por não conseguirmos obter qualquer informação sobre traduções anteriores de *O processo do tenente Ieláguin*, arriscamos considerar a tradução de Schnaiderman como pioneira. Já *O amor de Mítia*, como mencionado, teve uma tradução anterior, de Zoran Ninitch, em 1933, embora não possamos afirmar com certeza se diretamente do texto fonte.

No que diz respeito ao *corpus estrito* do trabalho, notificamos que temos apenas, em *O amor de Mítia* (2016), uma “Nota do tradutor”, já que em *O processo do tenente Ieláguin* (2016) constam somente paratextos editoriais.

Na “Nota do tradutor”, as questões abordadas por Schnaiderman dizem respeito à universalidade do tema literário da adolescência, período de formação com seus ritos de passagem e aprendizado, plenos de “exuberância vital”. Exuberância que se estende, na leitura

<sup>9</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570622-25195-nac-0038-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580621-25501-nac-0042-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

de Schnaiderman, às descrições da natureza que envolve a personagem de Mítia, momentos nos quais a narração buniniana se dilata em pujante prosa poética.

### 1.1.7 Aleksei Riémizov (1877-1957) – O instigante

Tanto no levantamento de Gomide (1887-1936) como no de Bottmann (1900-1950) não localizamos nenhuma referência a qualquer outra tradução anterior de Riémizov. No entanto, “Aleksei Mikháilovitch Riémizov (1877-1957) experimentou diversos gêneros literários (desde poemas, contos e romances ‘tradicionais’ até lendas populares, histórias infantis, perfis biográficos, ensaios, transcrições de sonhos) (2016, p. 561)”. Assim inicia a nota de apresentação não assinada sobre o imigrado russo Riémizov, que precede a tradução de Schnaiderman do conto “Às avessas” (1952), publicado na *Nova antologia do conto russo (1792-1998)*, em uma primorosa iniciativa da Editora 34.

A apresentação informa que esse mesmo conto foi publicado na *Antologia do conto russo* da editora Lux, sem mais referências. Mas, sabemos, graças ao trabalho de Pelissaro (2013, p. 87), que a tradução de Schnaiderman do conto de Riémizov encontra-se no volume IX (1962) da Lux, dedicado a “Autores contemporâneos”.

A apresentação destaca o virtuosismo da linguagem, o estilo “ornamental”, a inovação no gênero memorialístico e a dimensão de sua influência na prosa russa moderna. Traz também uma citação do crítico literário russo Boris Eikhenbaum (1886-1959). Segundo este, em Riémizov, encontra-se toda “uma escola literária” (2016, p. 561). Quanto ao conto, somos informados que aborda “o inevitável tema russo da guerra”, mas de um ponto de vista externo, observado “a partir de um cenário francês”, sob o ponto de vista de um emigrado russo que se vê sob o bombardeio alemão durante a Segunda Guerra, precisamente no dia 3 de junho de 1940, em um subúrbio parisiense. É de se notar que Riémizov não tenha recebido no Brasil mais atenção apesar de sua proclamada versatilidade e influência na prosa russa moderna.

Com esse conto, temos o tradutor-crítico Schnaiderman apresentando ao leitor brasileiro, em 1962, um autor russo em uma tradução que acreditamos inédita. Não localizamos, com a assinatura de Schnaiderman, no Suplemento Literário, qualquer resenha, coluna ou artigo publicados, que trouxesse informações mais substanciais sobre o autor ou sobre essa tradução. Devemos, no entanto, enfatizar a iniciativa do tradutor-crítico de dar ao leitor de língua portuguesa a oportunidade de um contato maior com a literatura russa de imigração. Para melhor situar o autor, lembramos que Riémizov, em 1921, momento do grande êxodo de

intelectuais russos, muda-se para Berlim e, em 1923, para Paris, onde vem a falecer aos 80 anos de idade em 1957.

### 1.1.8 Aleksei Tolstói (1883-1945) – Na superação do realismo russo tradicional

De Aleksei Nikolaevitch Tolstói (1883-1945), parente distante de Lev Tolstói, Bottmann noticia que já em 1933 havia sido traduzido anonimamente *O soviet [sic] em Marte*, pela Calvino. E depois, em 1944, o conto “Um relato de Ivã Sudariev”, em *Os colossos do conto da velha e da nova Rússia*, traduzido por Manuel R. Da Silva, para a Mundo Latino. Em 1945, foi publicado o livro *A cultura soviética*, livro traduzido por Paim Júnior, pela Editora Vitória; o conto “Os vurdalaks”, em *Os mais belos contos russos dos mais famosos autores*, em tradução de Alfredo Ferreira, pela Vecchi; e *Pedro, o Grande*, pela Editora Zélio Valverde (não consta o tradutor).

Schnaiderman traduziu de Aleksei Tolstói o conto “Uma alma simples”, que, também segundo Pelissaro (2013, p. 87), encontra-se no volume IX, “Autores contemporâneos” (1962), da *Antologia do conto russo*, da Editora Lux. Que saibamos, essa tradução não encontrou uma nova publicação.

Embora pouco divulgado, localizamos do autor duas traduções recentes no gênero literatura infanto-juvenil russa: *O nabo gigante* (?), traduzido direto do russo por Yuri Martins, pela Ciranda Cultural; e *A infância de Nikita* (1922), obra considerada um clássico no gênero, traduzida por Irineu Franco Perpetuo e Moisés Mountain, pela Kalinka, publicada em 2021.

Também em Aleksei Tolstói não temos qualquer paratexto como parte do *corpus estrito* deste trabalho, e, embora nos escritos jornalísticos de Schnaiderman encontremos pouquíssimas referências a Aleksei Tolstói, trazemos aqui um exemplo que julgamos de interesse por se referir a uma questão literária cara a Schnaiderman: a “superação” do realismo russo tradicional.

Na literatura soviética, a tendência para uma *superação do realismo tradicional*, a busca de uma nova forma de expressão, que marcasse mais intensamente as confusões e equívocos do mundo interior, teve também os seus cultores, conforme se constata sobretudo com a novela de Iuri Oliécha “Inveja”. Ao mesmo tempo, porém, a realidade brutal, diferente, enfrentada pela geração que fizera a Revolução de Outubro refletiu-se em obras que, partindo em certa medida do realismo tradicional, iam além da sua mera aplicação. Se isto já aparece em Górkí, é também evidente numa série de escritores surgidos após Outubro. Neste terreno, os nomes que marcam pontos culminantes atingidos são certamente Isaac Bábel e Mikhail Chólokhov. *Seria justo acrescentar-lhes o de Aleksei Tolstói*. Parece-nos que apenas pelo seu

romance épico inacabado “Pedro I”, mas não pelas obras sobre a realidade soviética (destaques nossos).<sup>11</sup>

A citação foi recortada de um artigo publicado em 15 de junho de 1963, no Suplemento Literário, que tem por título justamente “Novos caminhos do realismo”. Nele Schnaiderman nomeia alguns autores soviéticos que representariam uma renovação estética na prosaística considerada de viés realista, destacando Isaac Bábel e Mikhail Chólokhov. A esses dois nomes, o tradutor-crítico acrescenta o de Aleksei Tolstói com a ressalva de que apenas uma de suas obras, *Pedro I*, poderia constar como renovadora do tradicional realismo russo.

### 1.1.9 Leonid Grossman (1888-1965) – O dostoiévskiano

*Dostoiévski artista*, de autoria de Leonid Pietróvitch Grossman, com a tradução de Boris Schnaiderman, foi publicada pela editora Civilização Brasileira, em 1967. Em nossa pesquisa não foram localizadas, dessa obra, quaisquer publicações anteriores ou posteriores à tradução de Schnaiderman. Levantamos, assim, a hipótese de que essa tradução seja não só a pioneira como a única existente até agora.

O livro traz na orelha e no “Prefácio” a assinatura de Schnaiderman. Na orelha do livro, o tradutor-crítico apresenta o autor odessista e sua obra:

O nome de Leonid Grossman é bastante conhecido dos especialistas em Dostoiévski e em literatura russa em geral. Todavia, os seus trabalhos não estão muito divulgados no Ocidente, e o presente volume constitui um passo neste sentido. Reunindo dois trabalhos de natureza bem diversa, isto é, um estudo crítico e uma resenha de datas e documentos relacionados com a atividade literária de Dostoiévski, ele permite constatar o alto nível alcançado quer pelos estudos dostoiévskianos na Rússia, quer pelo trabalho de crítica e de história literária levado a efeito por Leonid Grossman (1967).

Schnaiderman avalia ainda que no Ocidente, à época, havia grande interesse “em torno das raízes russas do moderno estruturalismo em linguística e teoria da literatura”, e que embora já tivessem sido traduzidas algumas obras relevantes, “o campo ainda precisa ser mais explorado, pois assim se poderá chegar a uma compreensão melhor dos problemas que suscita”. E o tradutor-crítico defende que os estudos de Grossman poderão preencher essa lacuna, com ótimos aportes.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630615-27037-nac-0033-lit-1-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

Ademais, a divulgação de ensaios como os do presente volume permite uma aproximação com o que se está fazendo na União Soviética em matéria de estudos literários, assunto sobre o qual são muito frequentes os equívocos, devidos muitas vezes simplesmente à falta de divulgação de materiais sérios.

Destacamos ainda que, na orelha do livro, os pontos centrais salientados por Schnaiderman são: um, como se dá naquele momento os estudos literários na União Soviética, em particular os relacionados a Dostoiévski, e dois, difundir esses conhecimentos entre os pesquisadores brasileiros. O tradutor-crítico está convicto: “A divulgação dos trabalhos deste volume contribuirá certamente para uma abordagem mais rica do problema e uma compreensão melhor do que representou para a literatura mundial o surgimento do mundo dostoiévskiano”.

No prefácio da obra, datado de novembro de 1966, Schnaiderman informa que a primeira parte do volume – o *estudo crítico* intitulado *Dostoiévski artista* – teve sua primeira publicação na coletânea *A obra de F. M. Dostoiévski*, em 1959, pela Academia de Ciências da URSS. Essa primeira parte está metodologicamente construída em seis tópicos com títulos precisos: “O gênero, na obra de Dostoiévski”, “As leis da composição”, “O método criador”, “A alternância dos estilos”, “O romance e a novela” e “*Leitmotives*”.

A segunda parte do livro, *Materiais para a biografia de F. M. Dostoiévski (Datas e Documentos)*, saiu em 1958, pela Editora Literária Estatal, de Moscou. Como o próprio título indica, trata-se um material documentado e datado, praticamente ano a ano, com base em biografias, reminiscências, memórias, cartas, apontamentos, tanto de Dostoiévski como de pessoas próximas a ele. Constam também excertos de documentos oficiais, como, por exemplo, os referentes ao julgamento e sua condenação aos trabalhos forçados em fins de 1849.

Divididos em 14 partes, esses materiais biográficos cronológicos acompanham desde os antepassados mais distantes de Dostoiévski até seus pais, o seu nascimento, prosseguindo até o momento de sua morte e o funeral. Constróem, inclusive, uma periodização da vida de Dostoiévski: “Antepassados e pais de Dostoiévski”, “Primeiros anos”, “A escola de engenharia”, “Estreia literária”, “Nos círculos revolucionários”, “Prisão e fortaleza”, “Nos trabalhos forçados”, “Semipalátinsk”, “Tvier”, “Período das revistas”, “Crime e castigo”, “No estrangeiro”, “O último período” e “1880-1881”.

Schnaiderman, no “Prefácio”, atribui a Grossman a criação de um “acervo impressionante de reflexões e estudos sobre o romancista russo [Dostoiévski]” (1967, p. 1). E repõe a pesquisa dostoiévskiana à luz do pensamento crítico de Grossman, que percorre diferentes territórios dos estudos literários – do formalismo russo à moderna crítica

estruturalista, passando pela fenomenologia. O tradutor-crítico, reunindo em um diálogo conciliador diversas linhas dos estudos literários, traz explicitamente os nomes do “grande crítico” russo Vissarion Bielínski (1811-1848) e o do filósofo marxista Georg Lukács (1885-1971):

Na realidade, por mais diferentes que sejam as posições dos “formalistas russos” e as do grande crítico Bielínski, da primeira metade do século XIX, este, como bom hegeliano, já especificara uma relação dinâmica entre o condicionamento de uma obra de arte e a sua organização artística, a sua forma, chegando a afirmar, conforme citação de Grossman em *Dostoiévski artista*, que o caráter artístico de uma obra depende “da profundidade da ideia fundamental e da força com que ela se organiza”. Parece-nos que posições tão diversas como a de *Bielínski, muito preocupado com o social, a mensagem; a dos “formalistas” russos; a de Lukács, com a sua noção de perspectiva*, como algo que determina tanto a forma como o conteúdo de uma obra; e a do *moderno estruturalismo ocidental*, orientam-se no sentido de uma análise da obra literária como algo vivo e dinâmico, e que se relaciona com a realidade não como um mero “espelho”, mas como uma criação que capta o essencial, o característico, o organizado pela “forma” e estruturado por meio de uma ação totalizadora, inerente à obra de arte (1967, p. 5, destaques nossos).

Quanto ao realismo em Dostoiévski, Schnaiderman traz um esclarecimento do pensador russo Roman Jakobson (1896-1982) que amplia e relativiza o conceito:

Frequentemente, Grossman afirma, baseado em documentos e em análise de textos, que Dostoiévski foi um realista, mas um realista que não se contentava com a reprodução da mera realidade empírica. No entanto, num *estudo muito brilhante de 1921*, Roman Jakobson afirma que *o próprio conceito de realismo é relativo*, e que, geralmente, para avaliar o *grau de realismo de uma escola artística de qualquer época*, os críticos literários a comparam com o realismo do século XIX (1967, p. 6, destaque nosso).

Outro interlocutor que Schnaiderman mobiliza em sua reflexão sobre as posições de Grossman e o realismo de Dostoiévski, é Viktor Chklóvski. O tradutor-crítico intervém no diálogo argumentando que, apesar das radicais mudanças sócio-históricas, Grossman insiste em continuar defendendo as mesmas noções que difundia nas primeiras décadas do século XX acerca da questão formal do romance ao não reavaliar o papel do autor irlandês Laurence Sterne (1713-1768) na construção literária do “mundo dostoiévskiano”.

Por exemplo, ele [Grossman] atribui grande importância à *influência que Sterne teria exercido sobre a construção dos romances de Dostoiévski*. Ora, *a obra do romancista inglês foi particularmente cara aos estudiosos russos da década de 1920*. Conforme se expressou Viktor Chklóvski, nela “a consciência da forma, obtida graças à deformação desta, constitui o próprio fundo do romance”. *No entanto, os tempos são outros, e [...] ele [Grossman] repete as asserções que fez nos anos vinte sobre a originalidade de Sterne e o*

*seu papel pioneiro em literatura, de precursor das correntes mais modernas [...] (1967, p. 6, destaques nossos).*

Após manifestar alguns prós e contras às posições de Grossman, o tradutor-crítico termina seu discurso reconhecendo o valor do trabalho de Grossman:

Utilizando o acervo crítico de seu país, *sem procurar diminuir a contribuição trazida pelos que o precederam, abordando a obra do romancista russo em toda a sua riqueza e profundidade, sem simplificações empobrecedoras*, Grossman deu um passo importante no sentido da melhor compreensão de Dostoiévski (1967, p. 7).

A peculiaridade desse “Prefácio” é ter sido publicado, com pequenas alterações, em 14 de janeiro de 1967 na coluna Letras Russas, com o título “Dostoiévski de Grossman”<sup>12</sup>. Em duas notas no final da coluna, Schnaiderman, muito discretamente, anuncia que *Dostoiévski artista* em sua tradução está prestes a chegar às livrarias e indica um seu artigo publicado no Suplemento Literário, sete anos antes, em 17 de dezembro de 1960, intitulado “Materiais sobre Dostoiévski”<sup>13</sup>.

Grossman é um dos estudiosos da literatura mais citados por Schnaiderman em seus escritos jornalísticos no Suplemento Literário. Assim, acrescentamos mais duas indicações à feita pelo tradutor-crítico que também interpelam o estudioso dostoiévskiano: uma coluna, de 3 de março de 1962, “Frutos do método formal”<sup>14</sup>, e um artigo, de 31 de outubro de 1971, “Dostoiévski”<sup>15</sup>. Nesses dois escritos além de Grossman, o diálogo de Schnaiderman inclui também Mikhail Bakhtin.

Na coluna “Frutos do método formal” (1962), Schnaiderman relaciona minuciosamente os pontos principais do estudo *Dostoiévski artista*, descrevendo a articulação da estrutura romanesca dostoiévskiana, segundo o ponto de vista de Grossman, mas indicando Bakhtin como o inaugurador do conceito de romance polifônico em Dostoiévski:

O crítico [Grossman] estuda a estrutura do romance em Dostoiévski e a fusão, nele, do romancista com o dramaturgo e o lírico (segundo Grossman, é característico o gosto do romancista pela poesia, sobretudo a dramática); a sua evolução, em cada romance, de uma descrição “fisiológica”, típica da “escola

<sup>12</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670114-28144-nac-0033-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19601217-26271-nac-0008-lit-2-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620303-26644-nac-0007-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19711031-29625-nac-0157-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

natural” da literatura russa, a uma generalização humanista dos grandes temas, à sua apresentação poética; os diferentes sistemas de antíteses na construção dos romances dostoiévskianos – antíteses de personagens, de situações, de ideias, de construções estilísticas; *a construção polifônica desses romances, tema já desenvolvido por M. M. Bakhtin [Problemas da poética de Dostoiévski (1929)], mas apresentado com novos exemplos por Grossman*, que demonstra, à base de uma análise de estrutura (confirmada por asserções do próprio romancista na correspondência), que as suas obras eram construídas segundo o princípio do contraponto; a seriedade com que Dostoiévski estudava a construção dos seus romances, mesmo no caso dos aparentemente mais desordenados; a assimilação por ele das formas mais diversas de romance, quer antigo quer do seu tempo; a influência de Sterne; a relação com fatos concretos – estes servem de ponto de partida, mas o romancista atinge a generalização, a superação poética do empírico; a influência do jornalismo da época; a importância das cenas tumultuosas, com muitas personagens; a relação dos últimos romances com a poesia popular e algumas obras arcaicas russas; as alusões literárias que surgem nos textos dostoiévskianos e a sua relação com a psicologia das personagens; o diálogo interior; o frequente dualismo, a verdadeira bifurcação da personagem central, e que se reflete no diálogo; o papel dos diários e cartas das personagens etc (destaque nosso).

No artigo “Dostoiévski” (1971), Schnaiderman escreve que Dostoiévski desenvolveu a peculiaridade literária “de se contradizer, de por suas próprias convicções à prova, de expor com lucidez e consequência as ideias do inimigo”, e, a despeito de sua grande admiração por Grossman, Schnaiderman reconhece em Bakhtin, “autor do “extraordinário *Problemas da Poética de Dostoiévski*”, aquele que “até hoje explicou melhor esta característica” dialógica da prosa dostoiévskiana, sustentáculo do conceito do romance polifônico.

O caráter polifônico da obra dostoiévskiana manifesta-se num jogo de oposições, numa fluidez e variabilidade, numa verdadeira dança de máscaras, na ironia, na paródia, numa construção complexa, cuja solidez não tem nada a ver com o tipo de unidade que geralmente se pretende numa obra literária. Neste sentido, as obras dostoiévskianas inserem-se numa tradição que vem da sátira menipéia, dos diálogos platônicos, enfim, numa tradição que tem muito a ver com o carnaval. Segundo Bakhtin, “o senso carnavalesco do mundo é o divisor de águas entre as ideias e a imagem artística”.

O tradutor-crítico relembra que *Problemas da poética de Dostoiévski*, desde sua primeira publicação causou polêmica e que, na época, “boa parte dos estudos dostoiévskianos na União Soviética giravam em torno de sua [de Bakhtin] tese”, tese que representou um momento de transição radical para novas perspectivas nos estudos literários, tese que “estaria muito mais de acordo com ‘a consciência científica do homem moderno’, com o ‘universo probabilístico’ em que vivemos, com o ‘mundo einsteiniano’ da pluralidade dos sistemas de referência, enfim, o mundo da ‘indeterminação’ de que trata a ciência moderna”.

As obras de Bakhtin e de Grossman, bem como outras aparecidas ultimamente quer na União Soviética, quer o Ocidente, permitem deixar completamente ultrapassada a noção, corrente durante muitos anos, de que Dostoiévski seria um escritor que nos interessaria pelo conteúdo, pelas ideias, enquanto a forma de seus romances não apresentaria o menor interesse. Se ele está vivo até hoje, e tão vivo, depois de cento e cinquenta anos, é justamente porque sua obra se desenvolve numa arquitetura peculiar, que permite englobar um mundo complexo e rico de contrários, numa estrutura variada que apreendia artisticamente fatos e aspectos do mundo que a ciência haveria de elucidar muito mais tarde.

Bakhtin, por sua vez, também constrói interlocuções diretas com Grossman no primeiro capítulo, de *Problemas da poética de Dostoiévski* (2015), intitulado “O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária”.

Devemos reconhecer em Leonid Grossman o fundador do estudo objetivo e coerente da poética de Dostoiévski na nossa crítica literária.

Para Grossman, a peculiaridade fundamental da poética de Dostoiévski reside na violação da unidade orgânica do material, que requer um cânon especial, na unificação dos elementos mais heterogêneos e mais incompatíveis da unidade da construção do romance, na violação do tecido uno e integral da narrativa (BAKHTIN, 2015, p. 14).

Quanto a Dostoiévski contrariar os cânones mais fundamentais da composição do romance ao entrelaçar materiais literários heterogêneos – como, por exemplo, “o livro de Jó, as Revelações de São João, os Textos Evangélicos, a Palavra de Simião, Novo Teólogo [...] com o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e inclusive o panfleto” (2015, p. 14-15) –, que destoam das concepções que apregoam a homogeneidade da obra, escreve Bakhtin: “Quase nada temos a lhe acrescentar. Mas as explicações de Grossman nos parecem insuficientes” (2015, p. 15). Grossman defende que a unidade composicional se dá com a submissão do heterogêneo ao *estilo pessoal* e ao *tom pessoal* do autor. Enquanto que, para Bakhtin, a “unidade do romance de Dostoiévski está *acima* do estilo pessoal e *acima* do tom pessoal” (2015, p. 15, destaque no texto) do romancista, pois a obra dostoiévskiana é *poliestilística* e *polienfática*, não estando de modo algum subjugada a uma consciência monológica, como quer Grossman. Para Bakhtin, o mundo dostoiévskiano desdobra-se em “várias consciências plenivalentes” que encontram unidade na concepção de *romance polifônico*.

Se Grossman relacionasse o princípio composicional de Dostoiévski – a unificação das matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis – à

multiplicidade de centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico, chegaria bem perto da chave artística dos romances dostoiévskianos – a polifonia (BAKHTIN, 2015, p. 17).

Quanto à “influência” de Sterne, o próprio Bakhtin argumenta que além do contato de Dostoiévski com o autor irlandês, também o contato com outros grandes escritores-criadores do século XIX contribuiu com a estrutura da composição romanesca dostoiévskiana, tendo a carnavalização como um dos pilares que sustentam a concepção arquitetônica do romance polifônico bakhtiniano.

Dostoiévski encontrou um profundo domínio da tradição carnavalesca em Balzac, George Sand e Victor Hugo. [...]

Em Sterne e Dickens, ele encontrou a combinação da carnavalização com a percepção sentimental da vida.

Por último, ele encontrou a combinação da carnavalização com uma ideia de tipo romântico (e não racionalista, como em Voltaire e Diderot) em Edgar Poe e sobretudo em Hoffman.

Cabe posição de destaque à tradição russa. Aqui devemos indicar, além de Gógol, a imensa influência exercida sobre Dostoiévski pelas obras carnavalizadas de Púchkin: *Boris Godunóv*, as *Novelas de Biélkin*, as tragédias de Boldino e *A dama de espadas* (BAKHTIN, 2015, p. 183).

Concluimos que, para ampliar o estudo acerca das interpelações de Bakhtin a Grossman, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, é relevante uma leitura atenta de *Dostoiévski artista*, na sagaz iniciativa tradutória de Schnaiderman.

#### **1.1.10 Iliá Ehrenburg (1891-1967) – O memorialista**

Iliá Grigorievich Ehrenburg chega ao Brasil em 1932, com a sátira *As aventuras de Julio Jurenito* (1922), em tradução de Mauro Rosalvo, pela Civilização Brasileira. E, relata Bottmann, entre os anos de 1930 e 1950 teve seis contos, publicados em diversas coletâneas, e cerca de sete livros entre prosa ficcional e relatos testemunhais de várias guerras. Citamos em seguida apenas três títulos que explicitam as facetas do repórter de campo e desenham o perfil do militante Ehrenburg: *Fevereiro sangrento* – a Revolução de 1934 na Áustria (c.1935), *A queda de Paris* (1944) e *A epopéia russa: diário de um jornalista junto ao Exército Vermelho* (1946).

Outra faceta de Ehrenburg é a de memorialista. São seis os volumes que conseguimos rastrear e que reúnem as suas *Memórias*, abrangendo mais de meio século, de 1891 a 1953: *Infância e juventude* (1891-1917), *Os primeiros anos da revolução* (1918-1921), *A paz armada* (1921-1933), *A Europa sob o nazismo* (1933-1941), *A guerra* (1941-1945) e *No entardecer da vida* (1945-1953). Haveria um sétimo volume cobrindo os anos de 1953 a 1967, ano de sua morte, que não conseguimos localizar. Desse conjunto, Schnaiderman traduziu o primeiro volume, *Infância e juventude* (1891-1917), que foi publicado pela Civilização Brasileira, em 1964.

Na orelha do livro, temos a assinatura de Ênio da Silveira (1925-1996), diretor da editora, que confere um perfil heroico a Ehrenburg. Para Silveira, o autor foi uma testemunha participante das convulsões de 1905 e 1917, quando a Rússia se transformou “na primeira nação socialista do mundo”.

Jornalista, poeta, teatrólogo, romancista, Ehrenburg participou [...] de todos os momentos dessa mudança radical; da euforia quase romântica dos primeiros tempos, quando Maiakóvski, Iessiênin e Górkí eram apóstolos em flor, às amarguras da guerra civil, à fase dura do stalinismo e às lutas heroicas contra o invasor nazista, Ehrenburg foi frequentemente apaixonada testemunha e muitas vezes cauteloso retratista.

Ainda segundo Silveira, Ehrenburg desempenhou um papel importante, junto com outros intelectuais, no “arejamento” do campo literário, após a morte de Stalin.

Embora certos círculos estranhem o silêncio em que se manteve durante os últimos anos da era stalinista, o fato é que partiu dele, de Dudintzev e de V. P. Negrássov o arejamento pós-staliniano no campo da literatura. Seu romance *O degelo* [1954] (publicado por esta editora) abriu caminho para os *angry young reds* de hoje, dos quais Evtuchenko é o mais conhecido e vigoroso representante.

Com uma dimensão, diríamos, quase épica, Silveira finaliza a apresentação de Ehrenburg, exaltando o valor de sua contribuição na arte e na vida.

[...] por toda uma vida dedicada à literatura e à participação ativa na História que seus contemporâneos escreveram com sangue e esperanças, é que essas *Memórias* se revestem de particular interesse, documento que são de momentos de grandeza, de luta e de transformação da família humana em nosso tempo.

Abrindo o livro, há uma “Nota do tradutor” de três parágrafos. No primeiro, Schnaiderman fornece a fonte de sua tradução e comenta sobre divergências entre dois textos-fonte, um publicado na *Novi Mir* e outro, mais recente pela *Soviétski Pissatiel*. O tradutor-crítico opta pela tradução do texto-fonte mais recente (1961):

A presente tradução baseia-se no texto publicado com o título *Liúdi, gódi, jizn* (*Homens, anos, vida*), pela Editora *Soviétski Pissatiel* (Escritor Soviético), de Moscou, em 1961 – o primeiro livro de uma extensa obra autobiográfica, cuja publicação prossegue na União Soviética. Ele já tinha sido divulgado, pouco antes, pela revista *Novi Mir* (*Novo Mundo*), havendo alguma divergência entre esse texto e o que serviu de base à nossa tradução (1964, p. 1).

No segundo parágrafo, comenta os critérios usados para as notas de rodapé:

Além do trabalho de tradução propriamente dito, procuramos explicar, em notas, alguns fatos necessários para a compreensão do livro. Todavia, evitamos dar explicações sobre aquilo de que se tem notícia suficiente em nosso meio, por exemplo, dados biográficos de personalidades muito conhecidas. Ademais, evitamos repetir notas, de modo que deverá aparecer apenas uma, em relação a cada fato explicado (1964, p. 1).

Notamos que novamente a posição do tradutor-crítico se apresenta com uma tonalidade avessa às “malsinadas notas”, como escreve Schnaiderman no texto “As notas do tradutor – Sempre uma calamidade?”, em *Tradução, ato desmedido* (2015b).

Estou plenamente de acordo com a afirmação de Guimarães Rosa, numa carta a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, sobre a necessidade de explicar o menos possível numa tradução. Lembro-me, além disso, do que falou alguém sobre o caráter pernicioso de qualquer nota de tradutor. Eu mesmo já cheguei a escrever que, devido a *essas notas, num texto ficcional acaba aparecendo, além do tempo da enunciação e do tempo do enunciado, o tempo da tradução* (2015b, p. 60, destaque nosso).

Na citação, Schnaiderman retoma – como em seu posfácio de *O eterno marido*, de Dostoiévski e no prefácio de *Ganhando meu pão*, de Górkki, a polêmica questão das notas de rodapé. Mas não esclarece porque o *aparecimento* do “tempo da tradução” deve necessariamente ser evitado. Por outro lado, o título do texto já indica que as notas nem sempre são “uma calamidade”, que “explicações” podem ser até indispensáveis.

Em *Memórias*, as notas são abundantes e muito úteis. Servem de guia indispensável ao leitor: poetas, escritores, pintores, personagens de obras relevantes, atores e diretores teatrais, filmes e revistas especializadas, são devidamente referenciados; partidos políticos, grandes acontecimentos e seus protagonistas, identificados; filósofos e correntes filosóficas, nomeados;

lugares públicos de interesse mencionados na obra, como praças, edifícios, museus e galerias são localizados; em suma, trata-se de um trabalho minucioso e erudito de Schnaiderman. Avaliamos, portanto, que suas notas acrescentam uma dimensão maior à leitura do livro.

E no terceiro parágrafo, o tradutor-crítico relata uma parceria com Haroldo de Campos na tradução dos “versos franceses” citados por Ehrenburg.

Na tradução dos versos franceses, que o autor cita com frequência, não nos baseamos, na maioria dos casos, em Ehrenburg, mas procuramos a fonte primeira. Por essa razão, o texto desses versos, em nossa tradução, muitas vezes diverge consideravelmente daquele que se encontra no livro russo. Aliás, na tradução da maior parte dos versos que se encontram nesse volume, tivemos a valiosa ajuda do poeta Haroldo de Campos.

Chamamos a atenção que, três anos antes da publicação desta tradução de *Memórias* (1964), em 22 de julho de 1961, Schnaiderman publica na seção Letras Russas do Suplemento, uma coluna com o título “Gente, anos, a vida”<sup>16</sup>, na qual comenta o livro que iria traduzir (ou que já estava traduzindo?).

Schnaiderman relata que Ehrenburg avisa, logo no início da obra, que “renunciou a sua condição de romancista e que, não obstante o subjetivismo de todo depoimento pessoal, procurará confiar unicamente na memória, nunca na fantasia”. O tradutor-crítico problematiza o “apego ao exclusivamente vivido, à estrita verdade dos fatos narrados”, pois nota a “falta de uma iluminação interior”. Schnaiderman escreve que é necessário “reviver não só a aparência exterior dos fatos, mas também o seu reflexo nas consciências”, pois ao reduzir a narrativa à superficialidade do factual, a “obra perde em profundidade”.

Embora reconheça que a narrativa apresenta alguns bons momentos e tem o seu valor como um “documento vivo”, não passa de uma “crônica animada”, uma “colcha de retalhos, viva, bonita, mas por vezes sem suficiente consistência”.

Adiantamos que esta tradução talvez sugira, no âmbito das escolhas tradutórias de Schnaiderman, um interesse por obras não ficcionais que tematizam a infância e a adolescência como é em *Ganhando meu pão*, o segundo volume da trilogia autobiográfica de Górkki, um relato sobre os anos de formação do escritor. E temos, agora, com Ehrenburg, a tradução do primeiro volume de suas memórias, *Infância e juventude* (1891-1917). Quanto às obras ficcionais com a mesma temática, lembramos *Niétotchka Niezvanova*, de Dostoiévski e *O amor*

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590815-25856-nac-0047-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

de *Mítia*, de Búnin. Isso sem falar na seleção dos contos de Górki e de Tchekhov com o protagonismo de crianças e jovens.

### 1.1.11 Konstantin Fiédin (1892-1977) – O lírico

De Konstantin Aleksándrovich Fiédin, Schnaiderman traduziu o conto “Relato sobre um palácio” que se encontra no volume IX, “Autores contemporâneos”, da *Antologia do conto russo* (1962), segundo Pelissaro (2013, p. 87).

Pela pesquisa de Bottmann (2014) Fiédin já tinha dois contos traduzidos para o português: “Alma de cachorro”, na coletânea *Contos soviéticos. Os novos da Rússia*, com a tradução de Gabriel Marques, pela Cultura Brasileira, por volta de 1934, com reedição em *Contos soviéticos*, em edição O Cruzeiro, em 1944; e “Um homem resoluto”, em *Os colossos do conto da velha e da nova Rússia*, em tradução de Manuel R. da Silva, pela Mundo Latino, também em 1944. E dois romances. Um deles, *O sanatório do doutor Klebe* (1939), tem a tradução assinada por Jorge Amado, parte da Coleção Ontem e Hoje, da Brasiliense, publicado em 1945. Sobre essa tradução, Bottmann adverte em nota: “Embora Jorge Amado conste como tradutor desta e de outras sete obras presentes neste levantamento [‘Bibliografia Russa Traduzida no Brasil (1900-1950)’], ele apenas emprestou seu nome aos créditos de tradução na Coleção Ontem e Hoje, pela Brasiliense, como uma espécie de chancela de esquerda e chamariz para os leitores” (2014, p. 61). O outro romance é *As cidades e os anos* (1924), em tradução de Humberto Schoenfeldt e Augusto de Sousa, pela editora Ipê, em 1947.

Antecedendo a tradução do conto “Relato sobre um palácio”, Schnaiderman publicou uma resenha no Suplemento Literário dedicada a Fiédin, em 3 de janeiro de 1959, sobre a novela *Fui ator* (1956):

Constantin Fiédin, autor de romances em que transmitiu uma visão panorâmica dos anos de revolução na Rússia (e poucos o terão feito com semelhante êxito), parece sentir-se, particularmente à vontade nesta novela autobiográfica sobre a Primeira Grande Guerra. A nota lírica, que já aparecia com tanta insistência em seus romances, tem aqui sua plena expressão. Os episódios da mocidade são temperados com uma leveza e exuberância, por uma ternura e emoção que constituem, sem dúvida, um dos momentos mais expressivos da obra de Fiédin<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590103-25667-nac-0034-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

Reconhecemos mais uma vez, pela resenha sobre Fiédin, o grande interesse de Schnaiderman por obras de caráter biográfico em suas variadas formas: reminiscências, diários, memórias, autobiografias e biografias. Tanto por referências às leituras, que vislumbramos em seus escritos jornalísticos e em seus paratextos, como em suas escolhas tradutórias, o entrelaçamento entre a vida empírica e a arte literária é decisivo. Já em, por exemplo, Púchkin, notamos, na apreciação de Schnaiderman, uma coincidência quase imediata entre a experiência direta do autor pessoa e o objeto estético.

Um exemplo está no prefácio de *A dama de espadas: prosa e poemas*, no qual o tradutor-crítico comenta o conto “O tiro”, como consta em 1.1.1 Aleksandr Púchkin (1799-1837) – A grande literatura russa moderna, no primeiro tópico deste capítulo. Pode-se inclusive lembrar, como anteriormente mencionado, a escolha pela tradução de *Ganhando meu pão*, de Górkí e *Memórias*, de Ehrenburg. Ou, ainda, alguns paralelos feitos entre a vida e a obra de Dostoiévski e de Tolstói que ressaltam aspectos dos encontros entre vida e arte.

#### 1.1.12 Isaac Bábel (1894-1940) – Depois da revolução

[...] basta um escritor como Isaac Bábel para mostrar que se produziram coisas muito importantes depois da revolução.

*Boris Schnaiderman* (MEDEIROS, 2007, p. 99)

Pela pesquisa de Bottmann, o ucraniano Isaac Emanuflóvitch Bábel (1894-1940) chegou aos leitores brasileiros ao redor de 1934, com o conto “Depois da luta”, publicado em *Contos soviéticos. Os novos da Rússia*, em tradução de Gabriel Marques, pela Cultura Brasileira, texto que foi reeditado em *Contos soviéticos*, pela Edições *O Cruzeiro*, em 1944. Também em 1944, foram traduzidos os contos “O despertar”, em *Os russos: antigos e modernos*, na tradução de Moacir Werneck de Castro, pela Leitura; e “Rabi”, em *Os colossos do conto da velha e da nova Rússia*, com a tradução de Frederico dos Reis Coutinho, pela Mundo Latino.

Em 1945, chega às livrarias *Cavalaria vermelha*, pela Brasiliense, com a assinatura de Jorge Amado na tradução. Mas, como já foi revelado por Bottmann no caso de uma tradução de Konstantin Fiédin, aqui também a assinatura de Amado é um empréstimo.

Schnaiderman traduziu quatro contos de Bábel. “História do meu pombal” (1926), publicado pela primeira vez na já mencionada *Antologia do conto russo*, volume IX, da Editora

Lux, em 1962; e republicado em *Maria. Uma peça e cinco histórias* pela Cosac & Naify, em 2003.

As traduções de Schnaiderman dos contos “O filho do rabi” (1924) e “Guy de Maupassant” (1932) foram publicadas na coletânea *Entre dois mundos*, da Perspectiva, em 1967; e “Guedáli” (1920), foi publicado na *Revista USP*, em 1991. Mas pela leitura das referências encontradas nessa revista, ficamos sabendo de uma publicação anterior do conto, bem como a fonte primária utilizada por Schnaiderman para a tradução.

[...] [“Guedáli”] é um dos seus contos [de Babel] mais conhecidos e figura no livro que se tornou famoso no Ocidente como *Cavalaria Vermelha*. A versão [do conto “Guedáli”] em português [...] apareceu primeiramente na *Folha de S. Paulo*, em 18/11/1986, em minha [Schnaiderman] tradução. Utilizamos o texto de Ízbranoie (*Obras escolhidas*) publicado pela Goslitizdát (Editora Estatal de Obras Literárias), Moscou, 1957.<sup>18</sup>

Quanto a “O filho do rabi” e “Guy de Maupassant”, Schnaiderman expressa, em “Isaac Bábel e a tradução” – texto inédito publicado em *Tradução, ato desmedido* –, a proximidade da escrita de Bábel com o ato tradutório. Refere-se ao conto “O filho do rabi” como “tipicamente uma história de tradutor” (2015, p. 134), no qual Bábel narra um episódio que envolve oposição e conciliação entre duas culturas, a judaica e a russa. Aqui, toma forma, portanto, o conceito schnaidermaniano de tradução cultural como um campo situado entre a guerra e a paz, continuamente submetido a acordos de sentidos e significações. Já “Guy de Maupassant” é um relato sobre o envolvimento entre um tradutor e uma tradutora no trabalho conjunto sobre uma versão para o russo de um conto de Maupassant (1850-1893), poeta e escritor francês. Nesse conto, Schnaiderman destaca “algumas formulações básicas sobre esse trabalho [o da tradução], entre as quais a seguinte: ‘Nenhum ferro pode penetrar no coração humano de maneira tão gélida como um ponto no momento exato’” (2015, p. 135), célebre ensinamento de Bábel útil tanto a tradutores quanto a escritores.

No mesmo texto, Schnaiderman divulga: “Sabe-se, por exemplo, que este [Bábel] organizou uma edição em três volumes de obras de Maupassant, que saiu em 1926 e 27, e para a qual ele traduziu os contos ‘Idylle’, ‘L’aveu’ [...] e ‘Le mal d’André’” (2015, p. 135-136), acrescentando ainda que Bábel traduziu outros textos que, no entanto, foram perdidos. Concluimos, portanto, que Schnaiderman confirma de modo bastante positivo o vínculo de

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52179/56219>. Acesso em: 21 nov. 2019.

Bábel com a tradução, revelando inclusive alguns traços identificatórios entre ele próprio e o escritor russo:

Isaac Bábel foi essencialmente um homem de duas culturas. Criado num meio de judeus russos, impregnou-se da vida judaica tradicional, mas, ao mesmo tempo, viveu intensamente o momento histórico na Rússia no início do século XX. Impregnado tanto de vivências judaicas como de elementos culturais russos, particularmente a literatura, soube expressar com intensidade, com violência até, o embate entre eles. Este trabalho na fronteira entre duas culturas era, na realidade, obra de escritor muito próximo do ato de traduzir (2015, p. 133).

Os contos “Guedáli” e “O filho do rabino” (“O filho do rabi”, título da tradução de Schnaiderman) são também encontrados em *O Exército de Cavalaria* (*Cavalaria Vermelha*, título inicial), com tradução de Aurora Fornoni Bernardini – professora titular do Departamento de Línguas Orientais da USP e ex-orientanda de Boris Schnaiderman no Mestrado (1970) – em parceria com o também professor da USP Homero Freitas de Andrade, em publicação da Cosac & Naify, de 2006. O volume conta, no “Apêndice”, com um texto de Otto Maria Carpeaux, “A grandeza de Bábel” e um texto do tradutor-crítico Boris Schnaiderman, intitulado “No cerne da prosa”, no qual afirma: “A obra de Bábel é, na realidade, um adeus ao mundo sequencial e lógico do século XIX. O brutal, o descomunal, o inesperado, marcados pela desumanidade e incoerência, irrompem ali com estrépito e uma explosão de colorido” (BÁBEL, 2006, p. 225). Palavras que confirmam um artigo já mencionado, “Novos caminhos do realismo” (1963), no qual Schnaiderman se refere aos escritores soviéticos que representavam “uma renovação estética” do realismo tradicional russo e Bábel é um dos nomes apontados.

Mais recentemente, pela Editora 34, tivemos a primeira edição de *No campo da honra e outros contos* (2014), com organização, tradução, posfácio e notas de Nivaldo dos Santos, professor de russo do Centro de Ensino de Línguas (Unicamp) e “Prefácio” de Boris Schnaiderman. No “Posfácio”, Santos cita indiretamente a apreciação de Schnaiderman acerca da escrita de Bábel no livro *A poética de Maiakóvski*:

[...] as rápidas transformações pelas quais a Rússia estava passando não se restringiram ao campo político-social, mas alcançaram também a esfera cultural. Os artistas se viram compelidos a buscar formas inovadoras de expressão correspondentes ao ritmo frenético daquelas mudanças. *Boris Schnaiderman assinala que os poetas do Cubofuturismo, como Maiakóvski e Khliébnikov, tiveram um papel de destaque nesse sentido. Para ele, o estilo narrativo desenvolvido pelos cubofuturistas influenciou a prosa soviética dos primeiros anos pós-revolução – e essa influência se faz sentir também na obra de Bábel* (2014, p. 240-241, destaque nosso).

E no “Prefácio”, Schnaiderman indica uma expressiva repercussão de Bábel na literatura brasileira: Rubem Fonseca (1925-2020).

Quando ele [Bábel] surgiu, logo se percebeu que em seus textos havia algo muito mais forte que um fenômeno passageiro. Para comprovar a importância do impacto causado, basta lembrar um exemplo da recente literatura brasileira: o de Rubem Fonseca, que se revelou um grande admirador de Bábel, cuja obra parece ter se tornado para ele quase uma obsessão.

Seu romance *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* gira em torno da busca, que seu protagonista empreende, do romance que Bábel havia concluído quando foi preso pela polícia stalinista, texto esse que desapareceu para sempre e não apareceria sequer depois que se abriram, com a *glásnost* de Gorbachóv, os arquivos da KGB e vieram à tona tantas obras importantes (2014, p. 9).

Ainda dentro das repercussões de Bábel no Brasil, resta mencionar a publicação de *Contos de Odessa* (2015), em tradução direta do russo feita pelo escritor e tradutor Rubens Figueiredo premiado com o Jabuti, em 1998 e 2002, e pela Academia Brasileira de Letras, em 2012, pela tradução de *Guerra e paz*, de Liev Tolstói.

Devemos mencionar que Schnaiderman escreveu dois textos sobre Bábel para a coluna Letras Russas, no Suplemento Literário: “A volta de Isaac Bábel”<sup>19</sup>, sua publicação inaugural na coluna, em 15 de agosto de 1959; e “Inéditos de Isaac Bábel”<sup>20</sup>, em 27 de maio de 1967.

Em “A volta de Isaac Bábel” (1959), Schnaiderman destaca os traços mais intensos da escrita de Bábel.

Os seus contos curtos e incisivos revelam, desde o início, um escritor de pulso, dono de estilo próprio e de um modo peculiar de ver o mundo. [...] Narra sempre de modo sucinto e direto, mas, se fixa em rápidas pinceladas um tipo e uma situação, fá-lo em cores vivas e às vezes chocantes, quase nunca em matizes intermediários. Ehrenburg aponta, com razão, certa semelhança entre o seu modo de fixar a realidade e o de escritores norte-americanos como Hemingway, Caldwell e Steinbeck, nas décadas de 1920-30, embora ele se mostrasse indiferente à literatura americana do seu tempo.

O tradutor-crítico também realça a importância dos “temas judeus” em três dos quatro contos de Bábel por ele traduzidos: “História do meu pombal”, “O filho do rabino” e “Guedáli”. Sobre “O filho do rabino” e “Guedáli”, Schnaiderman escreve sobre como Bábel ficcionaliza a quase impossibilidade de interlocuções culturais entre os mundos judaico e soviético de então.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590815-25856-nac-0047-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670527-28256-nac-0036-lit-4-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

Tal como nas demais páginas de Babel, há em “Cavalaria Vermelha” uma preocupação constante com temas judeus. Nessas histórias, o autor mostra-se amiúde favorável a uma síntese entre os elementos positivos da tradição e a ideologia revolucionária. Relata, por exemplo, a morte de um filho de rabino, que se tornou oficial do Exército Vermelho, guardando em sua maleta, lado a lado, os retratos de Lênin e Maimônides. A mesma tendência aparece em “Guedáli”, onde há um diálogo saborosíssimo entre o autor e um velho talmudista, que desejava aceitar, simultaneamente, “a Revolução e o Sábado”. Com a honestidade costumeira, Babel mostra, porém, a dificuldade de semelhante diálogo.

Sobre “História do meu pombal”, o protagonista-narrador relata, segundo Schnaiderman, um “episódio da infância do escritor”, situando, portanto, o conto no âmbito da literatura autobiográfica. Schnaiderman também reconhece em Babel uma tentativa de apaziguamento das complexas ambiguidades que permeavam a árdua convivência dos judeus com alguns segmentos populacionais.

É o caso de “História do meu Pombal”, episódio da infância do escritor, em que a sua reação ante um “pogrom” é narrada com aquele pungente tom humano, tão encontradiço na literatura russa, mas ao qual cada um dos bons escritores soube acrescentar um acento peculiar. No conto de Babel, o menino, que viu a morte ignominiosa do tio-avô e teve esmagado contra as têmporas o casal de pombos tão ambicionado e adquirido pouco antes, parece não sentir ódio, mas apenas uma imensa perplexidade. E o escritor faz questão de mostrar o “pogrom” como obra de uma multidão ignorante, enquanto outros protegiam os judeus [...].

Em “Inéditos de Isaac Babel” (1967), o tradutor-crítico nos informa sobre as mais recentes publicações de textos de Babel feitas na União Soviética e em Nova York. Adverte, no entanto, que não há grandes novidades nesses “inéditos”, são cartas à mãe e à irmã, apontamentos diversos, um diário em fragmentos e “escritos precoces”. Isso porque esses materiais “não nos revelam um ‘novo Babel’”, são textos já publicados anteriormente e que se encontravam dispersos em variadas publicações ou textos que o próprio escritor descartara. No entanto, dentre esses materiais, são considerados importantes o diário e as anotações literárias.

A parte mais importante dos materiais divulgados agora pela Academia [Academia de Ciências da URSS] é constituída, a nosso ver, por trechos do diário do escritor e de algumas anotações para “Cavalaria Vermelha”. O diário se conservou em forma bem incompleta, as anotações também. Mas, comparando-os entre si, bem como justapondo-os à obra definitiva de Babel, pode-se chegar a algumas conclusões sobre o seu método criativo.

Nesse momento, pode-se dizer, começa a se esboçar uma hipótese para o interesse de Schnaiderman por obras de viés biográfico. Estas obras se configuram, para o tradutor-crítico,

como o local privilegiado para o acesso ao “método criativo” do autor. Em outros termos, talvez pudéssemos dizer que Schnaiderman busca na leitura dos gêneros biográficos e autobiográficos a fonte da criatividade artística. Ao comparar os escritos do diário e das anotações com a “obra definitiva” de Babel, Schnaiderman reconstrói uma rota de transição entre gêneros artísticos, isto é, os diários e anotações literárias babelianos, considerados que são objetos estéticos, ao passarem por trabalhosos processos criativos se transfiguram, migrando para a forma conto.

Por mais importância que ele desse ao fato observado diretamente, à anotação “de campo”, a forma definitiva de cada conto resultava de um processo bem laborioso. As anotações do diário são diretas, coloridas, vivas, numa sucessão por vezes alucinante. Verdadeiro monólogo interior do autor, as impressões sucedem-se em livre associação, sem o encadeamento que lhes seria dado mais tarde. Já os apontamentos para o livro parecem constituir uma primeira arrumação das anotações do diário, são mais ou menos uma operação de “montagem” semelhante à que Eisenstein realizava na mesma época no cinema. Nos contos, essas anotações são desenvolvidas e arrumadas novamente, mesmo quando a construção não segue de perto o esquema do conto tradicional.

E Schnaiderman traz para a coluna vários fragmentos, por ele mesmo traduzidos, dos inéditos de Babel. Fragmentos que ilustram os aspectos salientados pelo tradutor-crítico na escritura do autor: o registro de impressões rápidas e impactantes em sequência de fotogramas e o livre fluxo associativo das imagens.

Comício no parque do castelo, os judeus Berestetchko, o estúpido Vinokurov, criança correndo, elege-se o comitê revolucionário, judeus enrolando barbas no dedo, as judias ouvem falar do paraíso russo, da situação internacional, das revoltas na Índia.” – “O que é o nosso cossaco? Camadas: surrupiação, valentia, profissionalismo, espírito revolucionário, crueldade animal.” – “... um campo terrível, semeado de mortos a sabre, crueldade inumana, feridas inconcebíveis, crânios fraturados, corpos brancos e nus brilham ao sol, caderninhos de nota espalhados, folhas soltas, livros de soldado, evangelhos, corpos no trigo”.

Uma questão bastante relevante que sempre retorna diz respeito às formulações de Schnaiderman acerca do fenômeno artístico do realismo na literatura russa. O tradutor-crítico traz nos paratextos observações multifacetadas acerca da concepção de realismo, que abertamente variam de autor para autor e de obra para obra.

Os realismos schnaidermanianos sugerem não só uma elaboração em processo, mas inclusive, e o que é ainda mais fundamental, uma concepção ampla e flexível que se afunila em

direção ao singular, aos traços realistas específicos de cada autor-criador e de cada obra examinada. O tradutor-crítico ilumina, assim, diferenciados traços realistas, salientando características presentes ou ausentes, buscando captar a especificidade do objeto artístico em escrutínio. Recordamos que no “Prefácio” a *Dostoiévski artista*, de Grossman, Schnaiderman cita uma afirmação de Jakobson segundo a qual o “conceito de realismo é relativo”.

Se em *Memórias*, de Ehrenburg, Schnaiderman sugere que se ater realisticamente “à estrita verdade dos fatos narrados”, como assegura ter decidido fazer o próprio autor, significa reduzir a potência da obra, pois exclui “uma iluminação interior”, em *Bábel*, Schnaiderman ressalta o pujante contraste entre a brutal realidade objetiva e a lírica realidade subjetiva, presente mesmo em obras que considera de feição “puramente documental”, como, por exemplo, as formas carta, anotação e diário.

Esse entremear de impressões violentas da *realidade objetiva* e de um *comentário lírico subjetivo*, igualmente conciso, como isto é típico de *Bábel!* O organizador da publicação, I. A. Smirin, frisa muito bem que a “*Cavalaria Vermelha*” *não é livro puramente documental*, que a *realidade imediata* passou na obra de *Bábel* por um processo de reelaboração, que o literário, o artístico, traz em si a marca dos processos de construção do texto, inerentes ao autor. Mas sem dúvida, só um grande escritor seria capaz de redigir um diário como este de que transcrevemos alguns trechos (destaques nossos).

Uma última questão a ser considerada acerca da interlocução de Schnaiderman com *Bábel* é da “tradução”. A tradutora e crítica literária Caryl Emerson, em seu prefácio a *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1999), apresenta alguns pontos em relação direta com as reflexões schnaidermanianas acerca da tradução. Emerson, em sua leitura de Bakhtin, defende que a tradução é uma das categorias do diálogo bakhtiniano.

Embora Bakhtin não tenha desenvolvido uma teoria da tradução, Emerson argumenta que para o filósofo “traduzir era a “essência de toda a comunicação humana” (1999, pos. 444).

Cruzar fronteiras linguísticas foi talvez o mais fundamental dos atos humanos. [...] Bakhtin, de fato, via as fronteiras entre as línguas nacionais como apenas um dos extremos em um contínuo; no outro extremo, os processos de tradução eram necessários para que um grupo social entendesse outro na mesma cidade, para que as crianças entendessem os pais [...]. Cada língua incorpora sua própria visão específica de mundo, seu próprio sistema de valores. E isso significa que cada sujeito falante fala para outros sujeitos algo de uma língua estrangeira. Também significa que cada sujeito falante tem mais do que uma língua nativa à sua disposição. Entender outra pessoa a qualquer momento,

portanto, é chegar a um acordo sobre o significado na fronteira entre a língua própria e a língua do outro: traduzir (1999, pos. 456-458, tradução nossa).<sup>21</sup>

Retomando neste momento a citação de João Alexandre Barbosa acerca da proximidade, diríamos inclusive sobreposição e até equivalência, entre tradução e crítica, no tópico “1.1 A prosa na tradução-crítica schneidermaniana” deste trabalho, reafirmamos com Emerson a confluência entre tradução, interpretação e crítica literárias. Convergência que muito bem expressa o dialogismo que subjaz a todos os atos estéticos de comunicação humana, expansível também às práticas de convívio do cotidiano.

Para o diálogo de Schnaiderman com Babel não contamos com nenhum paratexto do *corpus estrito*. Em complementação, trouxemos 2 colunas Letras Russas do *corpus expandido*. A primeira, “A volta de Isaac Babel” (1959) e “Inéditos de Isaac Babel.

### 1.1.13 Iuri Oliécha (1899-1960) – As novas formas estilísticas

Completamente integrado no ambiente literário da década de 1920, Oliécha trouxe uma contribuição importante quer para a temática das letras soviéticas, quer para a elaboração de novas formas estilísticas.

*Boris Schnaiderman (OLIÉCHA, 2017, p. 176)*

O ucraniano Iuri Kárlóvitch Oliécha teve um único conto publicado em *Os russos: antigos e modernos*, pela Editora Leitura, em 1944, informa Bottmann. Esse conto, “O caroço de cereja” (1931), foi traduzido pelo intelectual e político Afonso Arinos de Melo Franco Sobrinho (1905-1990). E, em 1963, sai pela Cultrix o volume *Novelas russas*, reunindo *Khadji-Murát* (1912), de Tolstói e *Inveja* (1927), de Oliécha, com seleção, prefácio, notas e tradução de Schnaiderman, parte de uma interessante coleção, O Mundo da Novela, um verdadeiro

---

<sup>21</sup> [...] Crossing language boundaries was perhaps the most fundamental of human acts. [...] In fact, Bakhtin viewed the boundaries between national languages as only one extreme on a continuum; at the other extreme, translation processes were required for one social group to understand another in the same city, for children to understand parents [...]. Each language embodies its own specific worldview, its own system of values. And this means that every speaking subject speaks something of a foreign language to everyone else. It also means that every speaking subject has more than one native language at his disposal. To understand another person at any given moment, therefore, is to come to terms with meaning on the boundary between one’s own and another’s language: to translate (1999,456-458).

“empreendimento cultural” da Cultrix, que abrangeu novelas francesas, inglesas, alemãs, brasileiras, italianas, portuguesas, orientais, russas e norte-americanas.

O livro de que tratamos não traz uma assinatura na orelha. No entanto, a seguinte passagem é de interesse por duas razões: confirma e justifica a concepção intelectual da obra por Schnaiderman e corrobora o ineditismo da novela *Inveja* para o leitor brasileiro.

Confrontado com o problema de, num volume de pequenas dimensões, representar antologicamente o rico e variado panorama da novela russa, o organizador, tradutor e prefaciador desta coletânea, o ensaísta Boris Schnaiderman, professor de língua e literatura russa da Universidade de São Paulo, optou pelo critério de escolher uma novela que fosse “bem representativa da Rússia anterior à revolução” e outra que pudesse “ser colocada entre as mais importantes da literatura soviética”. Escolheu assim duas obras-primas: *Khadji-Murát*, “epopeia condensada” que representa um dos ápices da obra de Lev Tolstói, e *Inveja*, de Iuri Oliécha, *grande escritor soviético ainda desconhecido do leitor brasileiro, sendo esta a primeira vez em que é divulgado entre nós* (destaque nosso).

A orelha é finalizada atestando a tradução direta da fonte russa e prestigiando os dois paratextos schnaidermanianos que acompanham o volume: “A par da cuidada tradução dos textos, feita a partir do original russo, merece referência especial o excelente prefácio e as eruditas notas biográficas que enriquecem estas Novelas Russas”.

O “Prefácio” ao livro *Novelas russas* é digno de grande atenção porque nele Schnaiderman delinea um hipotético projeto tradutório de grande amplitude: “[...] pensemos um pouco sobre a seleção que faríamos se tivéssemos à disposição alguns volumes de texto, para apresentarmos um panorama da novela russa” (1963, p. 7). E, nesse momento, conceituando o gênero novela, o tradutor-crítico propõe: “[...] vamos considerar novela toda narrativa mais desenvolvida que um conto, mas que, pelo desenvolvimento e estrutura, não atinja a complexidade do romance” (1963, p. 7-8).

A idealizada coletânea – da qual faremos uma síntese para darmos a conhecer uma pequena parte das leituras schnaidermanianas e suas preferências e referências estéticas – deveria começar, segundo o tradutor-crítico, pelo “verdadeiro iniciador da grande literatura moderna” da Rússia e seu “poeta nacional”, Púchkin. E dentre as grandes novelas puchkinianas, Schnaiderman destaca: *A filha do capitão*; *Dubrónski* (título anterior: *Águia negra*); *A dama de espadas* e *O negro de Pedro, o Grande*. Lembrando que ele próprio traduziu todas essas obras citadas.

Na sequência viria o “poeta romântico”, Mikhail Liérmontov (1814-1841), com as seguintes narrativas: *Bela*, *A princesa Mary* e *A princesa Lígovskaia* – narrativas retiradas da obra *Um herói de nossos dias*. Viria a seguir o ucraniano Nikolai Gógol (1809-1852), sobre o qual Schnaiderman afirma: “Numa coletânea da novela russa, deveriam figurar praticamente todas as suas histórias mais desenvolvidas que um conto”, mas dá realce a: *Vii*, *Tarás Bulba*, *A história da rixa entre Ivan Ivanovitch e Ivan Nikíforovitch*, *O capote*, *A avenida Niévski*, *O retrato*, *O nariz* e *Memórias de um louco*.

De Ivan Turguêniev (1818-1883), o tradutor-crítico sugere *Rúdin* e a “magistral” *Águas de primavera*. Acrescenta ainda a “marcante” *Primeiro amor*, e mais: *Pietushkov*, *Diário de um homem supérfluo*, *Mumu*, *O albergue*, *Púnin e Babúrín*. Um contemporâneo de Turguêniev, Aleksei Píssemiski (1821-1881), recebe a menção de duas novelas: *Boiárschtchina* e *A grã-senhora*, já traduzida no Brasil, com o título *A Bárinia*, pela Editora Lux, nos informa Schnaiderman. Dmitri Grigoróvitch (1822-1900), também contemporâneo de Turguêniev, com tendência para criar contrastes violentos, “geralmente em branco e preto”, conseguiu se superar e criar “personagens realmente vivos” na novela *O menino de borracha*.

De Dostoiévski, Schnaiderman traz “alguns momentos culminantes” e variados de sua novelística: a imagem “poética da Petersburgo enevoada” em *Noites brancas*; uma “visão extremamente aguda dos problemas psicológicos” em *O pequeno herói*; a obra “crudelíssima” *Memórias do subsolo*, traduzida por Schnaiderman; acrescentando um exemplo de Dostoiévski humorista em *O crocodilo*, também traduzida por Schnaiderman e “uma novela de grande importância e beleza”, *Ela era doce e humilde*.

Já de Tolstói, a lista de novelas cresce. São 11 as suas indicações: *Infância*; *Sebastopol em Maio de 1855*; *Sebastopol em agosto de 1855*; *Dois hussardos*; *Os cossacos*; *A morte de Ivan Ilitch*; *Sonata a Kreutzer*; *O demônio*; *O padre Sérgio*; *O patrão e o empregado* e *Khadji-Murát*. Dentre as novelas mencionadas, Schnaiderman traduziu três: *A morte de Ivan Ilitch*, *Sonata a Kreutzer* e *Khadji-Murát*.

Do satirista russo, Mikhail Saltikov-Schedrin (1826-1889), Schnaiderman recomenda: *Uma vida muito alegre*; *O pilar*; *Transformação* e *Pai e filho*. De Nikolai Leskov (1831-1895) os títulos apontados são seis: *O canhoto* (título alternativo: *A pulga de aço*); *O peregrino encantado*; *Um artista dos topetes*; *Vida de uma mulher*; *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* e *Os coadjuvantes*. E recomenda também a narrativa mais longa de Vsiévolod Gárchin (1855-1888), *A papoula vermelha*, que considera um “documento impressionante”.

Representando Tchekhov, Schnaiderman escolhe nove narrativas: *A dama do cachorrinho*; *Ventoinha*; *Mujiques*; *Kaschtanka*; *Uma crise*; *Uma história enfadonha*; *Enfermaria n.º 6*; *Minha vida* e *O duelo*. Dos nove títulos selecionados, com excessão de *Mujiques*, *Minha vida* e *O duelo*, os seis restantes foram traduzidos por Schnaiderman. De Vladímír Korolienko (1853-1921), cujas novelas “valem pelo rico material humano nelas transmitido” (1963, p. 16), o tradutor-crítico seleciona *O sonho de Makar*; *O sacaliniano* e *Os irmãos Mendel*. De Dmitri Mamin-Sibiriak (1852-1912), que “trouxe para a literatura os panoramas da Sibéria e dos Urais” (1963, p. 17), Schnaiderman escolheria, “provavelmente”, *No velho Ural*.

“Nessa mesma época, o grande acontecimento nas letras russas foi a obra de Górkí”, de quem Schnaiderman aponta nove títulos: *Tchelkash*; *Meu companheiro de estrada*; *Caim e Artiom*; *Os Orlóv*; *Os ex-homens*; *A cidadezinha de Okurov*; *Uma mulher*; *Sobre o primeiro amor* e *Um ermitão*. Destas novelas, quatro foram traduzidas pelo tradutor-crítico: *Meu companheiro de estrada*, *Caim e Artiom*, *Uma mulher* e *Sobre o primeiro amor*. “Infelizmente, não temos em mãos, na língua original, a obra novelística de Fiódor Sologub, o grande poeta simbolista que também trouxe uma contribuição importante à prosa” (1963, p. 17), ou seja, Schnaiderman indica o autor, mas na falta das obras na língua fonte, não se vê em condições de apontar os títulos que acharia interessante constar de seu projeto.

Do simbolista Aleksei Riémizov “poder-se-ia escolher algum trecho de seu último livro” (1963, p. 18), *No brilho róseo*. Embora Riémizov estivesse escrevendo “de maneira difusa, não se atendo a nenhum gênero, misturando reminiscências, páginas de diário e verdadeira ficção, seria possível destacar um trecho mais ou menos enquadrável no gênero novela” (1963, p. 18). Schnaiderman revela, nesse enunciado, sua visão sobre a questão dos gêneros: fica às claras não só sua flexibilidade quanto à caracterização dos gêneros, como também a possibilidade de migração entre gêneros segundo desígnios editoriais, quando, por exemplo, sugere um recorte “enquadrável” na caracterização de novela para sua coletânea. Deve-se lembrar que Schnaiderman traduziu de Riémizov o conto “Às avessas”, publicado na *Antologia do conto russo* (1962).

Leonid Andréiev (1871-1919) é outro autor destacado por Schnaiderman com os seguintes títulos: *À janela*; *Os sete enforcados*; *O governador*; o “libelo contra a guerra” *O riso vermelho* e a “novela filosófica” *A conversão do diabo*. Da literatura da imigração, menciona de Aleksandr Kuprin (1870-1938), de quem traduziu o romance *A fossa*, três novelas com um “nível de excelente realização”: *Oliéssia*; *O capitão Ríbnikov* e *Gambrinus*. E Ivan Búnin vem

representado com: *A aldeia*; *Junto à estrada*; *O cavaleiro de São Francisco*; *O caso do tenente Ieláguin* e o *Amor de Mítia*, lembrando que os dois últimos títulos foram traduzidos por Schnaiderman.

Do “grande poeta” Velimir Khliébnikov (1885-1922), Schnaiderman ressalta *Ka*, novela de 1916, considerada uma antecipação do Surrealismo. De Iuri Oliécha, menciona *Inveja*, novela por ele traduzida no próprio livro no qual examinamos este “Prefácio”, e *Os três gorduchos*. Já Aleksandr Grin (1880-1932) tem as seguintes novelas indicadas: *O inferno recuperado* e *Velas rubras*. Sobre o Grin, Schnaiderman escreveu na Resenha Bibliográfica, de 15 de março de 1958, uma resenha sobre suas “Obras escolhidas” (1956). De Aleksandr Nievierov (1886-1923), Schnaiderman indica *Tashkent, a cidade do pão*, “novela em que o real, de tão inusitado, adquire contornos fantásticos” (1963, p. 20). O ucraniano Valentin Katáiev (1897-1986) tem três “coloridas e pujantes” novelas selecionadas: *Os perculatários*; *Pai e O vadio Eduard*. De Boris Pasternak (1890-1960), a novela *Relato* é a única escolhida de sua prosaística.

De “um dos principais críticos do movimento conhecido como Formalismo russo” (1963, p. 20), Iuri Tinianov (1894-1943), Schnaiderman indica *O segundo tenente Kije*. E de Aleksei Tolstói, “que escreveu contos e novelas de um realismo bastante chão” (1963, p. 20), recomenda *As cidades azuis*. Mais uma vez, relembramos que o tradutor-crítico traduziu de Tolstói o conto “Uma alma simples” para a *Antologia do conto russo* (1962). Schnaiderman menciona Isaac Bábel, mas lembra que este “não publicou nenhuma novela, e não se encontrou a obra mais longa que ele estava escrevendo quando foi preso pela polícia stalinista” (1963, p. 20), mas deixa marcada sua importância.

De Mikhail Chólokhov (1905-1984), “certamente o maior representante do romance realista soviético” (1963, p. 20), Schnaiderman aponta *Destino de um homem*, novela de uma “trágica beleza”. Das incursões novelísticas de Konstantin Fiédin (1892-1977), Schnaiderman ressalta *Fui ator*, obra por ele resenhada na seção Resenha bibliográfica, de 22 de junho de 1957, e de quem traduziu o conto “Relato sobre um palácio”, publicado na *Antologia do conto russo* (1962). E de Konstantin Paustóvski (1892-1968), que escreveu diversas novelas de fundo histórico e didático, o tradutor-crítico acrescenta a seu projeto “alguns trechos de suas reminiscências”. De Paustóvski, Schnaiderman também na Resenha Bibliográfica escreveu sobre o livro de contos *A rosa de ouro* (1956).

De Mikhail Príshvin (1873-1954), com sua “prosa poética, rica de expressividade e ritmo” (1963, p. 21), incluiria *A despensa solar*. E, por último, de Mikhail Zóschenko (1894-1958), Schnaiderman incluiria *Uma aventura alegre*.

Schnaiderman, segue, em linhas gerais, o fluxo temporal marcado pelas gerações que se sucedem de Púchkin a Zóschenko, dando visibilidade a 34 escritores russos, construindo assim, um vasto panorama da novelística russa. Alguns desses autores, neste “Prefácio” de 14 páginas, ocupam um espaço maior, como, por exemplo, Púchkin e Tolstói. Outros, como Gógol, Turguêniev, Dostoiévski, Leskov, Tchekhov, ocupam um ou dois parágrafos; o restante, algumas linhas. Outros ainda, estão necessariamente ausentes. O importante é registrar, nesse momento, 1963, os traços personalíssimos da estética schnaidermaniana. Alguns desses autores Schnaiderman traduziu, outros não, sobre alguns escreveu ou uma resenha, ou uma coluna ou um artigo. Sobre outros, o nome sequer foi mencionado no *corpus* ampliado.

Especificamente sobre a novela *Inveja*, temos, antes do início da novela, uma nota “crítico-biográfica”, intitulada “Iuri Oliécha”, na qual Schnaiderman narra os ataques feitos ao escritor devido a ausência de personagens positivas na novela, o que a colocava fora das perspectivas ideológico-pedagógicas do realismo socialista; relata sobre um período no qual há um “empobrecimento do estilo” de Oliécha junto com o desaparecimento de suas “metáforas brilhantes”; relembra os dez anos de silêncio deste, entre 1937 e 1947; e registra uma fase de nova atividade do escritor com a produção de artigos e notas visando ampliar seu público leitor. E posicionada no final da novela, encontra-se uma “Nota sobre *Inveja*”, na qual assinala que essa novela “constituiu sem dúvida um dos momentos cruciais no desenvolvimento da literatura soviética” (1963, p.279).

Em 2017, chegou às livrarias a primeira edição da novela *Inveja* (1927), pela Editora 34, com a tradução de Schnaiderman. Nessa edição póstuma, parte da série “Narrativas da Revolução”, ficam esclarecidos, em “Notas à presente edição”, alguns detalhes importantes: dados sobre uma publicação anterior da novela, como se deu a atualização da tradução e qual foi sua fonte primária.

A presente tradução de Boris Schnaiderman da novela *Inveja*, de Iuri Oliécha – publicada pela primeira vez em 1963, no volume *Novelas russas*, da editora Cultrix de São Paulo –, foi realizada a partir do texto da *Izbranie sotchinieniia* [Obras escolhidas] do autor, editado pela Editora Estatal de Belas-Letras de Moscou em 1956. Para esta edição, foram feitas pequenas alterações de pontuação, colocação pronominal e atualização de termos que, desde sua primeira publicação, caíram em desuso (2017, p. 13).

Por se tratar de uma publicação póstuma, não fica explícito se as “pequenas alterações” foram deixadas prontas por Schnaiderman ou realizadas sem sua participação. Acreditamos ser plausível que essas alterações tenham sido feitas pela equipe de revisão. O que nos conduz outra vez a uma reflexão sobre a noção bakhtiniana de *inacabamento*, noção que afeta tanto o discurso de um autor-criador, no caso, Oliécha, quanto o discurso de um tradutor-criador, no caso, Boris Schnaiderman. Pequenas intervenções são ingerências que um *outro* perfaz em um *discurso alheio*, que, ao atualizá-lo, o transforma, mesmo que minimamente, desvelando o dinamismo constitutivo da materialidade enunciativo-discursiva.

Essa série, “Narrativas da Revolução”, tem como padrão um texto introdutório, de autoria de seu diretor Bruno Barretto Gomide, que está reproduzido em todas as cinco obras da série. No texto, intitulado “Narrativas da Revolução: uma apresentação”, Gomide explicita que o objetivo da série é trazer aos leitores a prosa engendrada pela Revolução de 1917, marcada pela “radicalidade estética e contundência histórica” (OLIÉCHA, 2017, p. 7). Em suas palavras: “Elaborou-se uma nova prosa de ficção, experimental e provocadora, que condensava as vinte e quatro horas do romance tolstoiano nos cinco minutos mais significativos, como propunha Isaac Bábel” (2017, p. 7). Gomide relembra que grande parte da crítica tentou minimizar o valor dessa ficção comparando-a aos grandiosos romances do século XIX, e destacou que “na contramão desse tipo de hierarquização, a posição assumida por Boris Schnaiderman desde seus primeiros textos na imprensa, [...] [foi cancelar] o estatuto de grande arte dessa nova prosa revolucionária – e soviética” (2017, p. 9). Como pudemos constatar, Schnaiderman abraçou, de fato, a vanguarda literária soviética dos inícios do século XX com a mesma paixão que devotou aos grandes autores russos do século XIX. Como pudemos ler na orelha do livro que traz, desta vez, a assinatura do próprio Schnaiderman. O tradutor-crítico revela, nesse texto, as censuras feitas com frequência a Oliécha: “Na Rússia, durante muito tempo, constituiu quase uma norma de bom-tom atacar a prosa tão rica de Oliécha. E os seus personagens provocaram ataques ainda maiores” por serem incompatíveis “com a literatura soviética [e] com o espírito da construção socialista”. E argumenta, em defesa de Oliécha:

Aproximando-se bem mais daquilo que se faz no Ocidente, sem deixar de ser genuinamente russa, enquadrando-se numa linha de desenvolvimento que não diverge muito da que está marcada pelos nomes de Kafka, Joyce e Proust, apresentando uma prosa simbólica e rica em metáforas e um estilo impregnado de nuances, esta novela marca a variedade fundamental que não pode faltar a qualquer literatura digna deste nome, e que muitos críticos russos procuraram por tanto tempo negar à própria literatura soviética.

O tradutor-crítico, portanto, valoriza a “prosa simbólica”, as “metáforas” e as “nuances”, que geram o que nomeou, no “Posfácio”, de “terreno movediço”, como a marca fundamental da escrita de Oliécha, pois, nesse “terreno, parece-nos, nenhum escritor soviético foi tão longe como Iuri Oliécha, sobretudo, com a sua primeira obra, *Inveja*, novela publicada em 1927, e que até hoje suscita discussões, ataques e defesas apaixonadas” (OLIÉCHA, 2017, p. 181).

No “Posfácio” foram reunidos dois textos de Schnaiderman; um deles, publicado em 9 de novembro de 1957, na seção Resenha Bibliográfica, com o seguinte cabeçalho<sup>22</sup>: “Iuri Oliocha, *Izbranie Sotchinieniia* (Obras Escolhidas) *Izdátielstvo Khudoiestvienoi Litieraturi* (Editora Governamental de Belas Letras), Moscou, 1956, 495 págs.”; o outro, publicado em 25 de maio de 1963, na coluna Letras Russas, com o título “Oliécha e a ambiguidade”.

O texto publicado em Letras Russas e incluído no “Posfácio”, nos fez retornar à orelha do livro. Na releitura desse paratexto, nos demos conta de que talvez o tradutor-crítico, como diz Compagnon, tenha sido tomado pela “paixão do recorte, da seleção e da combinação” (1996, p. 9). Recursos como “ablação”, “acomodação”, “enxerto” e “reescrita” foram algumas das ações praticadas em sua confecção. Consideramos que o intuito foi a adaptação de um texto escrito no gênero *coluna literária* ao formato requerido para o gênero *orelha de livro*, um espaço restrito que exige grande concisão.

Um trecho longo do romance *Inveja*, que servia para exemplificar um argumento de Schnaiderman, no texto de 1963, foi eliminado da orelha, o que faz todo sentido. Parágrafos foram realocados para outras posições no texto e trechos foram parafraseados. Em um exemplo de reescrita ou paráfrase, na coluna Letras Russas (1963) – reproduzida no livro (2017) temos:

Numa época em que já tendia a predominar uma apresentação unilinear e monolítica da realidade, Oliécha apresentou uma obra em que tudo é matizado e passível de mais de uma interpretação, um reflexo da vida interior, que raramente se enquadra nos contrastes simplistas de preto e branco (2017, p. 181).

E na orelha do livro (2017):

Face às obras monocromáticas tão em voga na época em que o livro saiu, Oliécha apresentava um trabalho rico de matizes, passível de mais de uma interpretação, enfim um reflexo de vida interior, que raramente se enquadra nos contrastes simplistas de preto e branco.

---

<sup>22</sup> O cabeçalho está transcrito como se encontra na fonte primária: “Suplemento Literário”, em O Estado de S. Paulo. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#1/19571109-25314-nac-0042-lit-2-not>. Acesso em: 24 fev. 2020.

Esse é um exemplo da flexibilidade e mobilidade da prosa crítica schneidermaniana em processo constante de renovação, em uma prática que poderíamos chamar de “autocitação”, transmutando, nesse exemplo, uma *coluna de crítica literária* em uma *orelha de livro*.

Para esclarecimento, retomamos a leitura de “Nota sobre *Inveja*”, do volume *Novelas Russas*, e, colocando a nota (1963) lado a lado com a orelha do livro (2017), nos deparamos exatamente com o mesmo trecho, o último por nós transcrito. Julgamos, portanto, desnecessário reproduzi-lo outra vez aqui. O que quer dizer que temos três textos em gêneros diferentes – orelha, coluna e nota –, publicados em um tempo afastado em pouco mais de meio século – dois textos, a nota biográfica e a coluna “Oliécha e a ambiguidade”, em 1963, e a orelha do livro de 2017 –, que se entrelaçam, dialogam, multiplicam efeitos de eco e reiteram sentidos. O que reforça nossa hipótese de uma estética schneidermaniana ancorada em processos de reescritura, recomposição e reciclagem. Em termos de uma semântica schneidermaniana podemos pensar nos seguintes vocábulos que incidem com uma frequência considerável em seus escritos: reelaborar, refundir e recriar.

Para encerrar este último tópico do primeiro capítulo acerca de Oliécha, antes da primeira edição de *Inveja* pela Editora 34, com tradução de Schneiderman (2017), a editora publicou do autor, em 2016, no volume *Nova antologia do conto russo*, com a organização de Bruno Barretto Gomide, o conto “Liompa” (1928), em tradução de Aurora Fornoni Bernardini. Parece que aos poucos, muito auspiciosamente, os leitores brasileiros vão atualizando e ampliando o significativo repertório de autores e obras do período soviético.

As leituras que trouxemos do *corpus estrito* diz respeito ao “Prefácio” e à “Nota sobre *Inveja*”, da edição de 1963; e a orelha do livro e uma resenha (1957) e uma coluna (1963) publicadas em conjunto à guisa de “Posfácio”, na edição de 2017.

## 1.2 O cânone tradutório de Boris Schneiderman

Ao fecharmos este primeiro capítulo, propomos uma retomada do que foi possível depreender da pesquisa até aqui desenvolvida acerca de nosso sujeito de estudo Boris Schneiderman, o tradutor-crítico da prosa moderna russa. Sujeito com o qual dialogamos na leitura de seus 38 paratextos às traduções por ele próprio realizadas.

Por sujeito de estudo – pelas palavras de Augusto Ponzio na introdução a *Para uma filosofia do ato responsável*, de Bakhtin –, entendemos uma singularidade “aberta a uma relação de alteridade consigo própria e com outros, uma singularidade em ligação com a vida do

universo inteiro, que inclui em sua finitude o sentido do infinito” (BAKHTIN, 2020, p. 14). Assim sendo, procuramos nos aproximar, na medida do possível, de sua singularidade, sua alteridade e sua eventicidade.

Schnaiderman teve, em nossa investigação, entre os anos de 1959 e 1967, ou seja, em um período de oito anos, publicadas as traduções de quatro romances (*Um jogador* [1960], *O eterno marido* [1961] e *Niétotchka Niezvânova* [1961], de Dostoiévski; *Khadji-Murát* [1963], de Tolstói), sete novelas (*Felicidade conjugal* [1962], *A morte de Ivan Ilitch* [1962] e *A sonata a Kreutzer* [1962], de Tolstói; *Memórias do subsolo* [1961], de Dostoiévski; *O amor de Mítia* [1964] e *O processo do tenente Ieláguin* [1964], de Búnin; e *Inveja* [1963], de Oliécha), quatro antologias de contos e novelas (*A dama de espadas* [1962], de Púchkin; *A dama do cachorrinho* [1959] e *O beijo* [1961], de Tchekhov; *Meu companheiro de estrada* [1962], de Górkki) um conto satírico (*O crocodilo* [1961], de Dostoiévski), uma crônica de viagem (*Notas de inverso sobre impressões de verão* [1961], de Dostoiévski), uma autobiografia (*Ganhando meu pão* [1961], de Górkki), um livro de memórias (*Memórias: infância e juventude (1891-1917)* [1964], de Ehrenburg), um estudo dostoiévskiano (*Dostoiévski artista* [1967], de Grossman); e oito contos avulsos (“Às avessas” [1962], de Aleksei Riémizov; “Relato sobre um palácio” [1962], de Konstantin Fiédin; “Uma alma simples” [1962], de Aleksei Tolstói; “O órfão” e “Sobre o primeiro amor” [1962], de Górkki; “História do meu pombal” [1962], “Guy de Maupassant” [1967] e “O filho do rabi” [1967], de Bábel).

Chama a atenção o número de publicações nos anos de 1961 e 1962, de longe os mais prolíficos. Necessário é também explicitar que a caracterização de gêneros literários das traduções de Schnaiderman foi diretamente retirada de seus escritos paratextuais. Isso porque costuma ocorrer um certo deslizamento, entre estudiosos da literatura, no estabelecimento das fronteiras entre conto e novela e entre novela e romance breve e concluímos ser oportuno manter a caracterização proposta pelo tradutor-crítico.

Ao observarmos a escolha dessas traduções, obras produzidas entre a primeira metade do século XIX e a primeira metade do século XX, sobressai a preferência de Schnaiderman por formas mais concisas como contos, novelas e “romances curtos”. As exceções, que formam um conjunto de viés biográfico, são a autobiografia de Górkki, *Ganhando meu pão*; uma obra memorialística de Ehrenburg, *Memórias* vol. 1; um ensaio longo e um material biográfico, reunidos em *Dostoiévski artista*, de Grossman.

Confirmamos também que, de suas traduções dos anos de 1940, foram retomadas apenas duas: a antologia de Púchkin, *Águia negra* (1949) com o posterior título *A dama de espadas*; e o romance curto de Tolstói, *O diabo branco* (1949), com o posterior título de *Khadji-Murát*.

Dos autores-criadores já canônicos, com um número bastante significativo de traduções para o português, publicadas na primeira metade do século XX no Brasil, distingue-se a escolha de Schnaiderman por Dostoiévski, Tolstói, Tchekhov e Górkí. Em um patamar intermediário, posicionamos Púchkin, Búnin e Bábel. E quanto aos autores não canônicos, acreditamos poder considerar Riémizov, Aleksei Tolstói e Fiédin. No que diz respeito ao pioneirismo de Schnaiderman sobre obras ainda não traduzidas no Brasil, devemos destacar as de Grossman, Ehrenburg e Oliécha. Advertimos que esta é apenas uma estimativa que tem por base unicamente o número de traduções publicadas, com suas respectivas datas, que constam na pesquisa de Bottmann.

Acerca dos paratextos que emolduram as traduções de Schnaiderman, pode-se destacar, em relação ao trabalho tradutório, a extensa pesquisa de apoio que o tradutor-crítico desenvolvia para embasar suas traduções. São reiteradas, nos paratextos estudados, as menções à leitura de obras como biografias, autobiografias, memórias, reminiscências, diários e correspondências dos autores que traduzia como método sistemático de aproximação a suas obras. Metodologia de pesquisa que pode ser elucidada à luz do dialogismo bakhtiniano que promove confluências entre vida e arte, convergências estas muito significativas para Schnaiderman.

Deduzimos também que o tradutor-crítico fazia uso assíduo da comparação, sempre que possível, com traduções realizadas do russo para outras línguas como o inglês, o francês, o espanhol e o italiano. Cabe também lembrar o rigor para com a legitimidade das obras-fonte. Schnaiderman sempre forneceu suas referências a partir de obras validadas por edições críticas, revisadas e atuais, preparadas, por exemplo, pela Editora Estatal de Literatura, pela Academia de Ciências da URSS, pela Editora Escritor Soviético.

No campo teórico da tradução, um tema candente que transparece em seus escritos, e que inicialmente mencionamos nesta pesquisa acerca da tradução de “O senhor Prokhártchin”, de Dostoiévski, é a questão de “abrasileirar” a tradução ou “manter afastamento”, uma questão bastante polêmica à época. Um exemplo de fina ironia, envolvendo Paulo Rónai e Guimarães Rosa, ilustra a dimensão ética e estética dessa querela:

[...] certos teóricos da tradução sustentam que o tradutor deve [...] deixar que o seu trabalho fique com um sabor exótico e uma parcela de opacidade. O ficcionista João Guimarães Rosa, que, depois de suas obras começarem a ser

vertidas para línguas estrangeiras, entrou a meditar a fundo sobre as questões da tradução, era um desses. No Prefácio generosamente anteposto a minhas traduções de contos húngaros, criticou-me assim, com o jeito amavelmente diplomático de quem elogia:

“Saudável é notar-se que ele [Rónai] não pende para a sua língua natal, não imbui de modos-de-afeto seus textos, que nem mostram sedimentos da de lá; não magiariza. Antes, é um abrasileiramento radical, um brasileiroismo generalizado, em gama comum, clara, que dá o tom. A mim, confesso-o, talvez um pouquinho, quem sabe, até agradasse também a tratção num arranjo temperado à húngara, centrado no seio húngaro, a versão estrepitada, de vice-inez, contravernacular, mais metafrásica, luvarmente transláticia, sacudindo em suspensão vestígios exóticos, o especioso de traços hungarianos, húngarinos – o ressaibo e o vinco – como um tokái, que às vezes deixa um sobregosto de asfalto. Mesmo à custa de, ou – franco e melhor falando – mesmo para haver um pouco de fecundante corrupção da nossas formas idiomáticas de escrever (RONÁI, 2012, p.137-138).

E Schnaiderman, em *Tradução, ato desmedido*, adverte: “[...] normas do que seja uma boa tradução, quando seguidas de modo muito rígido, podem desviar-nos [...] de uma realização criativa. Assim considera-se um defeito grave o abrasileiramento de um texto. [...] Mas será sempre obrigatório evitar o abrasileiramento? Afinal, para traduzir, fazemos transposição de uma texto para outra cultura” (SCHNAIDERMAN, 2015b, p. 28). O tradutor-crítico, ao afirmar que “o tradutor não pode ater-se a normas muito rígidas e, em cada caso, tem de fazer apelo à criatividade” (SCHNAIDERMAN, 2015b, p. 31), alicerça sua posição ponderada. Assim, entendemos que os valores tradutórios exaltados por Schnaiderman são o equilíbrio, a flexibilidade e a criatividade. Posição constante em seus escritos e que compõe, portanto, o eixo ético-estético de sua prática.

O que subjaz à discussão “abrasileirar” ou “manter afastamento” refere-se, em um segundo plano, a um tópico aparentemente banal: às “notas de rodapé”. Notamos que a atitude do tradutor-crítico se apresenta em algumas circunstâncias com uma tonalidade contrária às “malsinadas notas”, como escreve Schnaiderman no texto “As notas do tradutor – Sempre uma calamidade?”, em *Tradução, ato desmedido* (2015b).

No entanto, essa mesma questão, por sua vez, desdobra-se na problemática correlata do “explicar” ou do “manter a opacidade”. Assunto que abordamos anteriormente – no prefácio de *O eterno marido*, de Dostoiévski; na “Nota do tradutor”, em *Memórias*, de Iliá Ehrenburg e no prefácio de *Ganhando meu pão*, de Górkí –, e diz respeito ao apagamento da intermediação entre o discurso fonte e o de chegada, ou seja, remete à *invisibilidade* do tradutor e do ato tradutório.

Schnaiderman, no texto por nós já citado “As notas do tradutor – Sempre uma calamidade?” (2015b), se pergunta: “Mas será possível evitar sempre as malsinadas notas?” (2015b, p. 60). E responde narrando um caso de sua prática tradutória.

O poema de Joseph Brodsky, “Sobre a morte de Jukov” foi traduzido por mim em colaboração com Nelson Ascher. Eu me encarreguei da tradução em prosa, que foi retrabalhada por Nelson com uma habilidade rara. É com certeza um dos pontos altos de sua obra de tradutor de poesia.

Concluída a minha parte, escrevi uma nota para comunicar ao leitor dados sobre o texto em questão (2015b, p. 60).

Schnaiderman nos dá a ler a tradução do poema e na sequência traz uma longa nota de rodapé. Nela o tradutor-crítico traça um paralelo entre o poema de Brodsky e os “versos de Púchkin em memória de Kutuzov”, tanto na forma – “o mesmo número de estrofes e de versos e um esquema de rimas bem semelhante” (2015b, p. 61) – como no conteúdo – os dois poemas enaltecem dois heróis, o russo Kutuzov, aquele que derrotou Napoleão e o soviético Jukov, o vencedor de Stalingrado. A nota traz ainda uma sucinta biografia de Jukov e um relato de seus feitos. E ao apresentar o resultado, Schnaiderman convida o leitor à reflexão: “diga-me o leitor se era possível evitar a parte explicativa” (2015b, p. 60). Paulo Rónai acrescenta ainda uma outra camada: “[...] por mais perfeita que seja a interpretação, a impressão do leitor estrangeiro sempre será diferente da do leitor patricio do autor, e que lê a obra com o entendimento moldado por um *background* e uma experiência comuns (RONÁI, 2012, p. 137).”

Assim posto o dilema – entre os extremos de preservar o estranhamento do outro linguístico-cultural na tradução ou torná-lo tão familiar a ponto desse outro parecer o mesmo, assimilando-o por completo à cultura de chegada –, escolhas intermediárias são também uma estratégia viável. E Boris Schnaiderman, ao longo de seu percurso como tradutor, parece buscar posicionar-se em um ponto de equilíbrio que envolve rigor, criatividade e ousadia.

Encerramos este capítulo com um relato chistoso do tradutor-crítico sobre a tradução do título de um conto de Tchekhov que diz respeito a transposições culturais:

Minha neta Luana Chnaiderman de Almeida é professora de português e se dedica especificamente a discutir com os alunos obras de literatura. Pois bem, ela me pediu que fosse comentar com os alunos do 3º ano do Ensino Médio do Colégio Equipe (São Paulo) contos de Tchekhov, traduzidos por mim, na base de uma coletânea que organizei e que vem sendo publicada pela Editora 34: *A dama do cachorrinho e outros contos*. Pois bem, entre esses figura um dos primeiros que ele publicou, quando usava o pseudônimo de A. Tchekhonté, e que eu denominei: “Pamonha”. Um dos alunos, um

adolescente, Caio Gaspar Fabri, perguntou-me então: “Mas na Rússia existe pamonha?” Foi só então que percebi a bobagem que tinha cometido. E em vista disso, tratei de mudar o nome para “Molenga” nas próximas edições, pois o livro tem grande aceitação e vem sendo reeditado continuamente (2015b, p. 30).

## 2. CAPÍTULO II – Boris Schnaiderman: o crítico-tradutor da poesia moderna russa

No poema “A guerra e o mundo”, de Maiakóvski, cada país oferece ao homem do futuro o que tem de melhor, e a Rússia lhe faz dom de sua poesia.

*Boris Schnaiderman* (1968, p. 1)

É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que aqui se supera a si mesma.

*Mikhail Bakhtin* (2014, p. 48)

Neste segundo capítulo partimos do pressuposto de que o projeto estético de uma antologia de poesia russa moderna pode ter sido, mesmo que ainda não claramente desenhado, concebido por Schnaiderman antes mesmo da constituição dos sólidos laços intelectuais e de amizade com os poetas e tradutores Augusto de Campos (1931) e Haroldo de Campos (1929-2003). Privilegiada parceria que viria a possibilitar a expansão e a concretização de uma grande ideia: o livro *Poesia russa moderna*, antologia de qualidade excepcional, publicado em 1968, pela prestigiosa Civilização Brasileira.

No entanto, o *Poesia russa moderna*, no contexto histórico brasileiro da segunda metade dos anos de 1960, não alcançou grande repercussão no país, mas internacionalmente foi recebido com aplauso por nomes importantes dos campos linguístico e tradutório. Segundo o crítico-tradutor:

Talvez tenha sido pela própria situação brasileira daquele momento que a repercussão não foi maior. Curiosamente a repercussão no exterior foi notável, em termos qualitativos. Fomos elogiados por especialistas norte-americanos e pelo grande Roman Jakobson. E Angelo Maria Ripellino, o principal tradutor de Maiakóvski para o italiano, mencionaria expressamente o nosso projeto como algo a ser considerado (apud COHN, 2010, p. 30).

No depoimento, Schnaiderman cita sem nomear “especialistas norte-americanos”, mas indica nominalmente dois conceituados afiançadores da obra, intelectuais que contam com

reiteradas menções nas suas colunas e artigos do Suplemento Literário: “o grande Roman Jakobson” e “Angelo Maria Ripellino [1923-1978], o principal tradutor de Maiakóvski” para o italiano.

Ao se referir à “situação brasileira daquele momento”, Schnaiderman deixa implícita uma alusão ao golpe civil-militar de 1964. Acontecimento que, apoiado por setores significativos da população brasileira conforme analisa o historiador e professor da USP Marcos Napolitano, propiciaria uma atitude de recusa a tudo que viesse do leste soviético.

[...] o golpe foi muito mais do que uma mera rebelião militar. Envolveu um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia. Todos unidos pelo anticomunismo, a doença infantil do antirreformismo dos conservadores (2014, pos. 49).

Os desdobramentos do golpe intensificam-se em 1968, ano de publicação do livro, com a potencialização da repressão e da violência. A inquietante atmosfera política sob Artur da Costa e Silva (1899-1969), o segundo presidente do período ditatorial, iria culminar com a “edição do AI-5, em dezembro de 1968, inaugurando os ‘anos de chumbo’ que duraram, na melhor das hipóteses, até o começo de 1976” (NAPOLITANO, 2014, pos. 82). Um período no qual “a tortura, os desaparecimentos de presos políticos, a censura prévia e o cerceamento do debate político-cultural atingiram seu ponto máximo nos vinte anos que durou a ditadura brasileira” (2014, pos. 82). Não é de surpreender que, em um ambiente de dura repressão política, o livro tenha sido recebido com um certo comedimento. No entanto, a ousadia dos tradutores envolvidos é credora de admiração, assim como a coragem do projeto editorial que, em grave momento de nossa história, desafia a instituída ordem militar com um dignificante ato poético.

Daquele ano de 1968, não podem ser esquecidas algumas referências históricas que mobilizaram o país. À radicalização do operariado, com as greves de Contagem, em abril, e as de Osasco, em julho, soma-se, o ímpeto das passeatas estudantis, o assassinato de Edson Luís de Lima Souto em 28 de março, a “Passeata dos Cem Mil”, em 26 de junho, e a “Batalha da Maria Antonia”, em 2 de outubro. Como relembra Napolitano:

O ano de 1968 no Brasil já foi chamado “o ano que não acabou”, expressão que traduz a sensação de interrupção de uma experiência histórica plena de promessas libertárias e que se encerrou, literalmente, por decreto, com a edição do famigerado Ato Institucional nº 5, em dezembro daquele ano (2014, pos. 105).

Depois da resumida caracterização do contexto político no qual o livro veio a público, contexto de exaltação e temor, é de se compreender a ausência de uma ampla recepção à *Poesia russa moderna*.

Neste capítulo, faremos, em primeiro lugar, uma leitura dos paratextos do livro, começando pela quarta capa, em seguida, a orelha, depois a “Nota dos Tradutores” e, por fim, o “Prefácio” assinado por Boris Schnaiderman. Na sequência, examinaremos seis artigos publicados em 1958 e 1959, seguidos por cinco colunas publicadas entre os anos de 1960 e 1962.

É importante frisarmos que a seleção desse conjunto de escritos jornalísticos produzidos em um período de quatro anos, deve-se à necessária circunscrição, na rota intelectual de Schnaiderman, do momento imediatamente precedente ao seu encontro com os irmãos Campos, ocasião fundante da colaboração que viria a materializar o *Poesia russa moderna*.

## 2.1 A antologia *Poesia russa moderna*

Gostaria de frisar que essa antologia tem um cunho pessoal, resultado de todo um trabalho que nós três realizamos em conjunto. Tal trabalho, evidentemente, está ligado a uma determinada visão de poesia. [...] Esse cunho pessoal também se reflete na seleção de poetas e poemas a serem traduzidos.

*Boris Schnaiderman* (apud COHN, 2010, p. 40)

Nosso trabalho era diferente, pois tínhamos uma visão precisa do que seria importante na poesia russa. Ainda que não dispuséssemos no momento de material suficiente, sabíamos que determinado poeta era importante pelas leituras que havíamos feito na área, sobretudo da crítica russa do período. [...] Todos os principais inventores da poesia russa moderna estavam presentes em nosso livro.

*Haroldo de Campos* (apud COHN, 2010, p. 31)

De fato, o nosso projeto de tradução foi inovador. Seu ponto de partida tinha pouca tradição, não só entre nós, mas mesmo no âmbito mais geral, mais universal de traduzir. [...] Pretendíamos que o resultado fosse, nos melhores momentos, alguma coisa que se sustentasse, também como um poema autônomo em português, como um poema bem-sucedido em português.

*Augusto de Campos* (apud COHN, 2010, p. 33)

A apresentação dos paratextos do *Poesia* inicia-se pela *quarta capa*. Ressaltamos que a da primeira edição do livro, traz o seguinte enunciado não assinado: “[...] é a *primeira antologia que se publica no Brasil* preocupada em difundir a contribuição original de seus cantores não só para a evolução da poesia russa mas também para a linguagem da poesia moderna em geral (destaque nosso)”. Outro atributo da obra focado na quarta capa é a tradução direta da língua-fonte e a agenda tradutória dos irmãos Campos – a *recriação*: “As traduções, todas realizadas diretamente do russo, são verdadeiras recriações”.

É de se enfatizar que não só no Brasil, mas no contexto geral da língua portuguesa não foi possível localizar, nos escritos de Schnaiderman, nenhuma menção a outra ou outras antologias de poetas russos em tradução direta para o português. Portanto, acreditamos poder afirmar com segurança que o livro *Poesia russa moderna* é contribuição única e original, feita por Schnaiderman junto com os irmãos Campos, ao cânone da literatura russa em português brasileiro.

O livro tem na *orelha* um texto com a assinatura de Haroldo de Campos, no qual o primeiro enunciado delimita o período inicialmente abraçado pela antologia: o período mais fértil e ebullente da poesia russa moderna – “A poesia russa, considerada sobretudo nas *três primeiras décadas do século*, é das que oferecem maior riqueza e fermentação de rumos dentro da Modernidade (destaque nosso)”. Para Campos, naquele momento, despontam “duas figuras exponenciais”: Velimir Khliébnikov, “‘o poeta mais original deste século’ na frase de Roman Jakobson”; e Vladímir Maiakóvski, “o mais criativo dos poetas participantes de nosso tempo, aquele que em sua poesia conseguiu reunir, num só corpo estético, conteúdo revolucionário e forma revolucionária”.

Campos nomeia, a seguir, alguns poetas que ocupam o campo gravitacional ao redor dos dois nomes “exponenciais”, Khliébnikov e Maiakóvski. São eles: “Iessiênin, Pasternak, Krutchônikh, Kamiênski, Mandelstam, Selvínski, Bagrítski, Marina Tsvetáieva, Zabolótzki”; e da tendência simbolista, Campos acrescenta ainda Andrei Biéli e Aleksandr Blok.

O propósito da antologia, nas palavras de Campos, centra-se em “um levantamento crítico da poesia russa moderna”. Para tanto, seu traçado privilegiou um material poético carreador de processos criativos inovadores: “Nesta antologia, adotou-se como traço pertinente no material coligido o contributo de informação original que este poderia oferecer para a evolução da poesia russa em particular e de um modo geral para a linguagem da poesia moderna”. Entendemos, assim, que Campos enuncia uma política tradutória que privilegia poéticas que ofereçam ao campo estético um aporte de radical renovação.

Na “Nota dos Tradutores”, é revelado como a autoria das traduções foi acordada entre os três tradutores:

Os poemas constantes desta Antologia foram traduzidos segundo dois percursos diferentes. Ou foram vertidos diretamente do original por Augusto ou Haroldo de Campos, e em seguida revistos por Boris Schnaiderman, ou foram traduzidos literalmente por este e depois retrabalhados em confronto com o original, por um dos dois poetas da equipe. A assinatura individual ou conjunta dos trabalhos identifica, em cada caso o processo seguido (1968, p. 19).

A título de verificação, comparamos a “Nota” da primeira edição com a segunda, de 1985. Constatamos que as duas frases iniciais do enunciado são exatamente as mesmas e só a última é alterada em prol de maior clareza: “Neste último caso, o nome de Boris Schnaiderman é acrescido ao dos poetas, no registro da *autoria da tradução*, ao fim de cada peça” (1985, p. 29, destaque nosso).

A despeito do esclarecimento acerca do proceder dos tradutores envolvidos, é preciso assinalar que – tanto na primeira edição da Civilização Brasileira, de 1968, quanto na segunda da Brasiliense, de 1985 – na folha de rosto, logo abaixo do título, temos: “Traduções de Augusto e Haroldo de Campos com a revisão ou colaboração de Boris Schnaiderman” (1985, p. 3), o que nos parece um tanto inapropriado. Isso porque ao mesmo tempo em que privilegia os nomes dos dois poetas em local de grande visibilidade no livro, dilui a importância do labor tradutório de Schnaiderman. Inadequação que foi corrigida na edição da Perspectiva (2012), na qual encontram-se apenas alinhados, em posição vertical, os nomes dos três tradutores em ordem alfabética: “Augusto de Campos / Haroldo de Campos / Boris Schnaiderman”. Cabe ainda explicitar que Schnaiderman assina o “Prefácio” do livro e é também responsável pelos “resumos biográficos” e pelas “notas”.

O “Prefácio”, assinado por Boris Schnaiderman, traz a data de dezembro de 1967. Na introdução consta um parecer crítico acerca de algumas antologias com as quais tomou contato. Menciona, de passagem, o quão repetitivas as traduções publicadas nos “países ocidentais” são. A tradução nessas antologias “raramente dá ideia da riqueza e variedade, da exuberância da poesia russa” (1968, p. 1). E alerta para outros trabalhos “desfiguradores”, publicados na Rússia e nos Estados Unidos, que igualmente contribuem para “obliterar a importância da verdadeira explosão de gênio poético ocorrida na Rússia das décadas de 1910 e 20” (1968, p. 2).

Prossegue o crítico-tradutor declarando o diferencial do *Poesia russa moderna*, fruto da convivência de uma equipe reunida em torno de um objetivo poético comum: a recolha do melhor da poesia russa a partir do início do século XX.

O presente livro é consequência da aproximação por nós efetuada [irmãos Campos e Schnaiderman], nos últimos anos, em equipe, do mundo surgido com a grande revolução poética ocorrida na Rússia a partir da década de 1910, ou melhor: dos fins da década de 1900 (1968, p. 2).

Isso posto, Schnaiderman traça em amplas pinceladas um panorama histórico da literatura russa, segundo a “tábua cronológica” apresentada no estudo “Notes préliminaires sur les voies de la poésie russe”, de Jakobson, publicado em *Poésie russe*, antologia organizada pela escritora e tradutora russo-francesa Elsa Triolet (1896-1970), em 1965. De acordo com essas considerações cronológicas, desde o final “do século XVIII até 1809 nasceram os poetas que marcariam o chamado século de ouro da poesia russa”. Poetas que foram “seguidos por uma geração de grandes prosadores” quando a “poesia exerceu então papel bem secundário” (1968, p. 2).

A década de 1880 trouxe à vida uma geração de poetas simbolistas. Schnaiderman salienta a pujança dessa geração e as especificidades dessa tendência na literatura russa: “O simbolismo russo adquiriu frequentemente feição de um movimento amplo, de reação ao espírito positivista dos fins do século XIX, e fundiu-se com uma concepção do mundo que vinha de Dostoiévski e do filósofo Vladímir Solovióv [1853-1900]” (1968, p. 3), este último, um pensador, crítico literário e poeta radicalmente anti-positivista.

O Simbolismo, corrente literária importada da França, frutificou: “teve na Rússia não só sua poesia, mas também a sua ficção, a sua teoria literária, o seu teatro” (1968, p. 3). Mas eis que a década de 1910 traz o “surgimento de novas formas expressão”, que é quando se apresenta a “obra anunciadora” de Velimir Khliébnikov (1885-1922).

Ela [a obra] não se parecia com nada do que se fizera anteriormente. Anulavam-se não só os clichês introduzidos pelo simbolismo, mas toda a linguagem convencional se desarticulava. Sua poesia parecia às vezes não ter sentido, mas, na realidade, o que Khliébnikov trazia, na feliz expressão de Iuri Tinianov, era “um novo sistema semântico”. Ela só não tinha sentido para quem não conseguia apreendê-lo, nem perceber nele o verdadeiro significado dos novos tempos (1968, p. 3-4).

Schnaiderman, ao comentar um dos poemas de Khliébnikov – “Louvação do Ele” (1920), poema que integra o *Poesia russa moderna* – e tomá-lo como modelo da revolução khliebnikoviana, sugere que a inovação poética instaurada pela teoria transmental do som (*záum*) teria contribuído para elevar a Linguística a outro patamar de compreensão do fenômeno poético na concepção teórica de Jakobson. Como escreveu o próprio Jakobson, em “Prefácio – Rumo a uma ciência da arte poética”, texto assinado em 1965: “O desenvolvimento contínuo da poética exigia um novo desabrochar da linguística geral, que era embrionária” (TODOROV, 2013, p. 11).

O poema “Louvação do Ele”, incluído nesta antologia [*Poesia russa moderna*], constitui exemplo característico da feição essencial da obra de Khliébnikov. A relação entre o som e o sentido passaria a ser uma preocupação constante dos poetas russos, e, através sobretudo da obra de Roman Jakobson, refletir-se-ia na linguística moderna (1968, p. 4).

O neologismo *záum* é uma composição formada pelo prefixo “za”, preposição que carrega os sentidos de – além de, através de, trans –, ao passo que o substantivo “um” é a designação de – inteligência, mente, razão. Daí transmental ou, ainda, transrazão. Pela teoria *záum*, Khliébnikov defende que som esvaziado de sentido não existe, sustentando que este é sempre colorido por sentidos vários e cambiantes. O poeta preconiza não a sonoridade poética formatada por ritmos, rimas e métricas, domesticados todos por estatutos tradicionais, mas o próprio som como um valor em si, vivo e potente.

[...] sons aglutinados não eram fortuitos, embora estivessem desligados do conceito habitual. A linguagem dos feiticeiros, dos xamãs da Ásia Central; a montagem e desmontagem das palavras; a transformação do nomes próprios em verbos, de substantivos em adjetivos e vice-versa; o registro dos cantos dos pássaros; a formação de palavras nas línguas eslavas em geral – eis alguns dos recursos de que se serviu [Khliébnikov] (1968, p. 4-5).

Schnaiderman amplia a abordagem para um panorama literário europeu mais vasto ao comparar os avanços antecipados pela estética khliebnikoviana àqueles concretizados pela poética de língua francesa, com o escritor e poeta vanguardista naturalizado francês Guillaume Apollinaire (1880-1918), e à de língua inglesa, com a prosa poética do escritor irlandês James Joyce (1882-1941).

Muito antes dos surrealistas, [Khliébnikov] já praticava uma linguagem de livre associação semelhante à escrita automática. Superando as limitações de

espaço e tempo, antecipou em certo sentido o dadaísmo. Seus caligramas são anteriores aos de Apollinaire, e suas montagens de palavras efetuam-se na mesma época que as de Joyce (1968, p. 5).

Schnaiderman avança no “Prefácio” apresentando um a um os poetas que compõem o *Poesia russa moderna*. No cubo-futurista Aleksei Krutchônikh (1886-1968), o crítico-tradutor frisa algumas características que o aproximam de Khliébnikov: a “decomposição das palavras, as associações inusitadas”, acrescentando ainda a criação, por vezes, de atmosferas de “alucinação trágica” (1968, p. 6). Em Iliazd, pseudônimo do poeta e pintor Iliá Zdaniévitch (1894-1975), salienta a “disposição tipográfica, a noção do poema como algo que é visto no papel” (1968, p. 6). E em Vassili Kamiênski (1884-1961), assinala a “linguagem da Rússia rural”, a “fala popular” usada de “maneira muito rica e pessoal” (1968, p. 6).

Em Vladímir Maiakóvski (1893-1930), o crítico-tradutor encontra toda uma “epopéia dos novos tempos”. Maiakóvski é a síntese da “nova civilização em plenitude”:

O homem das ruas e das fábricas substituiu o transcendental, o místico, o harmonioso dos simbolistas. A linguagem coloquial, o palavrão, a sigla partidária, tudo se torna matéria de poesia. [...] A imagem acompanha passo a passo a radicalização da linguagem. O poeta passa a utilizar largamente a hipérbole. O descomunal e inusitado substitui o cotidiano, o equilibrado, o regular. Mas as imagens hiperbólicas não eliminam a concisão extrema. Maiakóvski é, ao mesmo tempo, hiperbólico e antisentimental, exuberante e contido, entusiasta e satírico (1968, p. 6).

O poeta é exaltado pelo ímpeto de inusitada renovação, seja pela pesquisa formal de sua poesia rebelde, de ritmo “áspero e selvagem” distante da métrica consagrada, seja pela amplitude de sua poesia cosmopolita, feita para a praça pública e grandes multidões. Schnaiderman põe também em evidência o artista multimeios que foi Maiakóvski.

Dedica-se durante algum tempo à arte do cartaz, isto é, escreve quadras e dísticos para cartazes desenhados por ele mesmo e por outros artistas. Frequentemente, faz versos para jornais, sobre assuntos do dia, ou até anúncios de produtos. É o poeta do imediato, da poesia de comunicação direta (1968, p. 7).

Completa o perfil artístico de Maiakóvski salientando a pluralidade dos formatos criativos que o poeta praticou.

O rádio, o teatro, o cinema, são outras tantas formas de realização que utilizou, não fazendo distinção entre elas e a obra poética propriamente dita. A poesia

passava a ser compreendida como algo vivo, ligado à civilização industrial, aos meios de comunicação que evoluíram (1968, p. 8).

Schnaiderman destaca em Serguei Iessiênin (1895-1925) o trabalho com os “temas rurais” da “velha Rússia camponesa” e a vívida natureza, na qual animais e plantas são humanizados, embora nem sempre a atmosfera seja de paz bucólica. Seu lirismo pode ser atravessado por uma “truculência de linguagem e uma violência imagética” (1968, p. 8) perturbadoras. Contrastando com os temas campestres, Iessiênin também cantou a “boêmia urbana” de Moscou, Leningrado e outras cidades europeias por onde passou. De Iliá Selvinski (1899-1968), o crítico-tradutor evidencia “os grandes temas e as grandes modificações de linguagem acarretadas pela civilização industrial”, bem como o emprego singular de “gíria mutável, números, temas do cotidiano, trocadilhos correntes” (1968, p. 8).

Em Boris Pasternak (1890-1960), ressalta a “aliança entre as conquistas mais arrojadas das escolas de vanguarda e o verso tradicional russo” (1968, p. 8). Quanto à obra do poeta, esta “reflete um deslumbramento com o mundo, expresso em linguagem coloquial. Mais ainda: este coloquial irrompe numa poesia altamente trabalhada, e que tende com muita frequência para o neoclassicismo” (1968, p. 8-9). Dentre os quatro poemas de Pasternak traduzidos na coletânea, comenta que “o episódio de ‘1905’ é bem característico de sua fase mais exuberante. Ele nos mostra um Pasternak moderno e vigoroso, participante e sensível ao bafejar da época” (1968, p. 9).

Quanto a Aleksandr Blok (1880-1921), Schnaiderman entende que sua poesia simbolista “está impregnada das características dessa escola, mas, ao mesmo tempo, tem por vezes um toque de concisão e de equilíbrio clássicos” (1968, p. 9). E aponta alguns elementos poéticos de um dos poemas mais célebres de Blok, “Os doze”, incluído na antologia.

Em “Os doze”, a canção popular, com seu ritmo ágil contrasta com um metro mais tranquilo, mais próprio para expressar os estados contemplativos. E estes dois níveis manifestam-se também no plano semântico: no decorrer do poema, pode-se acompanhar o tom e o vocabulário da canção russa mais antiga, que se alternam com alusões a fatos correntes do dia e com uma gíria violenta, utilizada em momentos bem determinados, de modo a marcar certos episódios” (1968, p. 9).

Já Andrei Biéli (1880-1934), para Schnaiderman, “[...] é o poeta dos grandes transportes místicos, dos êxtases e das revelações”. O poeta transcendental, prosélito da Antroposofia, segundo o crítico-tradutor, “orienta toda sua vida e sua obra para servir a sua

ideia religiosa. E ao mesmo tempo, o impacto da época é violento demais para que ele possa isolar-se em seu delírio de crente” (1968, p. 10). Sem demora, Biéli reorienta sua poética, reorientação declarada no seguinte dito transcrito por Schnaiderman: “[...] prefiro agora um bom *jazz* aos sinos de Percival” (1968, p. 10).

Marina Tsvetáieva (1892-1941), é marcada, segundo Schnaiderman, pela “luta incessante entre a musicalidade fácil, corrente, agradável” e os “ritmos do século, ásperos, sincopados, por vezes até cacofônicos” (1968, p. 10). Dessa tensão nasce a linguagem límpida da poeta, de “uma veemência contida, uma sobriedade rara, próprias para expressar as grandes angústias da época” (1968, p. 10). Da poeta, consumida pela ferocidade do tempo no qual viveu, o crítico-tradutor enfatiza que “certamente pouquíssimos poetas modernos souberam testemunhar com tamanha densidade e vigor o espírito do tempo como essa mulher de existência trágica”. Marina Tsvetáieva depois de perder para a violência daqueles tempos o marido e o filho, suicida-se em 31 de agosto de 1941, em circunstâncias não inteiramente elucidadas.

Óssip Mandelstam (1891-1938), era um acmeísta tocado pelo “sopro dos novos tempos”. O acmeísmo, segundo Schnaiderman, era um neoclassicismo com características bem russas, “uma escola que pretendia restabelecer na poesia a palavra exata”, na qual predominava a “procura da frase direta e concisa; a lógica e o equilíbrio”. A esses preceitos Mandelstam acrescentou um “toque apolíneo” acompanhado de uma “ponta de mistério” (1968, p. 10). E Ana Akhmátova (1888-1966), também acmeísta, explorou “o terreno dos sentimentos humanos e, particularmente, das relações entre os sexos”. Akhmátova, trabalhava seus temas com “franqueza e um sentido concreto, muitas vezes desmistificador”.

“Certamente o mais expressionista dos poetas russos”, Nikolai Zabolótzki (1903-1958), em sua primeira fase, [...], transmitiu “uma visão estranha do mundo, ora em clima alucinatório [...], ora em descrições de aspectos desconcertantes da civilização urbana” (1968, p. 11). Ao abandonar essa sua primeira e mais importante fase, Schnaiderman entende que Zabolótzki volta-se para uma “expressão mais serena”.

O crítico-tradutor relata que durante a guerra, nos anos de 1940, houve uma grande produção poética devido a uma certa distensão na política editorial. Autores que passaram anos sem publicar, voltaram a circular nas livrarias e jovens escritores puderam expor seu trabalho ao público. Embora essa produção fosse “quase toda de caráter patriótico e imediatista”, de modo esporádico, “aparecia aqui e ali um poema realmente de valor” (1968, p.12). Cita, como

exemplos, um poema de Siemión Gudzenko (1922-1953) e um de Margarita Aliguer (1915-1992), ambos incluídos no *Poesia russa moderna*.

Com o fim da Guerra, em 1945, voltou-se a restringir a atividade literária, a qual só voltaria a desfrutar de relativa liberdade no período posterior à morte de Stálin, em 1953. Escreve Schnaiderman:

Nos últimos anos, houve grande curiosidade internacional em torno do surgimento, na Rússia, de uma geração de jovens poetas, rebeldes e arrebatados, que liam seus versos em praça pública. Trata-se, inegavelmente, de um fato importante para a sociologia da literatura. A afluência de multidões às praças públicas e aos estádios, a fim de ouvir os seus poetas prediletos, que se transformavam em ídolos, eis um assunto digno de reflexão (1968, p.13).

É nesse contexto que Ievguêni Ievtuchenko (1933-2017), o “poeta tribuno”, teve “seu bom momento”. Mas Schnaiderman dirige uma crítica ao poeta: “há nele uma face sentimental, uma tendência para a *facilidade* e a retórica” (1968, p.13, destaque nosso). Já Andrei Vozniessiênski (1933-2010), tem uma obra mais cuidada, com “mais arrojo formal, mais apuro”, embora de vez em quando ceda à *facilitação*. No entanto, a obra de ambos, em face da projeção que alcançaram, não se justifica” (1968, p. 13, destaque nosso). Na crítica aos dois poetas, assinalamos a referência à “facilidade” e à “facilitação”, referência que entendemos dirigida ao descompromisso estético para com a experimentação e a inovação, valores caros a Schnaiderman.

No entanto, “[...] surgiu recentemente um poeta mais *despojado*, de linguagem por vezes estranha e hermética, e que expressa uma visão profundamente metafísica” (1968, p. 14, destaque nosso): Guenádi Aigui (1934-2006). Marcamos, aqui, outro valor prezado por Schnaiderman: o despojamento ou a linguagem sem adornos exagerados. Sobre Iuri Pankratov (1935-?), apenas cita o “uso extremamente atual e feliz da técnica de repetição” (1968, p. 14), referindo-se o crítico-tradutor ao emprego de variadíssimas figuras de repetição de sons, morfemas, palavras e sintagmas na versificação do autor.

Após seguirmos o percurso do “Prefácio” de Schnaiderman, depreendemos que o crítico-tradutor tem o propósito da antologia de forma bastante afinada com o que escreve Haroldo de Campos na orelha do livro. Quando este explicita a pesquisa por material poético depositário de “informação original”, que ofereça uma contribuição à “evolução da poesia russa em particular e de um modo geral para a linguagem da poesia moderna”, encontra no crítico-tradutor uma réplica concordante.

Compreendemos muito bem que uma antologia deve ser suficientemente ampla para incluir autores de diversas tendências. Foi o que fizemos, procurando, porém, selecionar aqueles poemas que traziam alguma contribuição à poesia universal, pelo seu caráter criador (1968, p.14).

Da leitura do “Prefácio”, depreendemos também que Schnaiderman historiciza a era de prata da poesia russa ao retratar o contexto literário das três décadas iniciais do século XX e perfilar a grande maioria dos nomes que compõem o *Poesia russa moderna*. Dos vinte e quatro poetas traduzidos na primeira edição da coletânea, quatro não recebem menção no “Prefácio”: David Burlíuk (1882-1967), Nikolai Assiéiev (1889-1963), Eduard Bagrítski (1895-1934) e Leonid Martinov (1905-1980). Outros, receberam um tratamento bastante breve. E assim como Haroldo de Campos, Schnaiderman, em sua análise crítica, demorou-se mais em Khliébnikov e Maiakóvski.

Dos 24 poetas do *Poesia*, a maioria, em número de 17, é formada por uma geração nascida nas duas últimas décadas do século XIX e produtiva entre os anos de 1900 e 1930. Enquanto que quatro, Ievguêni Ievtuchenko (1933), Andrei Vozniessiênski (1933), Guenádi Aigui (1934) e Iuri Pankratov (1935) extrapolam esse período, já que são de uma geração mais tardia, nascida na década de 1930. E três, Nikolai Zabolótzki (1903), Margarita Aliguer (1915) e Siemión Gudzenko (1922) situam-se em uma dispersa temporalidade intermediária entre os dois grupos anteriormente mencionados.

O crítico-tradutor com frequência detalha fases ou momentos da obra desses poetas de modo a registrar pontos de inflexão, mudanças na temática e na forma, bem como ilumina os instantes de ruptura. Em alguns casos, Schnaiderman se detém na análise de poemas considerados paradigmáticos da “grande revolução poética”, mencionada no início do “Prefácio”, como, por exemplo, “Os doze”, de Blok; “1905”, de Pasternak ou “Louvação do Ele”, de Khliébnikov.

Além do mais, observamos no “Prefácio”, a importância que Schnaiderman dá aos influxos da temporalidade sobre a poética pela frequência com a qual se refere, por exemplo, ao “*impacto da época*”, a “*epopéia dos novos tempos*”. Temporalidade de uma intrínseca qualidade destrutiva, violenta, brutal, qualidade que se traduz em uma linguagem “áspera” e “selvagem”. Mas uma temporalidade simultaneamente portadora de renovação, que é quando o crítico-tradutor menciona o “sopro dos *novos tempos*”, o “significado dos *novos tempos*”. Outra característica dessa temporalidade é o pulsar acelerado da industrialização, que gera os “ritmos da época”, os “ritmos do século”. Em síntese, alguns poetas abraçaram o “espírito dos tempos” modernos, outros buscaram refúgio na “serenidade” poética do neoclassicismo, outros

ainda voltaram-se para a “velha Rússia camponesa”, sonolenta e tradicional, outros ainda alternaram ou mesclaram o fazer poético no interior desse multifacetado espectro cronotópico.

Os valores axiais que pudemos extrair do “Prefácio” de Schnaiderman em relação à poesia russa moderna são a crítica ao repetitivo, ao convencional, à facilitação, ao superficial, ao sentimental; enquanto que a positividade reside na experimentação formal, no arrojo, no apuro, no despojamento.

Outros poetas desse período ficaram ausentes, acreditamos que por não serem considerados de interesse, segundo os objetivos explícitos da antologia, ou devido à dificuldade de acesso a obras significativas. Como escreve Schnaiderman:

Uma antologia nunca é perfeita e, a rigor, nunca está concluída. Temos, porém, a consciência de que fizemos o que nos era possível para apresentar em português, de maneira digna, a grande revolução poética a que nos referimos no início deste “Prefácio”, bem como os seus desenvolvimentos, pois, a nosso ver, todas as tendências poéticas russas foram por ela afetadas (1968, p. 14).

Mas o *Poesia russa moderna* é ampliado e, só para dar uma ideia da constância do interesse de Schnaiderman pela poética russa, no “Prefácio da 2ª edição”, assinado em 1985, o crítico-tradutor escreve:

Cerca de dezessete anos decorreram entre o lançamento desta antologia, pela Editora Civilização Brasileira [1968], e a entrega do *atual volume ampliado*, para nova edição. A equipe que se dedicou a este trabalho para o livro de 1968 continuou preocupando-se com o tema e *tornou mais abrangente aquele acervo inicial*. Conforme tive ocasião de acentuar no prefácio anterior e é preciso repetir “uma antologia nunca é perfeita e, a rigor, nunca está concluída” (1985, p. 23, destaque nosso).

Passam a fazer parte do *Poesia russa moderna* o pintor Vassili Kandínski (1866-1944), que também escreveu poesia em russo e alemão. O pintor e poeta tem publicado na antologia o poema “Ver” (1913), em tradução de Augusto de Campos; e mais o desconhecido Lev Kropivnítzki (1893-1978), sobre quem Schnaiderman revela ter pouca informação: “Autor de versos que circulam até hoje na URSS em *cópias datilografadas*” (1985, p. 289, destaque nosso). Por “*cópias datilografadas*” entende-se um processo de auto-edição independente denominado *Samizdat*. Na antologia é publicado um clássico de Kropivnítzki nessa modalidade de edição, “Sextina” (1948), com a tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman. Finalmente, na edição mais recente de que dispomos, de 1912, é incorporado à antologia o absurdistas Daniil Kharms (1905-1942), participante de um movimento caracterizado por

“sublinhar os absurdos da vida russa na época” (2012, p. 329). São dois os poemas publicados de Kharms: “Amiga” (1933) e “Calem-se todos” (1933), ambos traduzidos por Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos.

Mas o que acentua de fato a ousadia de *Poesia russa moderna* pode ser aquilatado por uma citação que Schnaiderman traz de Jakobson no “Prefácio”. Nas palavras do teórico, o Ocidente aprecia na cultura russa: “[...] o ícone antigo e o filme, o balé clássico e as pesquisas teatrais, o romance e a música, mas a poesia, talvez a maior de todas as artes russas, não se tornou, de modo algum, artigo de exportação” (1968, p. 1). Logo, assumir o projeto de uma coletânea de poesias de vinte e quatro autores russo-soviéticos é um ato de brilhantismo e audácia ético-estética de todos os envolvidos.

### 2.1.1 Ressonâncias de escritos jornalísticos no *Poesia russa moderna*

Depois de nossa leitura dos paratextos da primeira edição (quarta capa, orelha, “Nota dos tradutores”, “Prefácio”), vamos nos aproximar dos contornos primeiros de um projeto poético que, levantamos como hipótese, resultou nessa coletânea. Projeto que, como já dito, acreditamos ter raízes schnaidermanianas. Começamos por examinar, em ordem cronológica, seis artigos do *corpus ampliado*, publicados no Suplemento Literário: dois artigos de 1958 e quatro artigos de 1959. Artigos nos quais buscamos colher indícios que possam oferecer substância à nossa conjectura e que serão lidos em cotejo com a coletânea *Poesia russa moderna*.

Será também construído um diálogo, quando pertinente, entre os escritos jornalísticos de Schnaiderman e as falas de Mikhail Bakhtin, nas entrevistas concedidas ao estudioso da literatura russa Viktor Duvakin (1909-1982), sobre seis poetas participantes na antologia. Poetas com os quais Bakhtin entrou em contato na vida e na arte: Akhmátova, Maiakóvski, Blok, Khliébnikov, Pasternak e Tsvetáieva. Nomes que emergem da leitura das entrevistas e coincidem com os dos poetas apresentados aos leitores brasileiros por Schnaiderman em seus artigos e colunas para o Suplemento Literário. São depoimentos em tonalidades variadas que relatam casos, impressões pessoais e avaliações estéticas.

Procuramos, assim, estabelecer interlocuções entre as falas testemunhais de Bakhtin – recortadas da versão estadunidense *Mikhail Bakhtin: the Duvakin Interviews, 1973* (2019) – e a palavra do crítico-tradutor em seus escritos jornalísticos. Interlocuções que são lidas com atenção para os enlaces cronotópicos ou circunstâncias discursivas, entre as diferentes tempo-

espacialidades que permeiam essa interlocução. Cerca de uma quinzena de anos separa os escritos iniciais de Schnaiderman das falas bakhtinianas e milhares de quilômetros geográficos e culturais separam São Paulo de Moscou. Além do que, é um diálogo que entrelaça diferentes mídias: em Schnaiderman, a mídia jornalística impressa e posteriormente digitalizada e, em Bakhtin, uma entrevista em tom de conversa relativamente informal, primeiro gravada e depois publicada no formato livro impresso e inclusive no formato digitalizado em e-book. E mais ainda, as entrevistas de Bakhtin foram concedidas no ano de 1973 e suas lembranças referem-se aos anos prateados da poesia russa, às primeiras três décadas do século XX.

Augusto Ponzio, o apresentador do volume *Mikhail Bakhtin em diálogo – conversas de 1973 com Viktor Duvakin* (2012), explicita:

[...] as gravações de suas [de Bakhtin] conversas com Duvakin são *um documento único e contém preciosos testemunhos do filósofo russo sobre o seu tempo e sobre si mesmo*. Esses representam não somente uma imprescindível contribuição à compreensão de sua obra e sua reflexão no âmbito dos muitos setores que essa, indisciplinadamente mais do que interdisciplinariamente, atravessa – a literatura, a crítica literária, a estética, a psicologia, a semiótica, a linguística – e *oferecem a possibilidade, através do direto testemunho, de uma visão que olha de perto os eventos históricos, políticos e culturais que conotam, no bem e no mal, a herança que o século XX nos deixou* (2012, p. 7, destaques nossos).

Recordando as palavras de Jakobson, segundo as quais a poesia russa não era “artigo de exportação”, confirmamos pela pesquisa de Bottmann que, no Brasil, entre os anos de 1900-1950, não foi publicada nenhuma antologia de poesia russa (com tradução direta do russo para o português) e acreditamos que a situação não tenha se alterado muito na década seguinte, ocasião na qual Boris Schnaiderman se inicia no jornalismo cultural. Assim, pelos artigos que percorremos, podemos sustentar a proposição de que Schnaiderman foi o mentor da introdução de um elenco desconhecido de poetas russo-soviéticos mesmo entre os mais apaixonados leitores russófilos no Brasil.

### **2.1.2 Poetas e poéticas em seis artigos de 1958 a 1959**

Se Boris Schnaiderman inicia sua participação no Suplemento Literário em dezembro de 1956, ao ter publicada sua primeira resenha, é em 1958 que serão publicados, na primeira página do caderno, seus dois primeiros artigos. Um, em 15 de novembro e, o outro, em 27 de dezembro daquele ano. Nesses artigos localizamos o momento no qual o crítico-tradutor

começa a veicular suas incursões iniciais no terreno da poesia russo-soviética. São artigos sobre o renomado poeta russo Boris Pasternak (1890-1960) que, além de poeta, é o autor de um dos romances mais célebres do século XX, *Doutor Jivago* (1955). Romance que, proibido na União Soviética, foi publicado em primeira edição em Milão, em 1957.

O primeiro artigo tem por título “O russo Boris Pasternak”<sup>23</sup> e o segundo, “Ainda Boris Pasternak”<sup>24</sup>. O poeta é o segundo escritor russo a receber o Prêmio Nobel em Literatura, anunciado em 23 de outubro de 1958. A motivação do reconhecimento se deu “por sua importante realização tanto na *poesia lírica* contemporânea quanto no campo da grande *tradição épica russa* (destaques nossos)”<sup>25</sup>. No entanto, na União Soviética, o antagonismo à sua premiação foi de extrema violência, levando Pasternak a renunciar ao Nobel em 29 de outubro de 1958. Como relata Irineu Franco Perpetuo:

O autor foi expulso da União dos Escritores, e campanhas públicas pediam sua privação de cidadania soviética e expulsão do país. Pressionado, ele recusou a honraria, escrevendo à Academia Sueca: “Por força do significado que o prêmio que me foi conferido recebeu na sociedade a que pertencço, devo renunciar a ele. Não tomem minha renúncia voluntária como insulto” (2021, p. 191).

Nos dois artigos, Schnaiderman se posiciona de modo incisivo contra os ataques que o poeta estava recebendo. No primeiro artigo escreve:

O grande Pasternak, tão vilipendiado em seu país, tem sido também incompreendido no exterior, pelo menos no que há nele de mais tipicamente russo, de mais genuíno e humano no seu modo de sentir a Rússia, de se considerar indissolavelmente ligado à sua terra, a ponto de não admitir a hipótese de recomeçar a vida no exterior. Fora da Rússia, foi reconhecida a sua grandeza como escritor e admirou-se a sua firmeza e coerência nos últimos anos, mas interpretou-se geralmente como uma fraqueza humana, uma covardia compreensível, a humildade com que pediu para não ser expulso de sua pátria. No entanto, nesta sua aparente fraqueza, nesta humildade e resignação, há um fator de grandeza.

No entanto, aponta um traço do excepcional poeta lírico que, segundo sua apreciação, não representa o melhor de sua produção literária: o malogro no gênero épico, desdizendo em

<sup>23</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19581115-25627-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19581227-25662-nac-0031-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1958/pasternak/facts>. Acesso em: 9 dez. 2021.

parte a justificativa de sua premiação segundo a qual a obra de Pasternak seria muito significativa “no campo da grande tradição épica russa”.

Sujeito a princípio a diferentes tendências, procurou, em 1925-26, cantar a Revolução, como haviam feito outros grandes poetas de seu tempo. No entanto, lendo-se os seus poemas “1905” e “Tenente Schmidt”, percebe-se que *o épico não era o seu forte. Lírico por excelência*, sabe como ninguém cantar a beleza de uma situação, de um momento na vida de um indivíduo, mostrar uma paisagem subjetiva, mas fracassa na apresentação de feitos heroicos, que o poeta pretendia de antemão descrever como tais. Percebendo provavelmente o seu malogro, Pasternak preferiu conservar-se fiel à tendência dominante em sua poesia. Voltou-se então, cada vez mais amorosamente, para a *exaltação dos homens e das coisas, da natureza, da paisagem de seu país* (destaques nossos).

Ainda neste primeiro artigo, datado de 1958, anotamos os nomes de outros três relevantes poetas, contemporâneos de Pasternak, mencionados pela primeira vez por Schnaiderman em seus escritos no Suplemento. São poetas participantes do *Poesia russa moderna* e que terão, mais adiante neste trabalho, uma apreciação mais desenvolvida pelo crítico-tradutor. São eles: Vladímir Maiakóvski (1893-1930), Aleksandr Blok (1880-1921) e Serguei Iessiênin (1895-1925).

No segundo artigo, Schnaiderman enumera as características que julga mais intrínsecas e louváveis do “grande Pasternak” e que já foram enunciadas no artigo precedente: a presença intensa da natureza russa e do paisagismo interior.

Como poeta, é um enamorado da natureza. Em seus versos, os objetos têm voz e alma. A sonoridade que acompanha esses versos é geralmente sóbria, intimista.

[...]

Nos anos em que os demais poetas soviéticos orientaram-se cada vez mais no sentido do descritivo e narrativo, [...] [Pasternak] voltou-se intensamente para o convívio com a natureza e para a sua própria paisagem interior, transmitida frequentemente mais por sugestão que descrição.

No mesmo artigo, reprova ao prosador Pasternak sua inequívoca tonalidade político-doutrinária em *Doutor Jivago*. Nesta citação, a crítica está centrada, a princípio, no herói romanescos, o “doutrinador e teórico” Iuri Jivago, mas a advertência se expande para o todo do romance.

O seu personagem é um revoltado permanente, enclausurado em seu rico e poético mundo interior. *A Revolução*, depois do primeiro deslumbramento, quando Jivago a define como “o milagre da história, a Revelação, bradada em cheio na vida de todos os dias e sem contemplação por esta”, como algo em

que havia “a luminosidade implacável de Púchkin, o Anunciador, e a impecável fidelidade ao real de um Tolstói”, *transforma-se em um mundo que o oprime e esmaga*. Segundo o autor, o esquema, a fórmula, a letra morta, substituíram a pureza daquele primeiro momento. E, para explicar este fato, o Doutor Jivago torna-se *doutrinador e teórico*, procura condenar não apenas os fatos lamentáveis, mas as próprias bases ideológicas do sistema. *O clima terrível da obra, sem um raio de esperança, desenvolve-se até o fim inexorável, deixando o leitor um tanto perplexo, sem um vislumbre de luz ou alegria* (destaques nossos).

Notamos que a crítica de Schnaiderman se dirige ao autor-prosador Pasternak que parece pregar, em seu romance épico, a falência de um “milagre da história”: “A Revolução [...] transforma-se em um mundo que o [Jivago] oprime e esmaga”. Sugerindo inclusive uma quase imperceptível defesa das “bases ideológicas do sistema” soviético e condenando ao mesmo tempo os vagos “fatos lamentáveis” atribuídos ao mesmo. Contudo, cabe reafirmar que a admiração irrestrita do crítico-tradutor se dirige mesmo é ao poeta lírico Pasternak. E ele está presente no *Poesia russa moderna*.

Já o ano de 1959 está sob o signo da poesia russa. Dos seis artigos publicados no Suplemento Literário, quatro se dirigem ao tema. Desses escritos, pode-se dizer que os três primeiros compõem uma trilogia: inicia-se com “Antologia de poetas russos”<sup>26</sup>, de 27 de junho de 1959; continua com “Ainda os poetas russos da velha geração”<sup>27</sup>, de 4 de julho de 1959; e termina com “Novos poetas russos”<sup>28</sup>, de 18 de julho de 1959. Neles, Schnaiderman se consagra à leitura crítica da *Antologia de poesia russo-soviética – 1917-1957*, lançada em 2 volumes por ocasião do quadragésimo aniversário da Revolução de Outubro, pela Editora Estatal Belas Letras, Moscou. Acrescentamos que a proximidade das datas de publicação dos artigos contribui para reforçar a ideia de trilogia.

Pelos títulos que compõem a trilogia, observamos que Schnaiderman dá o protagonismo aos poetas russos, enfocando-os por uma ótica geracional. No primeiro artigo, o espectro parece ser amplo e abraçar a todos os poetas russos: “Antologia de poetas russos”. No segundo, “Ainda os poetas russos da velha geração”, o título do primeiro artigo é ressignificado. Como o advérbio *ainda* inicia o título do segundo artigo com um valor de repetição, compreende-se que no primeiro artigo, apesar da generalidade do título, o recorte contedúístico foi específico: está

<sup>26</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590627-25814-nac-0039-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590704-25820-nac-0039-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590718-25832-nac-0040-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

delimitado a apenas aos *poetas russos da velha geração*. E no último artigo, o título tem um recorte inequívoco, Schnaiderman interpela os *novos poetas russos*. Nesses três textos, o crítico-tradutor aborda em sua análise desde a organização da *Antologia* e o espaço reservado a cada autor até a estilística e os gêneros poéticos praticados pelos autores.

E no quarto artigo, “A face oculta da poesia russa”<sup>29</sup>, de 8 de agosto de 1959, Schnaiderman concentra-se na poesia em língua russa gestada na clandestinidade e no exílio, poesia que sobreviveu ao ostracismo e à claustrofobia da era stalinista (1930-1953). E na continuidade, centra a análise na corrente acmeísta, pois, segundo suas palavras, o “anátoma literário ainda pesa sobre o movimento do acmeísmo”.

Examinando o primeiro desses artigos, “Antologia de poetas russos”, Schnaiderman considera que o objetivo da *Antologia* “era refletir a multiplicidade de tendências e a riqueza da poesia russa soviética, a partir de 1917”. E reconhece que, “em linhas gerais”, os organizadores “conseguiram com bastante habilidade” atingi-lo. No entanto, sua discordância recai sobre o que entende ser o “caráter solene”, laudatório, próprio de uma publicação comemorativa, que resulta, dada a pompa oficialista do empreendimento, na exclusão de poetas não alinhados com as diretrizes político-literárias vigentes naquela conjuntura.

Se as reabilitações dos últimos anos fizeram aparecer escritores completamente esquecidos, ou mesmo trabalhos de mestres consagrados, até então inéditos, poetas da importância de Óssip Mandelstam, M. A. Volóchin e outros não figuram nesta antologia, devido simplesmente à falta de chancela oficial.

Schnaiderman inicia sua análise pela apresentação de alguns dos “principais poetas da geração que fez a Revolução de Outubro”. O primeiro a ser citado é Górkí, conceituado como um grande prosador, mas ao mesmo tempo tido pelo crítico-tradutor como “um poeta bem medíocre”. Górkí não será incluído na futura antologia *Poesia russa moderna*.

Na sequência vem o poeta simbolista Aleksandr Blok. Schnaiderman avalia: “A seleção dos poemas de Aleksandr Blok, certamente, não apresentou grandes dificuldades, pois ele escreveu poucos versos após a Revolução [...]”. Dentre os poemas citados no artigo está o conhecido “Os doze” (1918), presente no *Poesia russa moderna*, junto com o poema “Dança de morte” (1912), ambos traduzidos por Augusto de Campos.

---

<sup>29</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#/19590808-25850-nac-0039-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

Sobre “o famoso ‘Os doze’”, Schnaiderman avalia que este é um poema “carregado de alegoria, tão complexo e rico, que o poeta, depois de escrevê-lo, confessava numa anotação, encontrada entre seus papéis, não saber se escrevera versos completamente viciados pela política ou um poema imortal”. Ainda no mesmo artigo, explica a duplicidade da relação entre política e religião naquele contexto histórico:

Naturalmente, não podia deixar de refletir na poesia um tema caro aos escritores russo da velha geração em geral: a apresentação da Revolução como a Revelação, a realização das profecias bíblicas, ou como um castigo divino etc. Uma  *fusão de elementos revolucionários e religiosos*  aparece mesmo na poesia de Iessiênin e Maiakóvski, embora este lhe acrescente certa dose de sarcasmo, nem sempre muito convincente (destaque nosso).

Em *Mikhail Bakhtin – The Duvakin Interviews, 1973*, o filósofo, quando instado a falar sobre “Os doze”, responde a Duvakin:

B: Penso o seguinte: o poema é, claro, maravilhoso, tanto no talento quanto na habilidade de representar vividamente a Revolução. No geral, é muito forte em suas descrições poéticas. Eu me lembro de São Petersburgo – branca como a neve, os tiros soando ao redor... Você estava andando pela rua, digamos, pela Avenida Nevsky, à noite: está escuro, há estranhas figuras que de repente aparecem a sua frente, e você escuta tiros, alguém está atirando, só o diabo sabe porque ou em quem... Ele conseguiu capturar tudo isso.

As conversas no começo, entre os filisteus e os outros, são magníficas! A velha, a jovem, a prostituta... “Precisamos de um poeta verdadeiro, um visionário”, e assim por diante. É glorioso, claro! Mas há também ironia. Ironia. Os doze bolcheviques são irônicos (mas a ironia lá significa algo mais, devemos acrescentar). A descrição deles é irônica. Pode parecer que são descritos sob uma luz puramente positiva: os doze apóstolos seguindo Cristo... Sim! Mas é realmente muito irônico. Toda a situação é apresentada como irônica. Mesmo o próprio Cristo é um pouco... apesar da sua perfeita descrição poética... “No vórtice da nevasca...” como é mesmo que continua? (2019, pos. 85, nossa tradução).<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> B: My assessment is the following: the poem is, of course, amazing, both in terms of talent and ability to represent vividly the Revolution. In general, he is very strong in his poetic depictions. I remember that Petersburg—blanketed in snow, the shots ringing out all around.... You’re walking down the street, say that same Nevsky Prospect, at night: it’s dark, there are strange figures who suddenly appear in front of you, and you hear shots, someone is shooting, the devil knows why or at whom.... He was able to capture all of that. The conversations at the beginning between the philistines, and others, those are magnificent! Just magnificent! The old woman, the young lady, the prostitute.... “We need a true poet, a visionary,” and so on. That’s all glorious, of course! But there’s also some irony in it. Irony. The twelve Bolsheviks are ironic (but irony there already means something else, we should add). Their depiction is ironic. It may seem like they are portrayed in a purely positive light: the twelve Apostles following Christ.... Yes! But that is actually very ironic, the whole situation is presented as ironic. Even Christ himself is a little ... despite his perfect poetic description.... “In the blizzard’s swirl ...” How does it go? (GRATCHEV, MARINOVA, 2019, pos. 84)

Duvakin e Bakhtin passam a relembrar um trecho do poema de Block e recitam, a uma só voz, os quatro versos finais, que aqui trazemos na versão de Augusto de Campos: “Em meio às ondas furiosas / Da neve, coroados de rosas / brancas, irrompe imprevisto – / À frente – Jesus Cristo” (1968, p. 36). Quanto terminam, Bakhtin exclama: “É simplesmente maravilhoso!” (2019, pos. 85)<sup>31</sup>.

O terceiro citado no artigo é Vladímir Maiakóvski, que “está relativamente bem representado na *Antologia*, e foi-lhe dedicado espaço bem maior que os demais poetas” (destaque nosso).

Estão ali os versos épicos, que parecem espriar-se pelo papel, como a multidão na praça, indo para o assalto do Palácio de Inverno. Aparece também o lirismo de certos momentos em que o poeta examinava-se com um misto de ironia e complacência. Está presente, ainda, a sátira, repassada muitas vezes de um sarcasmo cruel, surgido de autêntica indignação humana, face a certas injustiças e deformações. No entanto, é lamentável que os organizadores da obra tenham deixado de incluir nela ao menos algum dos poemas em que aparece a nota amorosa, tão importante no conjunto da poesia de Maiakóvski.

Notamos que, embora Maiakóvski esteja “bem representado” quanto ao número de poemas, Schnaiderman não traz, como exemplo, nenhum título da antologia. E Maiakóvski, no *Poesia russa moderna*, aparece com uma representação bastante significativa. São 12 os poemas apresentados no livro. Haroldo de Campos traduz quatro poemas: “Eu” (1913), “Ordem N. 2 ao Exército das Artes” (1921), “Jubileu” (1924) e “A plenos pulmões” (1929/1930); Augusto de Campos traduz quatro poemas: “Balalaica” (1913), “Hino ao juiz” (1915), “Lílichka” (1916) e “Nacos de nuvem” (1917-1918); Augusto de Campos com Haroldo de Campos traduzem um poema: “Quadro completo da primavera” (1913); e Augusto de Campos com Boris Schnaiderman traduzem três poemas: “De rua” (1913), “De rua em rua” (1913) e Hino ao crítico (1915).

Sabemos que Bakhtin dedicou, prioritariamente, seus melhores esforços à reflexão acerca da prosa romanesca. No entanto, o filósofo tem publicadas duas “Conferências sobre história da literatura russa”, nas quais, uma, tem por título o nome de seu poeta favorito, “Viatcheslav Ivanov [1866-1949]” (BAKHTIN, 2011a, p. 411) e a outra, “Peculiaridades formais da poesia de Viatcheslav Ivanov” (2011a, p. 414). As “Conferências” lidas em paralelo

---

<sup>31</sup> Segundo nota de Margarita Marinova, os versos em sua tradução são os seguintes: “With tender steps, the storm bellow / Scattering up the pearl-like snow / His head adorned by roses iced / Ahead of them goes Jesus Christ” (2019, pos. 85).

às seis entrevistas a Duvakin, confirmam Bakhtin como um profundo conhecedor da poesia russa. Além dessas leituras, devemos recordar “O discurso na poesia e o discurso no romance”, em *Questões de literatura e estética* (2014), texto no qual Bakhtin explicita como estes dois discursos estéticos, o poético e o romanesco, nas palavras do escritor Cristovão Tezza, “separam-se como dois modos distintos de apreensão da linguagem alheia”, (2014, p. 198).

Sucintamente, nas palavras de Tezza, o discurso do poeta se dá com a submissão “de todas as outras linguagens à sua própria linguagem, às exigências de seu próprio estilo”, ao passo que o discurso do prosador, “ao contrário, [...] tenta dizer até o que lhe é próprio na linguagem dos outros”, (2014, p. 204). Portanto, “o poeta ‘não tem limites’ linguísticos”, podendo “fazer da linguagem o que quiser: ela é inteiramente sua e está inteiramente a seu serviço” (2014, p. 204).

Necessário é também lembrar o lugar que a poesia ocupa historicamente no projeto estético de Bakhtin. Desde o início, em *Para uma filosofia do ato responsável* (2020), escrito na década de 1920, o jovem Bakhtin recorre ao estudo de um poema lírico-narrativo de Púchkin, “Separação” (1830), como exemplo. É por compreender que para “melhor esclarecer <?> a *disposição arquitetônica do mundo da visão estética* em torno de um *centro de valores – um ser humano mortal* – é fornecer uma análise (conteudístico-formal) da arquitetura de uma obra qualquer” (BAKHTIN, 2020, p. 130, destaques nossos) que, no caso, foi uma obra do repertório lírico puchkiniano. E um dos conceitos poderosos da arquitetura bakhtiniana é o de *entonação*, categoria de força axiológico-emotivo-volitiva. E Tezza explicita que o “[...] *poder da entonação* [se dá] como expressão de um *centro de valores* [“*um ser humano mortal*”]” (2014, p. 200, destaques nossos). Em outras palavras, a potência da entonação se dá como expressão de uma *visão de mundo* particular, única e imprescindível, de “um ser humano mortal”.

Na leitura do trecho seguinte, são duas as questões que destacamos na fala de Bakhtin: o valor da poesia, em sua filosofia da linguagem, alinhada com a posição do conceito de entonação em sua concepção arquitetônica. No excerto, o filósofo também assegura a relevância inquestionável da obra de Maiakóvski, a despeito de alguns reparos dirigidos aos “futuristas”.

B: [...] eu estava muito familiarizado com a literatura de esquerda do Ocidente, em especial da França. Eles chegaram tão longe como os nossos futuristas, se não mais. Nossos futuristas pareciam crianças em comparação e, a princípio, costumavam ser simples imitadores. Isso é verdade, até certo ponto, mesmo em Maiakóvski.

D: Muito interessante.

B: Mas ele forjou sua própria linguagem poética.  
 D: Você acha mesmo que Maiakóvski criou uma “nova linguagem”?  
 B: Acho. Espera... O que você quer dizer com “nova linguagem”?  
 D: Quero dizer no sentido de que ele mais criou um “princípio” novo na poesia do que introduziu novas características formais.  
 B: Sim, totalmente. Eu acredito que ele criou...  
 D: O que você acha? Como você define esse princípio?  
 B: É difícil, afinal, *não sou um teórico da poesia*. Usualmente [esse princípio] é definido como uma nova tonalidade, não como era antes, não silabotônica.  
 D: Se antes a poesia era, digamos, silabotônica, agora se tornou baseada na entonação.  
 B: Sim, baseada na entonação... Uma nova tonalidade, que [Maiakóvski] levou para tão próximo da declamação quanto possível, o tipo de declamação que é familiar, popular – como os oradores da Comuna de Paris costumavam discursar, quase como um grito. O próprio Maiakóvski costumava dizer que ele “gritava”. Não “escrevia”, não “cantava”, mas “gritava”. De alguma forma, ele conseguiu transformar esse grito em poesia (2019, pos. 118, tradução nossa).<sup>32</sup>

Abrimos, aqui, um necessário parêntese para esclarecer as características do verso silabotônico segundo Jakobson, no ensaio “Linguística e poética” (1960):

[...] no tipo clássico do verso russo acentual-silábico (“silabotônico”, na nomenclatura nacional) observamos as seguintes constantes: (1) o número de sílabas no verso, de seu princípio até o último tempo marcado, é estável; (2) este último tempo marcado sempre leva um acento de palavra; (3) uma sílaba acentuada não poderá cair no tempo não-marcado se um tempo marcado não for preenchido por uma sílaba não-acentuada da mesma palavra (de modo que um acento de palavra só poderá coincidir com um tempo não-marcado quando pertencer a uma palavra monossilábica) (1960, p. 135).

---

<sup>32</sup> B: [...] I was very familiar with the literature of the Left in the West, especially in France. They went as far as our Futurists, if not more. Our Futurists seemed like children by comparison and used to be simple copycats at first. That was true even of Mayakovsky, to an extent.

D: Very interesting.

B: But he did forge his own poetic language.

D: Do you really think Mayakovsky created a new language?

B: I do. That is ... What do you mean by “new language”?

D: Well, I mean it in the sense that he introduced a new “principle” in poetry than new formal characteristics.

B: Yes, absolutely. I believe he created ...

D: How do you see it? How would you define this principle?

B: That’s hard, after all, I am not a theorist of poetry. Usually, it’s defined as a new tonality, not as it was before, not syllabo-tonic. P. 133

D: If before poetry was, let’s say, syllabo-tonic, now it became intonation-based.

B: Yes, intonation-based.... A new tonality, which he brought as close to declamation as possible, the type of declamation that is familiar, populist—the way the orators of the French Commune used to speak, almost like a scream. Mayakovsky himself used to say that he “yelled.” Not “wrote,” not “sang,” but “yelled.” Somehow, he was able to transform that scream into poetry (2019, pos. 118).

Retomamos trazendo uma oportuna citação de Tezza que elucida como o “grito” poético de Maiakóvski – “grito” entranhado no linguajar cotidiano e encaminhado a um interlocutor ativo –, distingue-se, pela tonalidade, do “escrever” e do “cantar”.

“[...] o metro é a força milenar da poesia, o seu ponto de contato com o canto, o seu afastamento radical da linguagem ‘comum’, da fala cotidiana; o metro, seu sistema de cesuras e a reiteração rítmica que dele decorre representam o imediato isolamento da linguagem – cantar é um ato que transforma o outro imediatamente em ouvinte passivo ou, no máximo, em eco da voz que canta, repetindo-lhe o refrão. O canto tem uma natureza estritamente unilateral” (TEZZA, 2014, p. 208).

Ousamos completar o esclarecimento de Tezza propondo que talvez o “grito” maiakovskiano possua uma natureza bakhtinianamente dialógica, podendo ser traduzido para as seguintes palavras de Schnaiderman: “Em lugar da eufonia, [há em Maiakóvski] uma orquestração que leva em conta igualmente as dissonâncias” (1968, p. 6). Dialogismo que comporta uma infinita gama de inter-relações sociais, e que, no caso de Maiakóvski, percorrem desde as entonações heroico-exaltadas frente a multidões à brandura lírico-amorosa de um apaixonado.

Quanto ao próximo citado, Serguei Iessiênin, Schnaiderman considera “excepcionalmente feliz” a seleção dos poemas.

Nos poemas selecionados, aparece a velha Rússia patriarcal, com as suas casinhas baixas, as suas palhoças, as estradas de lama, “*sob um céu de chita cinzenta*”. Há também uns versos nada heroicos, em que o poeta vangloria-se de ter sido, na Grande Guerra, “*o primeiro desertor do país*”. Outros poemas expressam o seu profundo amor à natureza, que chegava à obsessão, e deve ter contribuído para que aderisse ao imagismo; tem-se a impressão de que estivesse continuamente à procura dos meios mais ricos de expressar esta quase loucura pelos campos e florestas do país natal. Não falta mesmo, na coletânea, a nota mística e fatalista. E está presente, também, o afastamento em relação à nova geração, com as suas leituras de Marx e o espírito dirigido para objetivos imediatos e concretos. E é com amargura que observa: “*A minha poesia não é mais necessária aqui, / E eu também talvez não seja mais necessário*”. *Todavia, afirma a seguir: “Aceito tudo. / Estou pronto a seguir a trilha já batida. / Entregarei toda a alma a Outubro e Maio, / Apenas não entregarei a minha querida lira*” (destaque nosso).

Ressaltamos, nesse trecho, alguns versos de Iessiênin traduzidos pelo próprio Schnaiderman. Versos que não pertencem a nenhum dos seis poemas traduzidos na coletânea brasileira. De Iessiênin, Haroldo de Campos, traduz um poema: “Outono”; e Augusto de

Campos, cinco poemas: “De *Transfiguração*”, “O céu – um sino” (1918), “A confissão de um vagabundo” (1920), “Pobre escrevinhador, é tua” (1925) e a tocante “Até logo, até logo companheiro” (1925).

Para Schnaiderman, o quinto poeta analisado, Velimir Khliébnikov, com suas “arrojadas experiências”, propiciou e impulsionou uma “verdadeira renovação da poesia russa”.

O futurista Velimir Khliébnikov, 1885-1922, exerceu grande influência sobre os poetas da geração de Outubro. O seu papel consistiu principalmente em encontrar, à base do linguajar do povo e da libertação dos cânones clássicos, uma forma afastada da linguagem poética de salão, muito em voga no começo do século. As arrojadas experiências de Khliébnikov facilitaram a eclosão da grandiosa obra de um Maiakóvski e contribuíram para uma verdadeira renovação da poesia russa. Há, na presente antologia, além de um poema curto, um trecho admirável de “A Noite Antes dos Sovietes”, obra cujo lançamento em francês foi anunciado pela Editora Vitte.

Khliébnikov é o poeta com a maior representatividade no *Poesia russa moderna*, são 16 poemas traduzidos. Haroldo de Campos traduziu seis poemas: “Encantação pelo riso” (1910), “Elefantes batiam-se a golpes de marfim” (1911), “Bobeóbi cantar de lábios” (1912), “Quando morrem, os cavalos respiram” (1913), “Herdades noturnas, gengiscantem!” (1916) e “O único livro” (1920); com a tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman são dois os poemas: “Neste dia de ursos cerúleos”(1918) e “Louvação do ele” (1920); Augusto de Campos traduziu três poemas: “Hoje de novo sigo a senda” (1914), “Anos, países, povos” (1916?) e “Uma vez mais, uma vez mais” (1919-1921); e Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, cinco poemas: “Tempos-juncos” (1908/1909), “O grilo” (1908/1909), “Eu vi” (1919), “Vento – canção” (1920) e “De *O presente*” (1921).

Quando perguntado sobre o que de interessante apresentava a obra de Khliébnikov, Bakhtin responde:

B: Tudo. Sua forma ou estilo de pensar me fascina. Ele é um homem profundamente carnavalesco. Profundamente carnavalesco. Nele, o carnaval não é superficial, uma máscara externa. Está dentro, sob suas experiências subjetivas, nas expressões de seu pensamento, e assim por diante.

[...]

B: Ele era capaz de – e é por isso que defendo que sua natureza bem no fundo era puramente carnavalesca – *afastar-se do particular, e capturar o ilimitado, o infinitamente universal*, o mundo todo, pode-se dizer. Ele era um dos homens que presidiam este mundo, todo o Universo. Era capaz de experimentar isso dentro de si e colocar em palavras. Mas essas palavras não podem ser interpretadas da mesma forma como se interpreta a linguagem

comum sobre coisas pessoais, experiências individuais, pessoas particulares. Não pode. Se você for de fato capaz de entrar em sua corrente cósmica, seu pensamento universal, então você poderá compreender tudo e tudo se tornará interessante. Ele era um ser humano notável. Verdadeiramente notável (2019, pos. 113, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Khliébnikov, para Bakhtin, situa-se no núcleo conceitual do *carnaval cósmico*, representação dos fluxos simultâneos e universais de construção, destruição, transformação, como uma forma de “realismo”, que permeia todos os processos tanto da vida real quanto da palavra e tanto da palavra viva do cotidiano quanto da literária.

O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festividades de tipo carnavalesco) não é evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma *sincretizada de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer, bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura* (BAKHTIN, 2015, p. 139-140, destaques do texto).

Acerca do sincretismo carnavalesco na literatura de Khliébnikov, repetimos suas características como explicitadas Schnaiderman no “Prefácio” ao *Poesia russa moderna*, para efeito de cotejo com as palavras de Bakhtin: “[...] a montagem e desmontagem das palavras; a transformação dos nomes próprios em verbos, de substantivos em adjetivos e vice-versa; o

---

<sup>33</sup> B: Everything. His type or style of thinking fascinates me. He is a deeply carnivalesque man. Deeply carnivalesque. In him, carnival is not superficial, an exterior mask. No, it resides within, underlying his subjective experiences, his thought expressions, and so forth (2019, pos. 112).

[...]

B: He was able to—and this is why I claim his nature deep down was purely carnivalesque—move away from the particular, and capture the boundless, endlessly universal, the whole world, we might say. He was one of the presiding chairmen of this world, of the whole Universe. He was able to experience that within himself, and then put it into words. But you can’t interpret those words the same way you interpret ordinary language about personal things, individual experiences, private people. You just can’t. If you’re actually capable of entering the stream of his cosmic, universal thought, then you’d be able to understand everything, and everything would become interesting. He was a remarkable human being. Truly remarkable (2019, pos. 113).

registro dos cantos dos pássaros; a formação de palavras nas línguas eslavas em geral” (1968, p.

4). Para Bakhtin:

A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e o inédito. [...]. Ela [a carnavalização] se revelou surpreendentemente eficaz à compreensão artística das relações capitalistas em desenvolvimento, quando as formas anteriores de vida, os alicerces morais e as crenças se transformavam em “cordas podres” e punha-se a nu a natureza ambivalente e inconclusível do homem e do *pensamento* humano até então oculta. Não apenas os homens e seus atos, como também as *ideias* abandonaram os seus ninhos hierárquicos fechados e passaram a chocar-se no contato familiar do diálogo “absoluto” (isto é, não limitado por nada) (2015, p. 192-193, destaques do texto).

Sobre a sexta poeta, Marina Tsvetáieva (1892-1941), Schnaiderman frisa no artigo a importância da seleção feita pelos organizadores. Considera que são poemas de grande valor estético e parte de um momento “relevante da obra” da poeta. Significativamente, esse momento é o ano de 1939, quando Tsvetáieva retorna à URSS, depois de um exílio de treze anos em Paris, e a então Tchecoslováquia (hoje separada em 2 países, República Tcheca e Eslováquia) é ocupada pelo exército alemão, em 15 de março de 1939.

Os organizadores da presente antologia tiveram, naturalmente, a preocupação de selecionar aqueles [poemas] cuja inclusão parecesse mais justificada. *Os poemas escolhidos, no entanto, correspondem realmente a um momento importante na obra de Tsvetáieva. Ficou expressa neles a sua dor face à ocupação da Tchecoslováquia pelos alemães.* E alguns desses versos são de uma dignidade e beleza raras (destaque nosso).

De Tsvetáieva são seis os poemas traduzidos no *Poesia*. Adiantamos que há, aqui, uma particularidade: o poema “À vida” ganhou duas versões, uma, elaborada por Haroldo de Campos e outra, por Augusto de Campos. Assim, no *Poesia russa moderna*, são ao todo sete as traduções de Tsvetáieva. De Haroldo de Campos temos três traduções: “Mão esquerda contra a direita” (1918), “A Vladímir Maiakóvski” (1921) e “À vida” (1924); de Augusto de Campos temos duas traduções: “À vida” (1924) e “Tomaram...” (1939); de Augusto de Campos com Boris Schnaiderman são dois os poemas traduzidos: “Do Ciclo *O aluno*” (1921) e “Silêncio, palmas!” (1926).

Trazemos um pequeno trecho do diálogo entre Bakhtin e Duvakin acerca da poesia escrita por mulheres. É o instante no qual o filósofo revela qual a sua poeta preferida:

D: Se estamos falando sobre a poesia de mulheres, [...], três nomes me vêm à mente [...]: Zinaida Gippius, Akhmátova e Marina Tsvetáieva. Das três, qual você acha que é a melhor poeta?

B: Penso que Marina Tsvetáieva.

D: Não tenho dúvida.

B: Sim, Marina Tsvetáieva. A poesia dela tem uma profundidade que falta a...

D: ... Ana Akhmátova. E que Gippius tem ainda menos (2019, pos. 97, tradução nossa).<sup>34</sup>

Depois de nossa leitura do “Prefácio”, na apresentação do livro *Poesia russa moderna*, e dos dois primeiros artigos de 1958 sobre Boris Pasternak, retornamos a esse poeta neste artigo de 1959. Para o crítico-tradutor, Pasternak “figura com um certo destaque na *Antologia*” e isso pouco depois de uma quase proscricção dada a polêmica feroz acerca do recebimento do Nobel. Sua participação na *Antologia* se dá com ênfase nos poemas épicos um tanto fracos (como já apontado por Schnaiderman no primeiro artigo (1958): “o épico não era o seu [de Pasternak] forte”, uma vez que o poeta “fracassa na apresentação de feitos heroicos”).

No entanto, há “um número pequeno” de poesias líricas, que é quando emerge o melhor de Pasternak, poeta “lírico por excelência”. E suas poesias, segundo o crítico-tradutor, foram “bem selecionadas”.

Aparecem aí [na *Antologia*] trechos dos seus poemas épicos “1905” e “Tenente Schmidt”, parte débil de sua obra poética, e cuja composição Maiakóvski julgava um erro. Devido ao espaço que lhes foi reservado na obra, a poesia lírica de Pasternak ficou reduzida a um número pequeno de poemas. Todavia, estes parecem realmente bem selecionados, refletindo o deslumbramento com o mundo e com a palavra, com a natureza e com a capacidade humana de senti-la e expressá-la, tão característico de Pasternak.

O crítico-tradutor avalia que nos “últimos anos, Pasternak passou, na poesia, por um processo de simplificação estilística” significativo. Esforçou-se para “superar certo gosto pela palavra incomum, que aparece em boa parte de sua obra”. Nas palavras de Schnaiderman, isso “indica certa evolução no sentido de uma linguagem poética mais sóbria”. Quanto à linguagem poética de Pasternak, Bakhtin, quando perguntado, responde:

---

<sup>34</sup> D: If we’re talking about women’s poetry, [...] there are three names that come to mind [...]: Zinaida Gippius, Akhmatova, and Marina Tsvetaeva. Of those three, who do you value the most as a poet?

B: Marina Tsvetaeva, I suppose.

D: I don’t doubt that.

B: Yes, Marina Tsvetaeva. Her poetry has the kind of depth lacking in ...

D: ... Akhmatova, and which is present even less in Gippius (2019, pos. 97).

B: Eu me lembro em particular que, de acordo com ele [Pasternak], a poesia, a linguagem poética, deveria estar o mais próximo possível da linguagem falada comum, não dos aspectos práticos do ato de fala, mas do elemento de liberdade tão característico dela... a língua falada teme e rejeita clichês literários – o que é o principal, o principal... Não pode haver nenhum clichê, nada literário, “correto”, poderíamos dizer, elementos eruditos na linguagem poética. A linguagem poética deve ser tão irrestrita quanto possível – uma linguagem libertada, nesse sentido, próxima à fala conversacional comum. Aí está (2019, pos. 242, tradução nossa)<sup>35</sup>.

Percebe-se aqui a consonância entre o que Bakhtin reporta da fala de Pasternak e as observações de Schnaiderman sobre o esforço do poeta para ultrapassar o “gosto pela palavra incomum” e seu rechaço ao preciosismo ou, como enuncia Bakhtin, uma linguagem que prima pela ausência de “elementos eruditos na linguagem poética” e esteja “próxima à fala conversacional comum”.

Dos dois poemas, “1905” e “Tenente Schmidt” – citados pelo crítico-tradutor tanto no artigo “O russo Boris Pasternak” (1958) como neste “Antologia de poetas russos” (1959) –, apenas uma parte do poema “1905” (1925), composta por 17 estrofes, com o título “De 1905”, foi incorporada à primeira edição da coletânea *Poesia russa moderna*. Edição que apresenta, ao todo, quatro poemas de Pasternak: dois traduzidos por Augusto de Campos, “O dom da poesia” (1917) e “A morte do poeta” (1930); e dois por Haroldo de Campos, “De 1905” e “Hamlet” (1957).

Quanto ao oitavo poeta mencionado, Nikolai Assiéiev (1889-1963), o crítico-tradutor enfatiza o vanguardismo no trato da estrutura e da pesquisa formais.

O seu vigoroso estilo caracteriza-se por um grande cuidado com a estrutura formal. Muitas vezes, foi definido como “discípulo de Maiakóvski”. No entanto, o verso “maiakovskiano” representa apenas uma das fases de sua obra. A sua pesquisa formal abrangeu também outros campos, e é injusto dar maior ênfase a determinado período, em detrimento dos demais.

---

<sup>35</sup> “B: I remember this in particular: according to him, poetry, poetic language, should be as close to regular spoken speech as possible, but not close to the practical aspect of the speech act, but to the element of freedom so characteristic of it.... Spoken language fears and shuns literary clichés—which is the main thing, the main thing ... There can’t be any clichés, any literary, “correct,” we might say, learned elements in poetic language. Poetic language must be as unrestricted as possible—language set free, and in that sense close to ordinary conversational speech. So, there you have it” (2019, pos. 242).

De Assiéiev são dois os poemas no *Poesia*, um, traduzido por Haroldo de Campos, “Coração batendo sem que se ouça” (s/d) e “Quando a preguiça dobra o que é terreno” (1916), em tradução conjunta de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman.

Para o crítico-tradutor, a próxima poeta em foco, Ana Akhmátova (1888-1966), “tem obra de *alguma* importância histórica (destaque nosso)”. Na *Antologia* “está representada por seus versos sentimentais, bem elaborados, mas que não diferem consideravelmente de outros bons poetas russos, e por alguns versos patrióticos, que igualmente não se destacam pela *originalidade*”.

O seu verdadeiro título de glória está em *uns poucos poemas* amargos e incisivos, inspirados pela Revolução e pelos anos que se seguiram, quando o poeta Gumiliov, seu ex-marido, foi fuzilado como contra-revolucionário, e ela passou o período de 1922-40 sem publicar nada.

Schnaiderman nos permite depreender que para uma obra granjear “importância histórica”, ou seja, ser incorporada a um dado cânone, um dos requisitos estéticos necessários, segundo seu ponto de vista, é a noção de “originalidade”. Ou seja, o crítico-tradutor valoriza o que de inventividade uma determinada obra pode aportar ao panorama poético de seu tempo. E conclui: “É possível que outros [poemas] no gênero [*uns poucos poemas* amargos e incisivos] estejam inéditos; mesmo *aqueles poucos*, porém, são suficientes para colocá-la entre os principais poetas russos do seu tempo (destaques nossos).” Embora este último enunciado pareça enaltecendor, cogitamos que talvez reste um tom levemente ambíguo acerca da obra de Akhmátova, dado o contraste com a afirmação anterior, segundo a qual a poeta “tem obra de *alguma* importância histórica”, já que o pronome indefinido “alguma” parece infundir um acento vago e duvidoso à avaliação, isto é, apresenta “indefinição semântica”, pois indica “de modo indefinido, ou não exato, o tamanho conjunto de indivíduos ou a totalidade da substância que está sendo referida” (NEVES, 2011, p. 534). E no contexto, parece-nos que o indefinido “alguma” sugere que o crítico-tradutor vislumbra em Akhmátova uma importância não de todo elevada. Para Bakhtin, Akhmátova também “não levanta nenhuma questão maior...”.

B: [...] não há quase nenhum elemento filosófico na obra inicial de Akhmátova. Sua poesia lírica era puramente intimista, muito feminina. O que não significa que não era artisticamente sofisticada, de forma alguma. Mas

não levantava nenhuma questão maior... não havia profundidade em seus poemas iniciais, período no qual a conheci (2019, pos. 94, nossa tradução).<sup>36</sup>

Akhmátova tem, no *Poesia*, apenas um poema traduzido por Haroldo de Campos: “Lendo Hamlet” (1909).

Em Eduard Bagrítzki (1895-1934), décimo poeta mencionado, recebem relevo as questões relacionadas à forma e ao talento para captar e “refletir” as paisagens humanas e naturais do litoral de sua cidade de origem, a cidade de Odessa, na Ucrânia, banhada pelo Mar Negro.

Bagrítzki [...] revela uma riqueza formal rara, uma capacidade extraordinária de refletir o mundo tumultuoso do litoral do mar Negro, com os seus vagabundos e marinheiros, os seus revolucionários, a sua profunda poesia. Na presente coletânea, há diversos poemas bem escolhidos, embora gostássemos de ver aí, também, aquele em que recorda os seus dias de infância e juventude, numa pobre família judia de Odessa.

No *Poesia*, Bagrítzki tem um único poema traduzido por Haroldo de Campos: “Desmaio de doçura...” (1919).

Nesse primeiro artigo de 1959, “Antologia de poetas russos”, verificamos que dos dez poetas mencionados por Schnaiderman, com a exceção de Górkí, nove constam no *Poesia russa moderna*. O cotejo entre os nove poetas mencionados por Schnaiderman e as traduções dos mesmos no *Poesia russa moderna* totalizou o seguinte resultado: Augusto de Campos traduziu 18 poemas e Haroldo de Campos, 19. A dupla Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, dez poemas; a dupla Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, três poemas e a dupla formada pelos irmãos Campos, um único poema. Levando-se em conta a “Nota dos tradutores”, depreendemos que Schnaiderman traduziu “literalmente” 13 poemas que foram depois “retrabalhados”, ou “recriados”, por um dos irmãos Campos, enquanto que 39 foram os poemas traduzidos ou por Augusto ou por Haroldo e revisados por Schnaiderman.

Ressaltamos que o crítico-tradutor, ao investigar as potencialidades da poesia russo-soviética daquele período, exprime em seu discurso alguns valores estéticos considerados incontornáveis. Mais uma vez, são valores representados pelas noções de arrojo, renovação, originalidade e experimentação formal. Em Khliébnikov, por exemplo, Schnaiderman valida a “libertação dos cânones clássicos”, que abriu caminho “para uma verdadeira renovação da

---

<sup>36</sup> B: [...] there are almost no philosophical elements in Akhmatova’s early work. Hers was purely intimate lyrical poetry, very feminine. That didn’t mean it wasn’t very artistically sophisticated, not at all. But it didn’t raise any larger questions.... There was no depth to her early poems, in the period when I knew her (2019, pos. 94).

poesia russa”; ao passo que em Akhmátova os poemas “não se destacam pela *originalidade*”. Perceptível também é a intrínseca associação desses valores à concepção formal dos poemas. Dois exemplos: o crítico-tradutor qualifica positivamente o “cuidado com a *estrutura formal*” em Assiév e a “*riqueza formal rara*” em Bagrítski.

A análise de Schnaiderman vai além da apreciação sobre os poetas e suas obras, estendendo-se inclusive aos critérios empregados pelos organizadores na concepção estética da *Antologia*. Nesse sentido, o crítico-tradutor além de indicar escolhas acertadas também registra lacunas. Ao expor como Maiakóvski está representado, escreve:

Estão ali os versos épicos [...]. Aparece também o lirismo [...]. Está presente, ainda, a sátira [...]. No entanto, é lamentável que os organizadores da obra tenham deixado de incluir nela ao menos algum dos poemas em que aparece a nota amorosa, tão importante no conjunto da poesia de Maiakóvski.

No caso de Bagrítski, após discorrer sobre a seleção de “poemas bem escolhidos” sobre a paisagem natural e humana do “mundo tumultuoso do litoral do mar Negro”, Schnaiderman completa empregando um matiz acentuadamente pessoal, a despeito do uso da primeira pessoa do plural: “embora gostássemos de ver aí [na *Antologia*], também, aquele [poema] em que recorda os seus dias de infância e juventude, numa pobre família judia de Odessa.”

No artigo subsequente – “Ainda os poetas russos da velha geração” (04/07/1959) –, Schnaiderman dá continuidade a sua avaliação da *Antologia* russo-soviética trazendo outros “poetas russos da velha geração”. Poetas cuja produção estética se deu durante os anos conturbados por revoluções e guerras além dos cerceamentos impostos à “criação artística” por uma “orientação sectária e estreita”, o realismo socialista, cujas características principais eram, segundo o crítico-tradutor, ser a “única [literatura] permitida” e ser devotada por inteiro à “exaltação do sistema” (apud COHN, 2010, p. 203-04).

Se os poetas maiores da velha geração constituem marcos de referência e abriram novos caminhos, um panorama da poesia russa moderna estará incompleto sem alguns poetas menores, que, embora seguissem trilhas já batidas, acrescentaram um acento pessoal à lírica do seu país. Sem dúvida, esses poetas foram afetados mais profundamente pelo clima desfavorável que se criou, durante muitos anos, com muita orientação sectária e estreita, em relação aos problemas de arte e literatura. Houve quem procurasse reagir, e alguns pagaram bem caro as veleidades de independência de pensamento e criação artística. A maioria, porém, acomodou-se ao padrão comum.

No artigo, Schnaiderman nomeia treze poetas de menor notoriedade e que no Brasil não alcançaram qualquer repercussão: Dmitri Kiedrin (1907-1945), Aleksandr Biezimienski (1898-?), Iossif Utkin (1903-1944), Diemian Biêdni (1883-1945), Stiepan Schtchipatchov (1899-?), Samuil Marchak (1887-?), Mikhail Isakovski (1900-?), Vassili Liebiediev-Kumatch (1898-1949), Aleksei Surkov (1899-?), Valieri Briusov (1873-1924), Nikolai Tikhonov (1896-1979), Iliá Ehrenburg e Iliá Selvínski (1899-1968). Este último é o único nome, dentre os mencionados, que irá compor o *Poesia russa moderna* com um poema: “Estudo alemão de raiva” (1933), traduzido por Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Bakhtin, por sua vez, com excessão de rápidas menções nem sempre elogiosas a dois ou três poetas mencionados, não nomeia nenhum dos restantes, nem mesmo a Selvínski.

Sobre esse poeta, Schnaiderman assinala, além da temática da guerra, a “preocupação com a pesquisa formal”. Em especial, chamamos a atenção para a tradução de alguns versos feita pelo crítico-tradutor, procedimento que começa a aparecer em seus escritos com recorrência.

[Selvínski] tem obra bastante variada, cujos momentos melhores são, provavelmente, os de alguns versos em que transmitiu todo o horror e selvageria da guerra moderna. Diante de uma vala de fuzilados pelos alemães em Kertch (1942), exclama: “A vala... *Será possível referir-se a isso num poema? / Sete mil cadáveres. / Judeus... Eslavos... / Sim! Não se pode tratar disso com palavras: ‘Com fogo! Somente com fogo!’*”

É de se destacar ainda, neste poeta, a preocupação com a pesquisa formal, não somente na década de 1920, quando as suas experiências correspondiam a um estado de espírito generalizado, mas também numa época posterior, em que os versos medidos e rimados de modo convencional constituíam norma quase obrigatória (destaque nosso).

Em “Novos poetas russos” (18/07/1959), Schnaiderman encerra a trilogia crítica sobre a *Antologia de poesia russo-soviética – 1917-1957*. Neste artigo, Schnaiderman traz à cena uma geração de jovens poetas que experienciou décadas de enormes restrições à criatividade.

É sabido que os poetas russos nascidos por volta de 1915 e mais tarde tiveram que enfrentar condições difíceis para a criação literária. Torna-se importante, porém, destacar a obra de alguns que, realmente, conseguiram sobrepujar, pelo menos em parte, este vício de origem e criar obra expressiva.

Schnaiderman assinala, naquela conjuntura histórica, a ausência de uma poética genuinamente épica, mas observa que, por paradoxo, a temática de enfrentamento bélico tornou-se quase compulsória. Declara que “surgiram em grande número os poemas de

exaltação, caracterizados por uma tendência para o descritivo e o narrativo, com uma exuberância de minúcias, realmente fastidiosa e prosaica”. Critica também a “grandiloquência, uma ênfase barata, a ausência de pesquisa formal”. E chega, por fim, a concluir que “os melhores momentos poéticos da nova geração têm que ser procurados no acento lírico e pessoal”.

O crítico-tradutor inicia citando o poeta Serguei Tchekmarióv (1910-33), representando o “elo de transição entre os poetas da geração de 1900 e os novos”. Destacando, em seguida, Konstantin Simonov (1915-1979) que se tornou conhecidíssimo pelo poema “Espera-me”. Aqui, Schnaiderman intercala suas reminiscências dos tempos da FEB (1943-1945) e seu contato, na frente de batalha, com “Espera-me”.

Esses versos correram mundo. Traduzidos e retraduzidos, com o seu sentimentalismo relativamente sóbrio, foram repetidos por soldados das mais diversas nações. Apareceram, igualmente, em “O cruzeiro do Sul”, jornal da FEB editado na Itália, e podiam ser vistos, no *front* brasileiro, pregados nas paredes dos abrigos de terra ou colados no interior das ambulâncias. Igualmente genuína é a poesia dos versos dirigidos àquela que o poeta “*não chamou de menina*”, com quem “*não foi colher flores*”, em cujos olhos “*não procurou uma pureza virginal*”, e com quem trocou uma linguagem mais honesta que a das “*palavras secretas e tímidas*”, isto é, “*a linguagem direta das paixões e do teto que nos abrigou por uma noite*”. Escreve ainda: “*E hei-de encontrar-me nos teus olhos/Não com a pureza azul celeste e vã./Mas com outra nascida na aflição e nas paixões./Uma pureza corajosa/Não com a pureza dos olhos cerrados./Na ignorância das crianças./Mas com as dos carinhos femininos./Da insônia de muitas noites...* (destaques nosso)”.

Em Iaroslav Smieliakov (1913-1972), chamamos de novo a atenção para os versos traduzidos por Schnaiderman do poema “Terra”, “um belo poema de 1945, em que não aparecem as *generalidades patrioteiras*, comuns na época (destaque nosso)”. Por “*generalidades patrioteiras*” compreendemos que o crítico-tradutor esteja se referindo a um gênero muito em voga na era stalinista: o poema patriótico. Ao usar uma dupla tonalidade pejorativa, “*generalidades*” e “*patrioteiras*”, Schnaiderman identifica o rebaixamento do gênero, visto que o estado soviético, como único patrocinador, detinha o controle total sobre a criação e a disseminação da literatura e das artes em geral. Assim, os “*gêneros que exaltavam o Estado rapidamente eram alçados a uma posição central*”<sup>37</sup> (2004, pos. 1933, tradução nossa), com escreve o professor Michael Wachtel, do Departamento de Línguas e Literaturas Eslavas, da Universidade de Princeton, em *The Cambridge Introduction to Russian Poetry*.

---

<sup>37</sup> “[...] genres that extolled the state quickly claimed a central position” (WACHTEL, 2004, pos. 1933).

E “Terra”, de Smieliakov, é um poema patriótico de rara qualidade, segundo o crítico-tradutor, que o oferece traduzido ao leitor do Suplemento.

“Deste-me o pináculo e o abismo, / presenteaste-me com a tua amplidão, / tornei-me forte como um abrunheiro e férreo, / com um gosto de óxido na boca. / Mesmo estas rugas ásperas, / que me atravessaram a fronte e as faces, / como as mãos paternas sobre o filho / – tomei-as da terra como herança. / Homem de olhos azuis claros, / não me envergonho, nem me alegro, / se tenho ainda terra sob as unhas, / se trago terra sob o coração”.

Em seguida, Schnaiderman comenta sua tradução em um enunciado que sugere uma ponta de ambivalência:

A nossa tradução, que é quase literal, banalizou, em certa medida, o texto, devido principalmente (parece-nos) às diferenças entre os valores poéticos numa e noutra língua. De modo geral, porém, não se nota, entre os novos poetas russos, a profunda aversão à frase corriqueira, tão generalizada no Ocidente.

Sobressai, nessa afirmação, como Schnaiderman caracterizou sua tradução do poema: “quase literal”. Por compreendemos a tradução literal aquela que lança mão de uma estratégia tradutória palavra a palavra (ou aderente ao texto fonte), o uso do advérbio “quase” como um modulador delimitativo, sugere “principalmente [a] redução de âmbito, ou restrição” (NEVES, 2011, p. 251), ao anteceder a noção de literalidade, estabelece um limite a mesma. Assim sendo, a literalidade de sua tradução, segundo o próprio crítico-tradutor, foi limitada ou restrita.

Na continuidade, afirma que sua tradução “banalizou, em *certa* medida” o poema. Ocorre aqui nova modalização com o emprego do adjetivo “certa”, possuidor também de um valor delimitativo, ou seja, a tradução não foi na íntegra banalizada. Schnaiderman alega, em um tom de dúvida parentética “(parece-nos)”, que o motivo da banalização se deve a “diferenças entre os valores poéticos numa e noutra língua”. Cogitamos que por “valores poéticos”, o crítico-tradutor talvez esteja se referindo, no que diz respeito à tradução de poesia, à “multiplicidade e concentração de sistemas complementares (sintático, lexical, sonoro e semântico) que distinguem a poesia de outras formas de arte verbal”<sup>38</sup> (WACHTEL, 2004, pos. 680, tradução nossa).

---

<sup>38</sup> “The multiplicity and concentration of complementary systems (syntactic, lexical, aural, semantic) distinguishes poetry from other forms of verbal art” (WACHTEL, 2004, pos. 680).

Ocorre-nos supor ainda que possivelmente o crítico-tradutor esteja sinalizando que, na sua “quase literal” tradução do poema, teria optado por um caminho de até maior proximidade ao ideário poético dos “novos poetas russos”, o que reveste suas palavras de positividade, pois conduz sua tradução para mais perto do texto fonte. Além do mais, pensamos haver implícita, no enunciado, uma *crítica à crítica ocidental* que privilegiaria a frase, digamos, mais *elaborada* (em oposição à frase *banal*, “corriqueira”). Assim, a opção por uma tradução “quase” presa à literalidade, resultaria, do ponto de vista de Schnaiderman, em um menor distanciamento entre o texto fonte e o texto traduzido. O que podemos confirmar é a percepção de que há em Schnaiderman um traço de recusa ao preciosismo poético artificial em contraste à “frase corriqueira”, banal, comum, cotidiana, que considera ser de plena aceitação na poesia russa moderna.

O crítico-tradutor prossegue comentando no artigo que os versos da ucraniana Margarita Aliguer (1915-1992) “parecem-nos superiores, em riqueza expressiva, aos poemas, no mesmo gênero, de Ana Akhmátova, embora estes sejam muito mais conhecidos”. Mas prefere não traduzir Aliguer, alegando que “seus versos” possuem “uma beleza muito difícil de transmitir”. No *Poesia russa moderna*, a poeta tem traduzido o poema “De Primavera em Leningrado” (1942), por Haroldo de Campos.

Aparecem ainda as poetisas Olga Berghoz (1910-1975), com alguns “bons poemas” e outros com “um pouco de linguagem standardizada”; e Iulia Drunina (1925-1991), com “versos de guerra magníficos”. São também nomeados os poetas Aleksandr Tvardovski (1910-1971), que “apesar da grandiloquência convencional, é talvez o único de sua geração em cujos versos sente-se realmente o movimento de massas humanas, embora não seja, certamente, da grandeza épica de um Maiakóvski”.

Outros poetas nomeados são: Serguei Mikhalkov (1913-2009); Aleksandr Iachin (1925-?); Konstantin Vanchenkin (1925-2012); e Ievguêni Ievtuchenko (1933/32-2017). Dentre os 11 “novos poetas russos” citados, além de Aliguer, Ievtuchenko é o segundo a ter presença no *Poesia*. São quatro os seus poemas traduzidos: “Foguetes e telegas” (1960), “Verlaine” (1960) e “Encontro em Copenhague” (1960) por Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman; e “Os herdeiros de Stálin” (1962) por Haroldo de Campos.

O texto é finalizado com um parágrafo no qual Schnaiderman faz a defesa equilibrada dos “poetas russos da nova geração”, considerando que não se deve cair nem em “louvação extremada”, como fez o escritor e presidente da União dos Escritores Soviéticos (de 1938 a 1944 e de 1946 a 1954), Aleksandr Fadieiev (1901-1956), nem como pretendeu Pasternak, o

qual assegurou que a partir de 1925 nada de valor foi escrito na URSS. O crítico-tradutor pondera não ser justo medir pela mesma régua toda uma geração de poetas. Argumenta que alguns, a despeito dos rígidos limites impostos à criação artística, conseguiram um certo lustro independente; mas que outros, curvaram-se às severas normas da política estética de então. Outra questão levantada refere-se a uma reiterada *crítica à crítica ocidental*, que, desinformada, reduz toda a produção poética a uma “esquemática e burocratizada literatura soviética”.

A antologia que comentamos tem, ainda, versos de outros poetas. Os que citamos, porém, parecem-nos mais característicos. A obra dos poetas russos da nova geração não justifica, certamente, o louvor extremado de Aleksandr Fadiev, que, no livrinho “Apontamentos Subjetivos”, publicado postumamente, considerou a poesia soviética superior a de qualquer país ocidental, nas últimas décadas. Por outro lado, porém, não se pode julgá-la inexistente, como fez Boris Pasternak, em seu “Ensaio de Autobiografia”, em relação a tudo o que se escreveu na URSS, a partir de 1925, e como fazem muitas vezes, no Ocidente, os que tratam da “esquemática e burocratizada literatura soviética”, reduzindo ao mesmo padrão, com extrema injustiça, os que se sujeitaram a uma mediocridade conforme a certas normas preestabelecidas e os que souberam, apesar de tudo, infundir vida e brilho à sua obra literária.

Verificamos que, dos 11 poetas citados nesse artigo que encerra a trilogia, apenas dois, Margarita Aliguer e Ievguêni Ievtuchenko, integram o *Poesia russa moderna*. Portanto, temos – somados aos nomes citados no primeiro artigo, em número de nove; mais o de Selvínski, o único poeta citado no segundo artigo; mais os dois poetas citados no terceiro artigo – o total de 12 poetas participantes no *Poesia*.

Em “A face oculta da poesia russa”, quarto e último artigo de 1959 sobre o estado da arte da poesia russo-soviética, Schnaiderman observa: “É possível que em nenhuma literatura tenham tamanha importância como na russa os escritos clandestinos”. Relembra os “exemplos históricos” de Púchkin e do dramaturgo Aleksandr Griboiedov (1795-1829), que recorreram a diversos artifícios para escapar à censura e à destruição de suas obras. E atribui as perseguições políticas à incômoda combatividade da literatura russa. Schnaiderman relata: “As reabilitações literárias, após a morte de Stálin, revelaram ao público a obra de poetas da importância de Eduard Bagrítski, Ana Akhmátova, Velimir Khliébnikov”. Lembra também Iessiênin, que “foi editado em maior escala, mais completamente, publicando-se também diversos materiais inéditos sobre a sua vida”; e Maiakóvski, “sempre tão exaltado como o verdadeiro poeta da Revolução, [mas que] não era, apesar disso, conhecido plenamente”, já que importantes poemas seus “foram publicados somente a partir de 1956”.

Para suprir a escassez de publicações “é preciso lançar mão de edições ocidentais em russo”, mas Schnaiderman adverte que essas edições com frequência padecem de “graves defeitos, principalmente no caso das antologias. Os organizadores destas têm geralmente a preocupação muito política de ressaltar a importância da face oculta da poesia soviética” ou enaltecer as vozes sufocadas na clandestinidade, em detrimento da “face aparente”, a poesia de mais fácil acesso, o que parece indicar ao crítico-tradutor um viés ideológico anti-soviético desses organizadores.

A partir deste ponto Schnaiderman concentra a atenção no “movimento do acmeísmo:

O anátema literário ainda pesa sobre o movimento do acmeísmo (do grego “akmé”, cume) surgido por volta de 1910, e que constituiu interessante fenômeno literário. Tendo a intenção declarada de superar o simbolismo, de se opor a ele, os acmeístas procuraram restabelecer a nitidez da frase, de modo a obter uma linguagem incisiva, direta, lógica, ligada à tradição literária.

O crítico-tradutor passa então a dar um breve parecer sobre os seguintes poetas: Nikolai Gumilióv ([Gumilev] 1886-1921); Fiódor Sologub (1863-1927); Nikolai Kliuiev (1884-1937); Pavel Vassiliev (1910-1937); Maximilian A. Volochin (1877-1932); Aleksandr Tvardovski (1910-1971); Óssip Mandelstam (1891-1938) e Nikolai Zabolotski (1903-1958). De todos os citados, apenas os dois últimos foram incluídos no *Poesia russa moderna*. Mandelstam com três poemas: dois traduzidos por Haroldo de Campos, “Nos bosques, ouropêndulas. Vogais...” (1914) e “A Era” (1923); e um por Augusto de Campos, “Insônia. Homero. Velas rijas. Naves...” (1915). E Zabolotski tem traduzido, pelos irmãos Campos e Boris Schnaiderman, um único poema intitulado “Vai-se o zodíaco de ouro” (1933).

Sobre Zabolotski, Schnaiderman é sucinto: “[Zabolotski] desenvolveu diversos elementos delineados anteriormente pelos futuristas e fez poesia essencialmente urbana, captando aspectos característicos da civilização moderna, em pequenos e, às vezes, estranhos poemas”.

Ao passo que em Mandelstam, o crítico-tradutor detalha mais o percurso desse autor do simbolismo ao acmeísmo, chegando a tangenciar o futurismo e o surrealismo.

Tendo pertencido ao movimento simbolista, repudiou-o depois de modo categórico, em artigos, cartas etc. No entanto, os seus versos acmeístas conservaram, apesar disso, um toque de mistério, que constitui frequentemente o seu maior encanto e que o distingue dos companheiros de movimento. Ademais, vindo de uma família em que elementos tradicionais

judaicos sofriam o impacto da cultura local, imprimiu ao neo-classicismo dos acmeístas um sabor mais tipicamente russo, menos distante.

[...]

E, face aos absurdos do cotidiano, ele que combatera com tanta veemência os futuristas, beira ao futurismo e, mesmo, ao surrealismo”. Mandelstam também experimentou escrever, “sem muito êxito, alguns poemas em versos livres. O mesmo anseio levou-o, ainda, a tentar a experiência surrealista em prosa, o que resultou numa novela curiosíssima: *Selo do Egito*.

Este é o momento de fazermos algumas considerações sobre o conjunto dos quatro artigos, que acabamos de ler. Com o último desses artigos, estimamos que, com o acréscimo de Zabolotski e Mandelstam aos nomes dos outros 12 poetas anteriores (nove no primeiro artigo, dois, no segundo e um no terceiro), o número dos poetas que entram para o *Poesia russa moderna* é elevado para 14. Lembrando que, como 24 é o total de participantes na primeira edição do *Poesia*, temos uma porcentagem representativa de poetas, pouco mais da metade, que já são preanunciados pelo crítico-tradutor.

Em um cômputo geral, dos 14 poetas nomeados por Schnaiderman nesses escritos, foram traduzidos 61 poemas do total de 87 da primeira edição do *Poesia russa moderna*. Quanto a divisão do trabalho entre os tradutores, obtivemos o seguinte resultado: Augusto de Campos traduziu 19 poemas; a dupla Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, dez poemas; Haroldo de Campos, 23; a dupla Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, sete; os irmãos Campos junto com Boris Schnaiderman, um poema; e a dupla formada pelos irmãos Campos, também um poema. Os números, embora parciais, possibilitam formular uma ideia de como se deu na prática tradutória o envolvimento dos tradutores na construção do projeto poético do livro. Retomando a “Nota dos tradutores”, segundo a qual a assinatura de Schnaiderman só constaria quando este iniciasse o processo com uma tradução literal a partir da qual esta seria retrabalhada por um ou pelos dois irmãos Campos, apuramos que Schnaiderman traduziu 18 poemas e orientou a tradução de 43 poemas, segundo nosso levantamento parcial.

### **2.1.3 Poetas e poéticas em cinco colunas de 1960 a 1962**

Em 15 de agosto de 1959 Schnaiderman tem publicada sua primeira coluna na seção Letras Russas do Suplemento Literário, na qual é o colaborador exclusivo até 1971. Desse colonismo, selecionamos cinco textos subsequentes aos artigos que acabamos de estudar. São textos publicados ao longo de dois anos, de junho de 1960 a junho de 1962, nos quais são

priorizados cinco modernos poetas russos: “Pasternak sem Jivago”<sup>39</sup>, de 11 de junho de 1960; “Um poeta de Odessa: Eduard Bagrítski”<sup>40</sup>, de 18 de fevereiro de 1961; “Khliébnikov: um grande poeta”<sup>41</sup>, de 25 março de 1961; “Reflexões de um poeta”<sup>42</sup>, de 28 de abril de 1962; e “Imagem fugidia: Marina Tsvetáieva”<sup>43</sup>, de 30 junho de 1962.

Com a leitura dessas cinco colunas, que abordam a poética russa e questões de tradução sob variadas perspectivas, encerramos o ciclo de ressonâncias entre os escritos jornalísticos e a futura coletânea *Poesia russa moderna*. Nesses escritos, destacamos aspectos tanto de continuidade como de diferenciação nas análises de Schnaiderman relacionados aos poetas: Pasternak, Bagrítski, Khliébnikov, Assiéiev e Tsvetáieva.

Na primeira coluna – “Pasternak sem Jivago”, de 11 de junho de 1960 –, publicada poucos dias após o falecimento do poeta, em 30 de maio de 1960, a questão central é o questionamento de Schnaiderman sobre qual é a especificidade da tradução poética. O crítico-tradutor desenvolve sua reflexão trazendo, de Pasternak, o exemplo de um “grande poema curto” na “excelente” tradução francesa do professor de russo e tradutor, especialista em Pasternak, Michel Aucouturier (1933-2017).

Tomemos para exemplo um grande poema curto, um dos momentos supremos da poesia de Pasternak, escrito em 1932, e que o tradutor francês denominou “Si j’avais su...” (em russo, aparece sem título). Essa tradução francesa de Michel Aucouturier (no livro “Boris Pasternak”, de Yves Berger, Pierre Seghers Éditeur, 1958) é excelente. Chega a ser quase milagrosa a capacidade do tradutor de respeitar o sentido do poema, o metro, o tipo de ressonância. Eis a tradução: “Si j’avais su, quand sur la scène, / Je me lançais à mes débuts, / Que vers et sang – c’est même veine, / Ça mont à la gorge et ça tue! / Si j’avais su ce qu’ils entraînent, / Ces tours, j’aurais refusé net. / L’origine était si lointaine, / Si timide au début l’attire. / Mais l’âge est comme une autre Rome / Quand, lasse un jour de boniments. / Au lieu de lecture elle somme / L’acteur de mourir, et vraiment. / Le sentiment, quand il inspire / Un vers, pousse en scène un esclave. / Et l’art prend fin. Ce qui respire / Ici, c’est le sort et les sèves”. Mas, apesar do alto nível da tradução, que distância! O verso de oito sílabas possui sonoridade diferente em russo e em francês, e a versão implicou em certo amolecimento, certa suavidade inexistente no original,

<sup>39</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600611-26110-nac-0037-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610218-24324-nac-0037-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610325-26354-nac-0041-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 17 mar. 2019.

<sup>42</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620428-26690-nac-0009-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620630-26743-nac-0031-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

muito mais categórico, de musicalidade mais severa, devido a características da língua.

Não obstante o enaltecimento inicial, o crítico-tradutor observa um “certo amolecimento”, uma “certa suavidade” ausente no texto fonte, marcado por uma musicalidade “mais severa”. Atribui esse distanciamento às diferentes características da língua russa comparadas às características da língua francesa. Schnaiderman, na sequência dessa citação, interroga: “Teria sido possível, pois, evitar a suavização de tom desta tradução [francesa]? Não nos compete julgá-lo. O que podemos é indicar a alta qualidade do trabalho, a par do referido”. Nota-se, portanto, a considerável importância dada pelo crítico-tradutor à “sonoridade” ou “musicalidade”, o que coloca o leitor frente a complexidade de um trabalho que pode ser “excelente”, de “alta qualidade”, ter “alto nível”, e ainda assim: “que distância!”.

O crítico-tradutor contrasta a tradução de Aucouturier com a da poeta, romancista e tradutora estadunidense Babette Deutsch (1895-1982).

Existe uma tradução inglesa do mesmo poema, da autoria de Babette Deutsch (incluída numa coletânea de Pasternak, publicada por Signet Books, 1959); que não chegou a realizar, em relação ao conjunto, o milagre do tradutor francês, mas transmitiu melhor o espírito da primeira quadra do poema (Correspondência poética mais perfeita entre o inglês e o russo? Solução mais feliz devido às qualidades pessoais do tradutor?). Ei-la: “If only, when I made my début, / There might have been a way to tell / That lines with blood in them can murder, / That they can flood the throat and kill”. É interessante observar que este efeito, de tamanha intensidade, mesmo passado do russo para o inglês, foi conseguido apesar da substituição do ponto de exclamação, no fim do quarto verso, por uma vírgula.

Embora Deutsch não tenha realizado o “milagre” de Aucouturier, “transmitiu melhor o espírito da primeira quadra”. Conjecturamos que por “espírito” Schnaiderman esteja se referindo à versão inglesa como mais próxima à tonalidade geral do poema fonte que seria, segundo sua leitura, mais “categórica” ou mais “severa”.

No meio da citação, ocorrem duas significativas perguntas parentéticas (FIORIN, 2014, p. 179). Na primeira, Schnaiderman se interroga se haveria uma “correspondência poética mais perfeita entre o inglês e o russo”. Interpretamos que o crítico-tradutor, nessa primeira questão, exprime sua dúvida sobre se o fator preponderante para uma correspondência poética “mais perfeita” estaria relacionado às características intrínsecas das línguas envolvidas no processo tradutório. O russo, língua eslava, da família indo-europeia, teria uma proximidade maior com o inglês, língua germânica, também da família indo-europeia? E o francês, língua românica,

igualmente da família indo-europeia, teria um grau de correspondência mais afastado do russo? Esse fator – as características intrínsecas das línguas envolvidas em um processo tradutório –, implicaria em diferenças qualitativas incontornáveis entre as traduções do russo para o francês ou para o inglês?

Na segunda pergunta parentética, Schnaiderman interroga se o fator decisivo não estaria nas “qualidades pessoais do tradutor”. Essas são questões que, no momento, o crítico-tradutor deixa em aberto. Podemos, no entanto, adiantar a resposta do estudioso de Bakhtin e tradutor Paulo Bezerra à primeira pergunta de Schnaiderman: “Ao iniciar a tradução de uma obra, o tradutor tem de estar consciente de que não se traduz língua, mas aquilo que uma individualidade criadora – o autor faz dela, isto é, traduz-se linguagem” (2015, p. 242).

Também relevante é contextualizar a importância da tradução no conjunto da obra do poeta Pasternak. Depois da proscrição a que foi submetido devido à dura polêmica que se seguiu após a premiação do Nobel, em 1957, Pasternak vê-se obrigado a recorrer a traduções para amparar a família e resguardar-se da ira de Stálin. Dedicava-se então, nos últimos anos de sua vida, a verter para o russo obras de vários autores canônicos: os ingleses William Shakespeare (1564-1616) e John Keats (1795-1821), o francês Paul Verlaine (1844-1896), o espanhol Calderón de la Barca (1600-1681), o húngaro Sandor Petöfi (1823-1949), os alemães Friedrich Schiller (1759-1805) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). E mais uma vez, sua tradução de *Fausto - Parte I*, de Goethe, torna-se motivo de ataque por parte de seus difamadores. Embora severamente criticada, Bakhtin faz uma apreciação positiva dessa tradução, pois considera Pasternak um tradutor talentoso e a tradução de Goethe “muito boa”.

B: Tradutores sem talento rebaixam e trivializam o texto original. Ninguém jamais poderá dizer tal coisa sobre Pasternak.

D: Bem, Goethe atingiu uma tal estatura poética... é uma questão complicada...

B: Certo. No todo, eu achei a tradução de Pasternak muito boa.

D: Muito potente, não é?

B; Gostei muito da tradução dele. [...].

D: Foi como ele conseguiu sobreviver por algum tempo – fazendo traduções (2019, pos. 242).<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> B: Talentless translators lower and trivialize the original text. One can never say that about Pasternak.

D: Well, Goethe reached such poetic heights, it’s a complicated matter ...

B: Right. Overall, I thought Pasternak’s translation was very good.

D: Quite powerful, right?

B: I liked his translation very much. [...]

D: For a while that’s how he was able to survive—by doing translations (2019, pos. 242).

Duvakin parece insinuar que Pasternak não teria uma estatura poética equivalente a de Goethe, portanto não disporia de recursos poéticos suficientes para traduzi-lo (o que reverbera teorias que propagam que só um poeta grandioso pode traduzir outro de igual porte). Bakhtin, por outro lado, reafirma a mestria de Pasternak e parece sugerir uma resposta a uma das perguntas parentéticas de Schnaiderman: a qualidade de uma tradução resulta, sim, do “talento” do tradutor. Ou como escreve Bezerra: “a individualidade criadora do tradutor é questão de primeira essência” (2015, p. 237).

Schnaiderman, por sua vez, mostra em amplos traços as características valorosas do tradutor Pasternak. Argumenta que o poeta traduzia com “liberdade”, “recriava” com dignidade “belos poemas” e não diminuía a própria voz ante o texto fonte e tinha uma ideia muito clara sobre “a arte de traduzir poesia”.

Diante das declarações de Schnaiderman sobre a prática tradutória de Pasternak, podemos inferir que a tradução é para o crítico-tradutor, no fundamental, uma *criação* artística com atributos imprescindíveis de liberdade e inventividade. É notável que Schnaiderman, já em 1960, estivesse associando *tradução* com *recriação* ao afirmar que Pasternak “recriava” as obras que traduzia.

Realmente, Pasternak traduzia com liberdade muito maior que a tomada em relação aos seus próprios versos pelos tradutores [que citamos]. Ele *recriava*, por assim dizer, a obra traduzida e imprimia-lhe as características de sua própria poesia. Os escassos trechos de Shakespeare que lemos em sua tradução têm construções típicas “à Pasternak” e revelam um parentesco acentuado com as suas traduções de Keats, Petöfi e Verlaine. Mas, podemos censurá-lo por isto? Em lugar de se apagar ante a obra traduzida, criou belos poemas, com uma dignidade rara de linguagem, e que refletem a sua maneira de sentir os grandes poetas. E esta resulta de um contato pessoal muito íntimo com as obras traduzidas, aliado a uma concepção definida do que seja a arte de traduzir poesia (destaque nosso).

É de se reparar que nesta coluna, Schnaiderman não traduz para o português nem a versão francesa nem a inglesa do poema de Pasternak, seja no corpo do artigo ou em nota de rodapé à coluna. Conjecturamos que a razão provável para essa ausência possa ser atribuída à imagem idealizada do público leitor do Suplemento Literário, um público culto, proficiente, no caso, em francês e inglês, apto a contrastar as duas versões e acompanhar com propriedade a discussão proposta por Schnaiderman.

Em “Pasternak sem Jivago”, cabe-nos ainda apontar a espirituosa ironia do título. Recordamos as restrições que Schnaiderman faz ao romance épico *Doutor Jivago*. Concluimos

assim que, para o crítico-tradutor, o que poeta tem de melhor é mesmo a sua poesia, em particular a lírica, como já foi anteriormente argumentado. Pasternak sem o romance épico *Doutor Jivago* é o melhor Pasternak.

Na segunda coluna – “Um poeta de Odessa: Eduard Bagrítski”, de 18 de fevereiro de 1961 –, é iniciada com uma contextualização histórico-social da cidade ucraniana de Odessa, localidade na qual Schnaiderman morou durante a infância. Cidade que aliás é tomada como o *tópos* central de vários poetas e prosadores. Dentre esses Schnaiderman cita Isaac Bábel, Valentin Katáiev (1897-1986), Konstantin Paustovski (1892-1968), Iliá Ilf (1897-1937), Ievguêni Pietrov (1903-1942), Iuri Oliécha e Aleksei Tolstói. A cidade literária é construída por esses autores de formas contrastantes, que vão desde um Isaac Bábel nos conduzindo por uma cidade excessiva, “chocante” e “descomunal”, a um Paustóvski nos levando a “uma Odessa mais lírica e mediterrânea”.

Para Bagrítski, Odessa se constitui na associação de “miséria e grandeza, de abominação e sonho”. E Schnaiderman traz como exemplo um oxímoro, uma imagem figurada que combina “numa mesma expressão elementos linguísticos semanticamente opostos” (FIORIN, 2014, p. 59). Trata-se de sua tradução de “como [Bagrítski] relembra o ‘primeiro amor’ no poema ‘Origem’”.

O amor?  
 Tranças comidas de piolhos;  
 Uma clavícula saliente e torta;  
 Boca de arenque lambuzada;  
 Espinhas; um pescoço em curva cavalari.

Depois de um “primeiro amor” nada asseado, desalinhado, despido de qualquer romantismo, sugerindo uma inusitada personificação de Odessa, cidade de “origem” de Bagrítski (lembramos o título do poema), Schnaiderman apresenta a face de combatente do autor.

[...] combateu no Exército Vermelho e soube como ninguém celebrar a poesia das corridas desabaladas pela estepe, o frenesi da luta, o que havia de épico e grandioso nos anos de tormenta. Sem demagogia, sem panfletos, ele nos transmite o sabor acre do humano, a humaníssima luta cotidiana, em que os ideais e objetivos imponentes não ocultam, às vezes, o desamparo interior. E sem dúvida esta sua capacidade de aliar o épico e grandioso, a mais ilimitada alegria, a notas de desalento, que lhe foi tão criticada, infunde à sua personalidade poética um toque peculiar.

Esta personalidade realizou-se através de uma acurada pesquisa formal, conforme revelam as numerosas variantes dos seus poemas. Muitas vezes, chegava a escrevê-los oito e nove vezes.

Em versos famosos, ele se representou em campanha, tendo no bernal:

Fósforos, tabaco,  
Tikhonov,  
Selvínski,  
Pasternak...

Nesses versos traduzidos por Schnaiderman temos um sintético auto-retrato do poeta, no qual este explicita suas características estéticas pelas vertentes representadas por Tikhonov, Selvínski e Pasternak.

Os nomes desses três poetas não representam mera predileção, mas indicam três características de sua própria poesia. Nikolai Tikhonov [1896-1979], mestre do estilo límpido e terso, simboliza a sua própria tendência para se expressar numa linguagem concisa e clara, de buscar o incisivo e lapidar. Iliá Selvínski, o poeta “construtivista”, representa o gosto de Bagrítski pelas inovações poéticas e pelos vocábulos raros, de usar nos versos termos técnicos e regionais, desde que estes permitam enriquecê-los com novas sonoridades e aludir a realidades diferentes. O nome de Pasternak indica a busca de uma síntese entre o tradicional e o novo em poesia, de uma aliança entre o tradicional e o novo em poesia, de uma aliança entre o verso clássico russo e as conquistas mais arrojadas das escolas de vanguarda.

Bagrítski foi também um tradutor de poesia. E pelas palavras de Schnaiderman, suas traduções poderiam ser consideradas “paráfrases” nas quais o poeta “não se furtava a acrescentar elementos da sua poesia”, de suas “preocupações formais” e até mesmo de sua “temática”.

A nota pessoal que infundia a tudo revela-se mesmo nas traduções que deixou. Conforme já foi apontado por mais de um crítico, trata-se mais propriamente de paráfrases e, transpondo para o russo versos de [Robert] Burns [1759-1796], Walter Scott [1771-1832], Arthur Rimbaud [1854-1891] etc., ele não se furtava a acrescentar elementos da sua poesia, das suas preocupações formais, bem modernas, e mesmo algo da sua própria temática, ainda que esta, às vezes, se afastasse bastante da ideia original.

Como não podemos aferir se Bagrítski se afastava “bastante da ideia original” a ponto de chegar à paráfrase, conforme “apontado por mais de um crítico”, talvez pudéssemos exprimir aqui a possibilidade de uma escolha do poeta por uma prática não encobridora do ato tradutório. Uma prática na qual o poeta-tradutor se faz visível ao assumir a própria voz e palavra. Para

resumir, uma tradução portadora de uma “nota pessoal” fortemente acentuada, como observa Schnaiderman.

Na terceira coluna – “Khliébnikov: um grande poeta”, de 25 de março de 1961 –, Schnaiderman se dedica à leitura da mais recente coletânea de poesia de Velimir Khliébnikov, intitulada “Ka”, lançada em 1960, pela Editora Vitte. Trata-se de uma publicação francesa com seleção, tradução e prefácio de Benjamin Goriély (1898-1986), também autor de livros sobre a poesia moderna soviética, como, por exemplo, *La Poésie Nouvelle em URSS* (1928) e *Les Poètes dans la Révolution* (1934).

A leitura da coletânea encaminha Schnaiderman para um intenso diálogo com Maiakóvski acerca de Khliébnikov. Entendemos que o crítico-tradutor recorre a reveladoras citações diretas de Maiakóvski, compiladas da edição de suas *Obras completas*, pela Academia de Ciências da Universidade da URSS, lançada em 1959. São depoimentos preciosos do poeta que, coligidos com extrema perspicácia, mostram o modo de ser e de fazer arte de Khliébnikov. “Paradoxal, desordenado, luminoso, em sua [de Khliébnikov] obra se confundem e entrelaçam inúmeras estradas que os grandes da poesia russa moderna iriam palmilhar”, é como o crítico-tradutor delinea, em três largos traços, a figura ímpar de Khliébnikov.

Neste primeiro recorte já se observa a consonância entre as vozes do crítico-tradutor e as dos dois poetas, Maiakóvski e Khliébnikov.

[...] para que se compreenda a sua [de Khliébnikov] importância, bastará lembrar o seguinte trecho do artigo que Maiakóvski lhe dedicou por ocasião da sua morte: “Para que se tenha uma perspectiva literária exata, considero meu dever publicar preto no branco, em meu nome e, não tenho dúvida, em nome dos meus amigos, os poetas Assiéiev, Burliúk, Krutchônikh, Kámienski, Pasternak, que nós sempre o consideramos e continuamos a considerá-lo [Khliébnikov] como um dos nossos mestres em poesia e como o mais puro, o mais admirável paladino da nossa luta poética” (destaque nosso).

Nota-se que ao trio de vozes paralelas, juntam-se em coro, com o chamamento de Maiakóvski, cinco poetas por ele nomeados: Assiéiev, Burliúk, Krutchônikh, Kámienski e Pasternak. Recordamos que todo o grupo de poetas-amigos citado no discurso fúnebre de Maiakóvski, está presente no *Poesia russa moderna*. São nomes reiterados nos escritos jornalísticos de Schnaiderman que antecedem, recordamos, a escritura do “Prefácio” (1967) do livro, neste trabalho já examinado.

A congregação de poetas, da qual Maiakóvski se faz porta-voz, responde a uma agenda estética na qual Khliébnikov é designado como um “mestre em poesia”. Ele é, pois, um

paradigma transmissor de caminhos estéticos insólitos na poética russa, aquele que propiciou “a eclosão da grandiosa obra de um Maiakóvski”, nas palavras de Schnaiderman, no artigo “Antologia de poetas russos” (1959). Assim, Maiakóvski, em afetuosa deferência e com entonação militante, assume uma posição de discípulo junto ao “mais puro, [a]o mais admirável paladino da nossa luta poética”.

No segundo recorte, Schnaiderman prossegue vocalizando o poeta, uma vez que “é impossível deixar de continuar citando o que Maiakóvski escreveu sobre o amigo”. Trata-se de uma pequena narração sobre “o amigo” Khliébnikov, diríamos até um micro conto de cunho memorialístico do poeta narrador, Maiakóvski, que capta a figura do poeta no fluxo da vida prática cotidiana e, ao mesmo tempo legitima e amplia semanticamente os adjetivos caracterizadores do poeta já empregados por Schnaiderman: “paradoxal”, “desordenado” e “luminoso”.

[...] *é impossível deixar de continuar citando o que Maiakóvski escreveu sobre o amigo*: “Conheci Khliébnikov durante doze anos. Vinha frequentemente a Moscou, e então, com exceção dos dias derradeiros, víamos sempre.

Eu me espantava com o seu sistema de trabalho. O quarto vazio estava sempre atravancado de cadernos, folhas soltas e pedaços de papel, tudo coberto com a sua letra miudíssima. Se o acaso não fazia então surgir a edição de alguma coletânea ou se alguém não subtraía uma folha, a fim de levá-la à impressão, os manuscritos serviam para encher uma fronha, fazia assim um travesseiro, sobre o qual dormia em viagem, perdendo-o em seguida.

Ele viajava com muita frequência. Não se podia compreender a razão nem os prazos das suas viagens. Há uns três anos, consegui, após tremendas dificuldades, obter a impressão dos seus manuscritos (Khliébnikov entregaram-me uma pequena pasta, contendo manuscritos muito confusos, levados mais tarde para Praga por Jakobson, autor da única e admirável brochura existente sobre Khliébnikov). Na véspera do dia, que lhe fora comunicado, do recebimento da autorização e do dinheiro para a impressão, eu o encontrei na Praça do Teatro, maleta em punho.

“Aonde vai?” – “Para o Sul, é primavera!...” – e partiu” (destaque nosso).

Sobre a menção de Maiakóvski a Jakobson, Schnaiderman em nota de rodapé à coluna, esclarece que se trata do “filólogo e escritor russo R. O. Jakobson, que publicou em Praga, em 1921, um livro sobre o poeta [Khliébnikov]”. O interesse da nota está na informação sobre um livro que Jakobson teria escrito sobre Khliébnikov, fato por nós desconhecido. Lamentamos não ter localizado qualquer referência a esse volume.

Consideramos que, no fragmento seguinte, encontra-se um momento de grande *pathos* no testemunho de Maiakóvski.

Maiakóvski escreve ainda: “Depois da morte de Khliébnikov, apareceram em diferentes jornais e revistas artigos sobre ele, repassados de simpatia. Li-os com repugnância. Quando há de cessar, finalmente, essa comédia das curas póstumas?! Onde estavam os que escrevem agora, quando Khliébnikov, vivo, coberto dos escarros da crítica, andava vivo pela Rússia? Eu conheço gente viva, que talvez não se iguale a Khliébnikov, mas que espera um fim idêntico. Abandone-se de uma vez à veneração das comemorações centenárias, o culto por meio das edições póstumas! Artigos sobre os vivos! Pão para os vivos! Papel para os vivos!”.

A tensão semântica, gerada pela utilização da palavra crua “escarros”, consubstanciando as manifestações da crítica, em oposição à “repugnância” do poeta à “simpatia” póstuma dessa mesma crítica, ecoa por todo o fragmento. Tensão que explode em clamor, no final do enunciado, quando se ouve o “grito” maiakovskiano, evocando o subgênero *palavras de ordem*. A urgência com que as emprega, ao afirmar o valor da vida e celebrá-la, torna nítida a envergadura axiológica de sua voz.

Schnaiderman recolhe ainda um quarto trecho no qual Maiakóvski disserta sobre o insólito “processo de criação” de Khliébnikov. Um processo criativo marcado pelo desaparecimento autoral e inclusivo à cocriação, portanto, descentralizado e aberto ao inacabamento, o que nos leva a pensar em um método afeito a uma criatividade dialógica.

No próximo segmento, o crítico-tradutor, repercutindo Maiakóvski, foca o processo criativo de Khliébnikov.

*Tem particular importância o que escreveu sobre o seu processo de criação: “Khliébnikov não é poeta para o consumidor. Não se pode lê-lo. Khliébnikov é poeta para o produtor.*

*Ele não possui poemas. O acabamento das suas obras impressas não passa de uma ficção. A aparência de acabamento é quase obra dos seus amigos. Nós escolhíamos, no monte de rascunhos por ele jogados fora, aqueles que nos pareciam mais valiosos, e os encaminhávamos para a impressão. Não raro, a cauda de um desses rascunhos colava-se ao cabeçalho de outro, provocando alegre perplexidade de Khliébnikov. Não se podia deixá-lo corrigir as provas: riscava tudo, dando um texto completamente novo.*

*Trazendo algo para imprimir, costumava dizer: ‘Se alguma coisa não estiver bem, modifiquem’. Lendo, interrompia-se às vezes no meio de uma palavra e indicava simplesmente: ‘Bem, e etcetera [sic].’*

*Nesse etcetera está todo Khliébnikov: ele formulava o problema poético, fornecia o método para a sua resolução, mas deixava a outrem o seu uso para fins práticos” (destaque nosso).*

É digna de nota a observação de Maiakóvski: “Khliébnikov não é poeta para o consumidor”, mas, sim, para o “produtor”. Como entendemos que “produtor”, no contexto, está dirigido a aquele que produz poesia – o poeta –, a produção khlebnikoviana cumpriria a função

de “ensinar” àqueles que, com ele e como ele, queiram gerar poesia. Maiakóvski retorna, aqui, à efígie do mestre.

Pertinente é a afirmação de Maiakóvski segundo a qual Khliébnikov não “possui poemas”, porque seus escritos têm apenas aparência de acabamento, mas são de fato inacabados. São “rascunhos” que só entraram na corrente da vida literária graças à cocriação com seus amigos, visto que “ele formulava o problema poético, fornecia o método para a sua resolução, mas deixava a outrem o seu uso para fins práticos”.

No excepcional trecho seguinte, Schnaiderman retorna à coletânea *Ka* e traz, na voz do prefaciador Goriély, um mitopoema de Khliébnikov. Nesse mitopoema fica manifesta a genialidade com que Khliébnikov concebe a noção de “palavra” na linguagem *záum* – “teoria transmental do som” – imagetivamente articulada pelo surpreendente embate poético entre a *razão* e o *som* no interior da palavra.

*Eis uma das suas [de Khliébnikov] formulações (baseamo-nos no texto de Goriély): “A palavra possui uma vida dupla. Ora ela cresce como uma planta e produz um acúmulo de cristais sonoros, então o começo do som vive sua própria vida e a parte da razão chamada permanece na sombra; ora a palavra se põe a serviço da razão; o som deixa de ser ‘onipotente’ e absoluto, o som torna-se ‘nome’ e executa docilmente as ordens da razão. Ora a razão obedece ao som, ora o som obedece à razão pura. É uma luta dos dois universos, das duas potências, que prossegue sempre no seio da palavra e que dá à língua uma vida dupla: dois círculos de estrelas cadentes” (destaque nosso).*

Trata-se de uma narrativa sobre a gênese da palavra e sua vida em circulação pelo mundo dos seres humanos mortais. E aqui estamos entendendo por “ser humano mortal”, um “centro de valores”, como concebe Bakhtin em *Por uma filosofia do ato responsável* (2020, p. 130).

Para melhor acompanharmos os sentidos e significações do fragmento tão criteriosamente destacado por Schnaiderman, recorreremos ao semiótico soviético-russo Viatcheslav Ivanov (1929-2017), em seu ensaio “O papel das oposições binárias na abordagem mitopoética do tempo” – traduzido por Aurora Fornoni Bernardini e publicado na coletânea *Semiótica russa* (2010). Coletânea, destacamos, organizada por nosso sujeito de estudo, Boris Schnaiderman. Em seu ensaio, Ivanov escreve:

Considera-se “mitopoética”, para empregar a terminologia de muitos trabalhos histórico-culturais recentes, a abordagem do meio ambiente que precedeu a gênese da ciência contemporânea no mundo antigo. Um dos traços mais característicos do modelo mitopoético do mundo é sua descrição pelo

emprego de duas séries de símbolos polarmente opostos, i. e., com o emprego de uma classificação simbólica binária (IVANOV, 2010, p. 221).

Para Ivanov, o “pensamento mitopoético arcaizante de Khliébnikov reviveu o arquétipo primevo das oposições mitológicas” (2010, p. 223). No caso, a oposição entre duas vozes, a da *razão* e a do *som*, oposição que se realiza sem hierarquias, com alteridades e alternâncias, condensações e deslocamentos, em uma interação dialógica primordial.

Na admiração de Bakhtin por Khliébnikov, encontramos licença para também fazer um paralelo associativo com a bivocalidade bakhtiniana do discurso ou, por extensão, com a bivocalidade da palavra. Estamos nos referindo, em termos khliebnikovianos, à “vida dupla” das palavras, na qual a razão é um *outro* para o som e o som é um *outro* para a razão, “duas potências” travando um diálogo, no “seio da palavra, por vezes polêmico por vezes harmonioso”.

Bakhtin, em uma fala a Duvakin, na primeira entrevista, de 22 de fevereiro de 1973, não mostra especial apreço pela teoria transmental do som (*záum*) na produção poética de Krutchônikh, poeta participante no *Poesia*, como se pode ler no seguinte extrato:

D: Parece que, de acordo com suas ideias, você não deveria ter uma opinião muito negativa sobre a *záum* de Krutchônikh...

B: Não sou contrário a ela [a linguagem *záum*], de forma alguma!

[...]

D: Você me disse que não havia nada de interessante nela...

B: É verdade, mas veja você... Não é que não haja nada de interessante, é que tudo era mais uma grande...

D: Farsa.

B: Banalidade, eu diria.

D: Farsa.

B: As duas coisas. Mas, não, não sou de modo algum contra ela [a linguagem *záum*]. Absolutamente. Considero Khliébnikov um poeta extraordinário (GRATCHEV; MARINOVA, 2019, pos. 112, tradução nossa).<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> D: It seems to me that given your own ideas, you shouldn't have too negative an opinion of Kruchenykh's zaum?

B: I'm not against it, not at all!

[...]

D: You told me there was nothing of interest there ...

B: True, but you see ... It's not that there isn't anything interesting, it's more that it was all one big ...

D: Bluff.

B: Vulgarity, I'd say.

D: Bluff.

B: Both. But no, I am not against it [Futurism] at all. Not at all. I consider Khlebnikov to be a remarkable poet (GRATCHEV; MARINOVA, 2019, pos. 112).

Gostaríamos aqui de intercalar uma observação: em nossa tradução substituímos a intervenção de Marinova em sua tradução para o inglês com o uso do explicativo entre colchetes, “[Futurism]”, como forma de suplementar o sentido do enunciado. Interpretamos que esta não seja de todo apropriada, pois o que está em pauta, em nossa leitura, é a *linguagem záum* como proposta e praticada por Krutchônikh. O reparo feito por Bakhtin não nos parece dirigido de forma genérica ao “Futurismo”. Tanto que, na sequência do diálogo, Bakhtin se refere a aquele que é considerado um dos expoentes do Futurismo e o grande criador da *záum*: Khliébnikov. E em termos bastante elogiosos: “Considero Khliébnikov um poeta extraordinário” (GRATCHEV; MARINOVA, 2019, pos. 112). Portanto, optamos por oferecer como alternativa a “[Futurism]” a repetição de “[a linguagem *záum*]”, como está logo no início, em nossa intervenção na fala de Bakhtin como contribuição para o sentido do enunciado.

Neste segmento final, Schnaiderman traz uma citação direta de Goriély, citação que alarga a questão da radical experimentação estética da linguagem transmental khliebnikoviana.

*Eis como Benjamin Goriély caracteriza a posição do poeta relativamente à história da literatura em geral: “A maioria das experiências de Khliébnikov foram tentadas no Ocidente, senão ao mesmo tempo (ele inicia as suas primeiras publicações em 1909), pelo menos alguns anos depois. Enquanto Khliébnikov liberta a palavra, James Joyce orienta-se no mesmo sentido. Invenções de palavras como ‘azulnoitar’ ou ‘azulpiorar’ de Joyce encontram-se com abundância em Khliébnikov, que toca também sobre o teclado das ressonâncias e das dissonâncias: noite, noiva, nonada, nãooser, suite. Vêm depois os agrupamentos de palavras mais inesperados, e ainda a transformação de nomes próprios em verbos como goyar (Goya), mozartar, rospir (Rops [desenhista Félicien Rops, 1833-1898]), etc... Por outro lado, as suas tentativas de subverter todas as leis da causalidade, do tempo e do espaço, são puro dadaísmo, mas antecipado. Plaquetes [sic] de versos impressos em papel de cor ou de embrulho, ausência de pontuação, primeiros caligramas (antes de Apollinaire!), primeiros papéis colados (em 1912), todas estas “audácias” lembram estranhamente o dadaísmo e provam claramente que os movimentos de vanguarda não eram de modo algum artificiais, mas que eles refletiam a desordem interior de uma geração de intelectuais, precedendo as grandes subversões da estrutura social. Basta ler ‘Ka’ ou ‘A Calota do Cita’ para se convencer de que a prosa de Khliébnikov pertence à escrita automática e que a sua visão poética baseia-se sobre as associações de imagens, onde o autor faz saltar os elos lógicos da cadeia ininterrupta da inspiração poética. Todavia, é preciso sublinhar que ele precede o surrealismo de dez anos, pois ‘Ka’ foi escrito em 1916.”*

*Pelas nossas tão longas citações, chegar-se-á provavelmente à conclusão de que toda a obra de Khliébnikov tem caráter de experimentação no campo da linguagem poética [...] (destaques nossos).*

No geral, a pujança dessa coluna, parece-nos, é sobretudo construída com os quatro arreatadores enunciados de Maiakóvski sobre Khliébnikov. Nessas citações, Maiakóvski posiciona a si e a seu amigo Khliébnikov no cenário estético e vital daquele momento. Assim procedendo, ao apresentar Khliébnikov, Maiakóvski se apresenta e Schnaiderman, por sua vez, ao pinçar fragmentos do discurso maiakovskiano, também se revela partícipe do mesmo eixo axiológico dos dois poetas. Acreditamos ser até possível escutar três vozes concordantes e sobrepostas.

Esses fragmentos são complementados pelos dois extratos de Goriély. Devemos fazer a observação que a tradução do mitopoema de Khliébnikov foi realizada por Schnaiderman *indiretamente* do francês, em tradução de Goriély, e a tradução do longo extrato de Goriély, historicizando os experimentos literários khliebnikovianos, comparando-os ao desenvolvimento literário na Europa Ocidental, foi realizada *diretamente* do francês.

Na quarta coluna – “Reflexões de um poeta”, de 28 de abril de 1962 –, Schnaiderman discorre sobre as reflexões do poeta Nikolai Assiéiev (1889-1963) manifestadas no “valioso” livro de ensaios *Para que e para quem a poesia é necessária*, publicado pela editora O Escritor Soviético, em 1961.

O crítico-tradutor descarta as “amplas generalizações de Assiéiev” sobre a aplicação do “método dialético à poesia”, generalizações baseadas em Friedrich Engels (1820-1895) e caracterizadas pelo crítico-tradutor como “um tanto mecânicas e incolores”. Ele se pergunta, então, no que consiste o real contributo do pensamento poético de Assiéiev.

Pode-se supor que a contribuição maior provenha sobretudo do depoimento pessoal de Assiéiev sobre a época por ele vivida. Certamente, esse depoimento é importante do ponto de vista biográfico, elucidando diversas particularidades da vida de Maiakóvski, inclusive alguns pormenores sobre os dias que precederam o seu suicídio, quando, isolado da maioria dos amigos e companheiros, que não aprovaram o abandono por ele do grupo REF (sigla de Frente Revolucionária) pela RAPP (Associação Russa dos Escritores Proletários), o poeta chocava-se com a incompreensão daqueles a quem queria aderir. Assiéiev lembra o ar sombrio com que Maiakóvski ouviu as exigências que lhe foram impostas para a sua admissão: a necessidade de “romper com o passado”, com a “carga de hábitos e concepções errôneas sobre a poesia” etc. Ele recorda ainda um debate com estudantes do Instituto de Economia Popular, em que Maiakóvski foi acusado insistentemente de “obscuro” e “incompreensível para os operários”, conseguindo os seus acusadores deixá-lo completamente fora de si e levá-lo a exclamar: “Depois que eu morrer, vocês vão ler os meus versos com lágrimas de enternecimento!”. Sem dúvida, esses e outros fatos narrados por Assiéiev são muito importantes para o conhecimento de uma época, porém não constituem a sua contribuição mais pessoal e valiosa.

O sintagma “pode-se supor”, que abre o enunciado, parece, de imediato, avisar que se trata apenas de uma conjectura acerca da importância do “depoimento pessoal” de Assiév sobre os decênios iniciais de século XX. A partir dessa pressuposição inicial, Schnaiderman reconhece a importância biográfica do depoimento de Assiév sobre um de seus interesses centrais – Maiakóvski, vida e obra – sobre o qual escreve uma síntese tocante dos “dias que precederam o seu [de Maiakóvski] suicídio”.

Mas, de fato, a “contribuição mais pessoal e valiosa” de Assiév, sinaliza Schnaiderman, é quando este “se revela um mestre em seu ofício”, o que ocorre nos “estudos em que o autor examina minuciosamente os processos de criação poética e analisa a essência do verso russo”.

Segundo ele [Assiév], o período imediatamente anterior a 1955-56 constituiu não só uma estagnação no terreno da produção poética, mas um verdadeiro retrocesso. A causa principal consistiu, afirma ele, na “simplificação” voluntária do verso – simplificação e não simplicidade – isto é, na redução dos meios de expressão, no surgimento de uma linguagem pseudopoética, e que era apenas uma glosa metrificada e rimada de determinadas palavras de ordem ou descrição de determinados acontecimentos, que não perderiam nada se fossem, em vez disso, narrados em prosa.

Compreende-se, nessa passagem, que Schnaiderman, ao mencionar “palavras de ordem” e aludir vagamente à “descrição de determinados acontecimentos”, está se referindo a poemas do gênero político-patriótico com forte cunho panfletário. Lembramos que no artigo “Novos poetas russos”, de 1959, já examinado neste capítulo, o crítico-tradutor faz algumas referências desabonadoras ao gênero descrevendo-o como “generalidades patrioteiras”.

Schnaiderman ressalta o empobrecimento da produção poética do período “imediatamente anterior a 1955-56”. Por meio da repetição enfática do termo “simplificação” em oposição semântica ao termo “simplicidade”. Parece ainda sugerir o emparelhamento do vocábulo “simplificação” a termos de valor pejorativo como “simplismo” e “simplório”. Schnaiderman descreve, assim, as limitações da poética russa resultantes da “redução dos meios de expressão” e da “linguagem pseudopoética”. Demonstra, como já o fez em outras ocasiões, sua objeção a exageros estéticos supérfluos e vale-se da oportunidade para recolocar sua proposta de “simplicidade” poética, também já mencionada anteriormente.

Contra “a linguagem pseudopoética” e panfletária, escreve: “Assiév defende a especificidade da linguagem poética e a impossibilidade de reduzi-la a um complemento do

jornal ou do discurso político”. Para tanto, o poeta recorre ao estudo de “Sobre isto”, poema de Maiakóvski. Escreve Schnaiderman:

Nada ilustra melhor a seriedade dessa argumentação que o estudo “O trabalho de Maiakóvski com o poema ‘Sobre isto’”. Depois de comparar o texto definitivo com a primeira redação e as variantes existentes, com uma minúcia e uma análise do emprego de cada vocábulo, de cada expressão, capaz de fazer inveja a muitos adeptos do New Criticism, Assiéiev estabelece como “princípio geral e fundamental do trabalho de Maiakóvski” o seguinte: *no seu verso, manifesta-se a luta entre o cânone poético e a linguagem falada*; esta irrompe naquele destruindo-o, e, por este mesmo processo, introduz no seu tecido construções e modificações que ninguém empregara antes, e que abrem graças a isto possibilidades absolutamente novas (destaque nosso).

Assiéiev argumenta que o cânone poético culto era em grande medida ditado pela importação dos rígidos formatos ocidentais, indicando que o “acervo de normas inculcado aos poetas não passava de uma assimilação forçada da poética ocidental”. Uma poética distinta da versificação na tradição popular russa, originada nas “canções heroicas medievais (*bilini*)”, nos “cantos dos bufões de feira” e nas “orações litúrgicas”, uma versificação não apoiada na “contagem de sílabas ou de acentos, mas no ritmo da respiração”.

Da leitura do ensaio de Assiéiev “O trabalho de Maiakóvski com o poema ‘Sobre isto’”, Schnaiderman traduz uma citação direta do autor, na qual este detalha as características mais importantes do verso maiakovskiano. Características alinhadas à noção de “simplicidade” e vinculadas à rica tradição oral da Rússia, travando, ao mesmo tempo, um diálogo esteticamente proveitoso com a tradição europeia, diálogo descrito por Assiéiev como “uma ‘luta’ da linguagem versificada, convencional, com a linguagem viva, coloquial”. Nas palavras de Assiéiev:

O caráter atual e inovador desse verso é aumentado pela introdução nele das funções comunicativas de linguagem viva: a ordem direta, o uso do imperativo, a maior velocidade, graças à eliminação dos afixos, o laconismo e a cálida persuasão. Em consequência disso, ressecam-se no verso, são espremidos dele, os seus habituais enfeites literários e rítmicos, quer os de uma construção regular à lógica da frase, quer os das palavras supérfluas e das formulações de acréscimo, provocadas pela necessidade do respeito absoluto ao metro estabelecido e à construção da estrofe. Maiakóvski acelera a cadência do verso até a velocidade do pensamento e da linguagem telegráfica. [...] Mas o seu verso continua assim mesmo a ser verso, isto é, uma disposição convencional de palavras e frases, dependente do ritmo e da rima, e, por conseguinte, traz em si a sua própria lei de distribuição, de afastamento das normas etc. É esta “luta” da linguagem versificada, convencional, com a

linguagem viva, coloquial, repassada de energia, que Maiakóvski trava nas páginas dos seus rascunhos.

Schnaiderman comenta:

Assiéiev ilustra com exemplos a sobrevivência desse ritmo popular na obra dos mais diversos poetas russos, até chegar ao verso maiakovskiano, que ele considera como a libertação completa dos ritmos impostos pela convenção ocidentalizante das classes cultas russas e a identificação total com a tradição popular. A própria obra de Khliébnikov é interpretada por Assiéiev como a de um grande precursor, enquanto a realização cabal dessa revolução no verso russo deve-se, na sua opinião, a Maiakóvski.

No último parágrafo da coluna, o crítico-tradutor traz do livro do “velho mestre”, Assiéiev, então com cerca de 70 anos, um artigo que fora “publicado na imprensa em 1959”. Nesse momento, vislumbra, com otimismo, o renascer da poética russa com o despontar de uma geração de “jovens poetas”.

Chega a ser tocante a valorização da obra dos jovens poetas russos, por esse velho mestre que assistiu ao desenrolar de toda uma série de processos poéticos. E o livro contém, além de críticas sobre diversos poetas jovens já conhecidos, uma verdadeira revelação: num artigo publicado na imprensa em 1959, Assiéiev analisa a obra de *um poeta inédito – Iuri Pankratov*. *Os exemplos citados no artigo revelam um temperamento poético muito rico. Se a estrutura dos seus versos denota familiaridade bem grande com a obra de Maiakóvski e o jogo de imagens lembra às vezes Iessienin, há neles também acentos muito pessoais e um domínio seguro do seu instrumento. É um domínio não só das possibilidades de melifluência, mas também de dissonância, de uso tanto da linguagem culta como da gíria, enfim, dos grandes recursos melódicos introduzidos na poesia russa por Maiakóvski e seus companheiros.* Não tenhamos dúvida: se atualmente não se assiste na Rússia a uma verdadeira explosão de gênio, como foi a obra poética da geração que fez a Revolução de Outubro, há sinais de um renascimento, de um abandono da estagnação, ou, para acompanhar a argumentação de Assiéiev, do retrocesso que teve lugar até 1953-54.

Entre os jovens poetas, Schnaiderman noticia o despontar de uma “verdadeira revelação”, “um poeta inédito”, Iuri Pankratov, relacionando-o esteticamente não só a Maiakóvski e Iessienin, mas apontando-o também como detentor de “acentos muito pessoais” e de um “domínio seguro de seu instrumento”. Devemos anotar que, já em 1962, o crítico-tradutor dá destaques elogiosos a Pankratov, que será incluído no *Poesia russa moderna*,

embora representado por um único poema, “Canto lento” (1962), em tradução de Augusto de Campos.

A tônica final da coluna é de esperança em um “renascimento”, no qual fica subentendido o desejo de que novos poetas retomem o fulgor das bandeiras poéticas da “geração que fez a Revolução de Outubro” e de que a pseudo-poética da era stalinista seja descartada. Acreditamos poder concluir que o crítico-tradutor valorizou, em sua leitura do livro de Assiéiev, em primeiro plano a Maiakóvski, enquanto que ao autor, Assiéiev, a despeito dos elogios, coube uma posição de coadjuvante.

Como bem sinaliza Gomide, para Schnaiderman “o tema do *papel dos indivíduos na história, sobretudo dos artistas*, era-lhe vital, e inspirava-se na longa tradição da *intelligentsia* russa de meditar sobre o sentido e a pressão do tempo histórico, do ‘século-fera’ de Mandelstam, que ele tanto gostava de citar” (2018b, p. 27, destaque nosso).

Na quinta coluna – “Imagem fugidia: Marina Tsvetáieva”, de 30 de junho de 1962 –, Schnaiderman faz a leitura de uma antologia da poeta, *Izbranoje [Favoritos]*, lançada 20 anos após sua morte, pela Editora Estatal de Belas Letras, de Moscou, em 1961.

Embora tenha saído recentemente na Rússia um volume de poemas escolhidos de Marina Tsvetáieva precedido de um prefácio bastante informativo do V. Orlóv, *não é fácil reconstituir a imagem da autora* (1892-1941), durante tantos anos ausente das listas de livros publicados, quer na União Soviética, quer no Ocidente, e que deixou uma das *principais obras poéticas da Rússia moderna* (destaques nossos).

Schnaiderman que, parece-nos, tem o “volume de poemas” em mãos, contrói uma interpretação semiótica – poderíamos dizer tradução semiótica – de um retrato da poeta “que acompanha a edição soviética”. Descreve suas impressões sobre essa figura, dando corporeidade e insuflando vida à “imagem fugidia” de Tsvetáieva. E embora reconheça os perigos que rondam a ideação de coincidências entre biografia e obra, não evita aproximações.

Quem nos espia do retrato que acompanha a edição soviética é uma mulher de rosto sofrido e expressivo, mas em cujo olhar percebe-se algo áspero, como que uma doçura pisoteada e reprimida. *E por mais perigosas que sejam semelhantes transposições, fica-se tentado a relacionar isto com a sua obra e a sua vida. Realmente, pelo menos neste caso, a analogia parece impor-se.* [...] Sem dúvida, quem nos olha é uma grande rebelde, um espírito tumultuário, mais propenso ao desafio que à melodia, impressão que é confirmada pelos depoimentos dos contemporâneos (destaque nosso).

Como a reiterar seu ponto de vista, Schnaiderman traz dois testemunhos contemporâneos a Tsvetáieva. O primeiro, de Pasternak, em seu *Essai d'Autobiographie* [*Ensaio de autobiografia*], publicado pela Gallimard, em 1958.

“Tsvetáieva era uma mulher de alma viril, ativa, decidida, conquistadora, indomável. *Tanto na vida como na obra*, ela se lançava impetuosa e avidamente, quase com rapacidade, rumo ao definitivo e ao determinado; avançou longe nesse caminho e nele ultrapassou todos os demais” – escreveu sobre ela o seu amigo Boris Pasternak (destaque nosso).

O segundo, de Ehrenburg:

E, por sua vez, Iliá Ehrenburg testemunha no livro atualmente em curso de publicação, “Gente, Anos e Vida”: “Quando conheci Marina Tsvetáieva, tinha ela vinte e cinco anos. Espantava nela a união da altivez e da perplexidade; a sua atitude era sobranceira – a cabeça atirada para trás, a fronte muito alta; mas os olhos traíam-lhe a perplexidade: grandes, indefesos, como que cegos – Marina era míope. Tinha os cabelos cortados curto e parecia ora uma mocinha não-me-toques, ora um pequeno camponês”.

No último parágrafo da coluna, comprova-se a arrebatada admiração do crítico-tradutor por Tsvetáieva: “Altiva, rebelde, infensa à acomodação, ao conformismo, lançando o seu protesto à face de gregos e troianos, Marina Tsvetáieva foi certamente uma das encarnações mais puras do que a nossa época teve de viril e sobranceiro.”

O que foi possível distinguir, nessa coluna, é mais uma vez a recuperação de um dos temas-chave de Schnaiderman: os entrelaçamentos entre vida e arte. Surge com força, conforme observamos no primeiro capítulo, a disposição para estabelecer elos entre o autor físico, biográfico e histórico, digamos o eu-do-artista, e suas obras, dando seguimento à tradição da *intelligentsia* russa de indagação sobre o papel dos artistas na história, como apontado por Gomide (2018b).

Em um retrospecto dos artigos e colunas lidos até agora, o que buscamos foi reconstituir o itinerário das reflexões de Schnaiderman sobre a poética russa e das suas considerações sobre a questão tradutória. Pudemos inclusive nos inteirar sobre parte de suas leituras, dadas as referências bibliográficas fornecidas pelo crítico-tradutor. Leituras que mostram um momento de intensa conexão com a poética russa moderna e indicam os principais poetas no foco de seu interesse. Tanto é assim que dos escritos jornalísticos que examinamos, ficou marcado o seu entusiasmo pela leitura de antologias de poesia russa e antologias de ensaios sobre a poética russa. Como exemplo, retomamos apenas as seguintes obras, além da monumental *Antologia*

de poesia russo-soviética – 1917-1957, o “valioso” livro de ensaios *Para que e para quem a poesia é necessária*, de Assiév, e o *Ensaio de autobiografia*, de Pasternak, no qual reaparece o interesse por obras de orientação biográfica.

Pudemos também acompanhar seus experimentos iniciais na tradução de fragmentos poéticos e observar, não só em suas traduções, mas principalmente em seus comentários sobre as mesmas, o pesquisador em seu laboratório de escrita. Segundo nossa leitura, quanto às reflexões sobre a poética russa, o aspecto ao qual Schnaiderman está particularmente atento é a *forma artística*. Apreciador das novas formas de expressão poética, o crítico-tradutor tem como recursos avaliativos de análise as características da “estrutura formal”, o nível de “pesquisa formal”, o grau de “experimentação formal”. Em seus argumentos, Schnaiderman estabelece gradativas modulações axiológicas entre distanciamentos e aproximações no que se refere a *forma*. Por exemplo, afasta-se radicalmente da “simplificação” da “linguagem poética de salão” e acerca-se ao máximo da “forma revolucionária”, em Khliébnikov e Maiakóvski.

No entanto, lendo Schnaiderman bakhtinianamente e observando, no conjunto de seus enunciados axiológicos, a articulação entre as indissociáveis categorias literárias de *conteúdo* e *forma* conjugadas à figura autoral, devemos reconhecer que sua afinidade maior parece ocorrer nas vizinhanças do pólo conteudístico. Para Bakhtin:

O autor se encontra naquele momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem intimamente, e é na forma que mais percebemos a sua presença. A crítica costuma procurá-lo no *conteúdo* destacado do conjunto, que permite identificá-lo facilmente com o autor-homem de uma determinada época, que tem uma determinada biografia e uma determinada visão de mundo. Aí a imagem do autor quase se funde com a imagem do homem real (2017, p. 65, destaque do texto).

Compreendemos, assim, que em seus escritos, o crítico-tradutor ora se achega mais ao conteúdo, ora se aproxima mais da forma ou pode ainda transitar em posições intermediárias, mas aquela que ocorre com maior regularidade se dá junto ao pólo do *conteúdo*, ponto no qual “a imagem do autor quase se funde com a imagem do homem real”, segundo Bakhtin.

Quanto às considerações no campo tradutório, notamos que Schnaiderman parece extrair seus questionamentos acerca da especificidade da tradução poética pela prática de fragmentos tradutórios que passam a compor seus escritos jornalísticos. Neles, interroga a si mesmo e ao leitor, tornando este um partícipe ativo em suas cogitações.

Os problemas que levanta são sobre às possíveis articulações tradutórias entre diferentes línguas; sobre a possibilidade de correspondência “perfeita” entre as línguas; sobre como

equacionar os diferentes “valores poéticos” entre diferentes línguas; e sobre a importância dos recursos criativos pessoais dos tradutores.

Acrescentamos que entre os “valores poéticos”, aquele que parece se destacar com ênfase e persistência é o valor “sonoridade” ou “musicalidade”. Seu escrito exemplar a respeito, dentre os que examinamos, é a coluna “Pasternak sem Jivago”, na qual compara as diferentes tonalidades na tradução de um poema do russo para o francês e para o inglês.

O depoimento do crítico-tradutor em “Encontro com Boris Schnaiderman”, longa entrevista a Cleber Teixeira, Raul Antelo e Walter Costa, de 1986, mostra sua persistente atenção às características sonoras intrínsecas a diferentes línguas no que toca à tradução poética. Neste caso, temos a fala do crítico-tradutor, na qual compara a “trilha sonora” do português com a do russo.

“[...] a trilha sonora do português tem certas semelhanças com a sonoridade do russo, que me parece ser mais fácil traduzir para o português do que para outra língua. O francês é uma língua muito cristalizada, tem esquemas muito rígidos. O francês não tolera certa flutuação. O português do Brasil, principalmente, é uma língua muito maleável, isso eu acho que é uma riqueza para a poesia (apud COHN, 2010, p. 68).”

Apenas como um breve comentário, gostaríamos de lembrar o plurilíngue Boris Schnaiderman, que em suas páginas jornalísticas também traduziu fragmentos de outras línguas além do russo, principalmente do francês. Temos como exemplo, em nosso *corpus*, as traduções de recortes do prefácio de Goriély do francês para o português, na coluna “Khliébnikov: um grande poeta”.

#### **2.1.4 Da concepção à realização de *Poesia russa moderna***

Um tradutor não se apaga diante do texto, mas *dialoga criativamente* com ele criando um novo objeto poético em sua própria língua.

*Boris Schnaiderman* (apud COHN, 2010, p. 40, destaque nosso).

Em entrevista a Simone Homem de Mello, intitulada “Haroldo de Campos Tradutor” [s/d], no livro *Haroldo de Campos, tradutor traduzido* (2019), Schnaiderman relata como conheceu “os três poetas concretos de São Paulo”: os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari (1927-2012).

Em 1962 ou 1963, eu ainda era muito avesso à Poesia Concreta. Mas um dia, recebi o recado de que eles queriam me conhecer. Uma noite, os três poetas

concretos de São Paulo – Haroldo, Augusto de Campos e Décio Pignatari – vieram à minha casa, acompanhados das respectivas esposas. A conversa foi muito animada, muito amiga. E ficou combinado que, aos sábados, eu daria aulas de língua russa ao Haroldo. O Augusto mais tarde se matriculou no curso de russo como ouvinte e chegou a cursá-lo uns dois anos. Essas aulas com o Haroldo de Campos foram algo muito importante em minha vida. Na verdade, ele não se preocupava com a língua falada. Queria entrar em contato com a rica poesia russa. E foi o que aconteceu (GUERINI, MELLO, COSTA, 2019, pos. 506, destaque nosso).

O ano do memorável encontro, que assinala o início não só de uma profícua colaboração intelectual, mas também o de uma amizade duradoura, oscila entre os anos de 1961 e 1963 – dado que a memória continuamente opera a “eterna *transfiguração* do passado (2017, p.60), como observa Bakhtin. O encontro marca também o contato com renovados referenciais teóricos e literários (Pound e Joyce), segundo relata Schnaiderman. É o que podemos verificar no depoimento dado ao crítico de música e literatura J. Jota de Moraes (1943-2012), em novembro de 1985, por ocasião do lançamento da *Nova antologia da poesia russa moderna*, uma edição ampliada com mais 40 poemas.

Quando fui procurado por Haroldo de Campos, em 1961, encontrava-me em um momento de *transição* no tocante ao meu próprio trabalho. De um modo geral, *minha formação literária era muito tradicional*. Sou um autodidata em literatura. Fui professor de russo na USP, mas fui aceito ali – de acordo com exigências burocráticas – porque era formado em curso superior. Só que meu curso superior era o de Agronomia, profissão que cheguei a exercer... Mas sempre me dediquei à literatura e em particular à literatura russa. Entretanto *minha formação era muito tradicional*. E, justamente nessa época, estava me preocupando com literatura mais moderna. O pouco que conheço de Joyce, de Pound, data dessa época, que chamei “*de transição*”. E eu estava descobrindo um momento *deslumbrante* da poesia. Eu estava começando a perceber todo um mundo que me *deslumbrava* e foi um caminho que eu percorri. A proximidade com os irmãos Campos me ajudou nisso. Ajudou-me a me firmar justamente naquilo que estava procurando. Foi justamente em fins da década de 1950 e início da década de 1960 que eu posso dizer que me modernizei literariamente, mesmo em temas de poesia brasileira (apud COHN, 2010, p. 38-39, destaques nossos).

Ressaltamos que o depoimento corrobora o que procuramos demonstrar com os escritos jornalísticos, seus artigos e colunas dos anos de 1958 a 1962 publicados no Suplemento Literário. Parece-nos que aí um projeto poético começa a ser delineado. E mais, o crítico-tradutor, em suas próprias palavras, se posiciona em um momento “de transição”, na passagem de uma concepção literária tradicional para um encontro “deslumbrante” com a poesia moderna, em particular com a moderna poesia russa. No depoimento, sublinhamos as duplicações

enfáticas dos seguintes fragmentos enunciativos: “transição” e “de transição”; “minha formação literária era muito tradicional” e “minha formação era muito tradicional”; e em “deslumbrante” e “me deslumbrava”. Fragmentos desdobrados que, ao se renovarem, se tonificam mutuamente, apontando para os pontos nevrálgicos do enunciado e sinalizando o impacto da experiência de modernidade vivenciado pelo crítico-tradutor.

Quando começamos as aulas com Haroldo, apareceu logo sua preocupação com os textos de poesia. Ele me mostrou uma tradução que havia feito do poema “A Serguei Iessiênin”, de Vladímir Maiakóvski, apenas três meses depois de uma iniciação na língua russa que ele teve num cursinho mantido então pelo Consulado Soviético em São Paulo. A professora do curso não era muito versada em poesia, mas ele aprendeu o suficiente para se iniciar na língua. E apesar do pouco tempo que estava lidando com a língua russa, ele realizou uma tradução que me pareceu extraordinária do poema que Maiakóvski dedicou ao poeta Serguei Iessiênin pouco após o suicídio deste. Modifiquei muito pouco a tradução e o poema acabou sendo incorporado à nossa antologia da poesia de Maiakóvski, que saíria pela Editora Perspectiva. O meu contato com Haroldo e Augusto foi algo muito proveitoso para mim. No caso, eu é que era o verdadeiro aluno. Aprendi muito nesse convívio com os dois. Nas aulas de sábado à tarde, eu tinha contato com a personalidade extraordinária que era o Haroldo. Guardo a melhor lembrança desse tempo em que traduzíamos poesia russa. Muitas soluções a gente discutia por telefone. Esse foi o caso da tradução daquele poema extraordinário de Maiakóvski, “Carta a Tatiana Iákovleva”. Lembro-me de quando o Haroldo me leu por telefone o final do poema, que me deixou muito entusiasmado.” (2019, pos. 503-518).

Devemos recordar que, no período no qual tem início a promissora associação, Schnaiderman já tinha publicadas as traduções de duas antologias, uma de contos e outra, de novelas de Tchekhov; um volume da autobiografia e uma antologia de contos de Górkí; novelas e romances de Dostoiévski e Tolstói; e uma antologia de contos de Púchkin. Devemos ainda recapitular que os anos de 1961 e 1962 foram os mais férteis na publicação de suas traduções.

Como tomamos arbitrariamente o ano de 1962 como sendo o do encontro entre os três colaboradores, averiguamos que Augusto de Campos, por exemplo, já tinha, naquela época, publicado a tradução do livro *Dez poemas de e.e. cummings* (Serviço de Documentação, MEC, 1960) e, junto com Haroldo de Campos, havia traduzido *Cantares*, de Ezra Pound (Serviço de Documentação, MEC, 1960). Outra tradução de grande ousadia poética dos irmãos Campos foi o brilhante *Panorama do Finnegans Wake* (Conselho Estadual de Cultura, 1962), conjunto de onze fragmentos de *Finnegans Wake* (1939), romance épico de James Joyce. E os Campos, junto com Decio Pignatari, também já haviam editado cinco números da revista-livro de experimentação e pesquisa poética *Noigandres* (1952-1962).

Em um ensaio, de 1962, “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos propõe um projeto de tradução para poesia, ou “texto criativo”, que tem por base suas leituras do ensaísta alemão Albrecht Fabri (1911-1998), do pensador e crítico Max Bense (1910-1990) e do filósofo e escritor Jean-Paul Sartre (1905-1980). De Paulo Rónai, em *Escola de tradutores*, Campos cita: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível” (2015, p. 5).

Mas, para Campos, era o crítico literário, tradutor e poeta Ezra Pound (1885-1972) “o exemplo máximo de tradutor-recriador” (2015, p. 5). Portanto, Pound foi seu grande mestre e inspirador na defesa da tradução enquanto uma prática estética de recriação.

[...] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a *iconicidade* do signo estético [...]). O significado, o parâmetro estético, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (TÁPIA; NÓBREGA, 2015, p. 5, destaques do texto).

Nesse recorte, interessa-nos em particular a afirmação da tradução como uma criação “autônoma porém recíproca”, o que nos permite fazer um paralelo com o ato tradutório segundo os parâmetros bakhtinianos de reciprocidade e responsividade no âmbito de uma proposta de tradução dialógica, na qual o contato entre diferentes línguas, linguagens e culturas colocadas em diálogo se prologue em continuidade e dessa interação proliferem discursos. O que especificamente significa, no âmbito da tradução, é que, partindo de um discurso fonte, um discurso outro se faça co-respondente, um discurso que possa se provar de igual forma potente (cf. BAKHTIN, 1999, pos. 444). Retomamos inclusive as palavras de Schnaiderman na citação que encabeça esta item do capítulo, na qual este afirma que o tradutor “dialoga criativamente” com um dado discurso fonte e ao fazê-lo gera, em uma língua e cultura outras, um objeto estético outro de valor co-respondente.

Campos também defende, junto a Pound, a tradução como uma modalidade de crítica. Postulado que muito nos interessa, dado o nosso comprometimento com a ideia de profunda interseção entre as atividades tradutória e crítica em nosso sujeito de estudo.

[...] apontando as funções da crítica, [Pound] arrola desde logo, como modalidade desta, a tradução. “Criticism by translation” (Crítica pela tradução). O que é perfeitamente compreensível, quando se considera que, para Pound, as duas funções da crítica são: 1. tentar teoricamente antecipar a criação; 2. A escolha; “ordenação geral e expurgo do que já foi feito; eliminação de repetições [...]”; a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas” (2015, p. 6).

Pois a tradução, assim como a crítica, para Pound, tem por função renovar as possibilidades da linguagem poética e disponibilizar “[a] novos poetas e amadores de poesia todo um repertório [...] de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados” (2015, p. 6).

Na visão de Haroldo de Campos, a tradução criativa só pode ser solucionada de modo pleno com um trabalho plural, realizado em equipe, com um nível extremo de cuidado e exigência. Equipe idealmente composta por “linguistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida”, bem como professores de língua com “olho criativo”.

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, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma ideia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou ‘olho criativo’, isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação (TÁPIAS; NÓBREGA, 2015, p. 17).

Os três responsáveis pela antologia de poesia moderna russa continuamente enfatizam o valor do “trabalho de equipe”, do “trabalho conjunto”. O próprio Schnaiderman declarou, reiteradas vezes, ser apenas um dos participantes de um grupo harmonioso de cocriadores. No entanto, o que pôde ser documentado sobre os interesses e trabalhos anteriores à data da reunião do crítico-tradutor com os Campos – grupo que, estamos supondo, perseverou por cerca de seis ou sete anos na dificultosa coleta, estudo e tradução de mais de 80 poemas da primeira edição do *Poesia russa moderna* –, parece indicar que Schnaiderman seria o detentor de maior experiência, repertório e saber na esfera da poética russa.

Daí sugerirmos – hipoteticamente, com base no numeroso elenco de poetas por ele apresentado em seus artigos e colunas –, ter sido Schnaiderman o grande talento organizador

do cânone poético russo-soviético configurado em *Poesia russa moderna*. Tanto pode ter sido assim que Schnaiderman relata que Haroldo de Campos, ao procurá-lo, “Quería entrar em contato com a rica poesia russa” (GUERINI, MELLO, COSTA, 2019, pos. 506, destaque nosso).

Ousaríamos também identificar o interesse maior de Haroldo de Campos, no início dos anos de 1960, dirigido em particular a Maiakóvski. Dado que, em 1961, publica “Maiakóvski em português”, na *Revista do Livro*; e, em 1962, “Maiakóvski e o construtivismo”, no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* e “Maiakóvski e a telegoarte”, na revista *Tempo Brasileiro*. Esses dados foram obtidos na primeira edição de *Maiakóvski: poemas*, pela Tempo Brasileiro, de 1967.

Sem dúvida, Maiakóvski é um dos pilares do *Poesia russa moderna*. Outro sustentáculo é Khliébnikov. Esses dois nomes corroboram uma enfática escolha pelo mais radical arrojo artístico que as vanguardas poéticas russas produziram em princípios do século XX.

Um fator favorável para nosso trabalho em conjunto foi que, através de um convencimento interior recíproco, nós três chegamos a uma visão muito harmoniosa, seja de traduzir, seja dos critérios de seleção que essa tradução envolvia. Assim, *a nossa posição ao dar ênfase a Khliébnikov e a Maiakóvski é uma posição estudada, compartilhada por nós três, e amadurecida; não é uma escolha arbitrária* (apud COHN, 2010, p. 41, destaque nosso).

Para Jakobson, em *A geração que esbanjou seus poetas*, publicado em Berlim, em 1931, Khliébnikov foi “[...] quem nos deu um novo gênero épico, as primeiras criações autenticamente épicas depois de muitas décadas de estagnação” (2006, p.10). E quanto a Maiakóvski, sua poesia “é qualitativamente diferente de tudo o que foi o verso russo antes dele, e, apesar das associações genéticas que se queria estabelecer, a estrutura de sua poesia é profundamente original e revolucionária” (2006, p. 9).

A essas duas figuras exponenciais, juntam-se, no *Poesia*, outros 22 poetas, a maioria deles já anunciada nos escritos jornalísticos de Schnaiderman, como já mostrado, entre 1958 e 1962. Dentre os inscritos nessa geração de poetas dissipados, os que tem maior recepção no Brasil e apresentam gradual tendência ao crescimento no número de traduções e, conseqüentemente, publicações, nomeamos Maiakóvski como o mais reconhecido, do qual lembramos a recente primeira tradução integral do russo, feita por Letícia Mei, do poema *Sobre isto* (1923/2018), pela Editora 34. E Tsvetáieva, outro nome que começa a receber mais atenção, por exemplo, com a primeira edição de *O diabo* (1935/ 2020), prosa autobiográfica em tradução

de Aurora Fornoni Bernardini, publicado pela editora Kalinka. Acreditamos poder propor, com relativa segurança, que esses dois poetas constituem o cânone poético russo consolidado por Schnaiderman.

Trazemos, ao finalizar esta primeira parte do segundo capítulo, um depoimento afetivo de Schnaiderman acerca do trabalho e da convivência entre os três intelectuais na construção do *Poesia russa moderna* colhido de uma entrevista, “Boris Schnaiderman e Mikhail Bakhtin”, concedida a Geraldo Tadeu Souza, em 18 de dezembro de 2008 e publicada em *Bakhtin, dialogismo e polifonia* (2009).

Sou muito feliz por ter trabalhado com Augusto e Haroldo de Campos. Tenho muito apego às traduções que estão em *Maiakóvski: poemas* e também em *Poesia russa moderna*. Apego ao texto em português, como está em português. Por exemplo, um poema como “Os doze”, de Aleksandr Blok, que é um poema difícil e que Augusto de Campos conseguiu traduzir com muita ousadia. Usou gíria nossa, de hoje, quer dizer da década de 60, mas podemos dizer de hoje, não é? Usou nossa gíria como Aleksandr Blok usa a gíria russa daquele momento. Para mim foram dias inesquecíveis. Foi formidável (2009, pos. 2816).

## 2.2 A antologia *Maiakóvski: poemas*

Maiakóvski caminhou imediatamente <, > desde os primeiros passos, para essa atmosfera grande, ao sair da esfera do médio, do pequeno, do moderado. Ele caminhou para esse mundo do grande, *de modo familiar*, com segurança, como “alguém de casa”, sem medo, sem veneração, sem reverência (o grande é a esfera das massas, a esfera da rua, e não dos grandes museus antigos, das catedrais, da mística).

*Mikhail Bakhtin* (BRAIT, 2009, pos. 2356, destaque do texto)

Vladimir Maiakóvski (1893-1930) é o maior poeta russo moderno, aquele que mais completamente expressou, nas décadas em torno da Revolução de Outubro, os novos e contraditórios conteúdos do tempo e as novas formas que estes demandavam.

*Haroldo de Campos* (1967, orelha do livro)

[...] eu era avesso à poesia concreta, eu a via com muita desconfiança, não gostava nem um pouco. Eu havia tido uma formação cultural muito tradicional. Fui autodidata, não tinha ocupação literária constante, embora produzisse alguma coisa de vez em quando. No fim da década de 1950 e início da década de 1960 eu estava me voltando para a modernidade, me

aproximando do moderno. Já os concretistas estavam no período que chamavam de o pulo da onça, estavam se voltando para a preocupação social e, justamente por causa disso, se interessaram por Maiakóvski.

*Boris Schnaiderman* (SCHNAIDERMAN, 2009, p. 24)

Embora a antologia *Maiakóvski: poemas* tenha vindo a público em 1967 e o livro *Poesia russa moderna* tenha tido sua primeira edição em 1968, acreditamos, dada a proximidade das datas de lançamento, que ambos tenham tido um desenvolvimento paralelo. Além do que, na década de 1960, Schnaiderman dedicava-se ao seu doutorado, cuja tese resultaria no *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*, publicado pela Perspectiva, em 1971. No livro, em “Nota prévia da primeira edição”, Schnaiderman escreve:

Este livro constitui versão ligeiramente modificado de uma tese de doutorado em Letras, defendida junto ao curso de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. A banca examinadora estava constituída pelo professor Antonio Candido de Mello e Souza, presidente da mesma e orientador da tese, e pelos professores Adolfo Casais Monteiro, Alfredo Bosi, Rui Coelho e Sérgio Buarque de Holanda (2014, p. 17).

Da entrevista “Encontro com Boris Schnaiderman” (1986), trazemos uma fala de Schnaiderman acerca das “primeiras ressonâncias” de Maiakóvski no Brasil, ocorrida entre os modernistas Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954).

[...] eu tenho a impressão de que as primeiras ressonâncias foram justamente na obra de Oswald de Andrade. O Mário de Andrade tomou conhecimento através do francês, isso está registrado pelo próprio Mário. Agora no caso do Oswald de Andrade houve uma impregnação mesmo, a marca é maior, sente-se a presença de Maiakóvski. [...] Os intelectuais brasileiros na década de 1930 tinham muito contato com o que se publicava na França (apud COHN, 2010, p. 95-96).

Mário de Andrade de fato registra, em obra publicada em 1924, *A escrava que não é Isaura*, seu contato com Maiakóvski e até traduz, do francês, fragmentos do poema “Ordem nº 1 ao Exército das Artes” (1918), do qual trazemos apenas os seis versos iniciais.

Na Rússia então reina a tumultuária floração dos poetas bolchevistas, legítimos rapsodos, sobre os quais paira soberana a memória de Aleksandr Blok. Eis um trecho arqui moderno de Maiakóvski:

Camaradas,

às barricadas!  
 Às barricadas dos corações e  
 das almas!!  
 Só será verdadeiro comunista  
 o que queimar as pontes de retirada! (2010, pos. 435)

Para Mário de Andrade, “Maiakóvski exagerou” (2010, pos. 469), comentário que parece sugerir sua desaprovação a uma retórica poética de talvez excessiva grandiloquência. O que vai de encontro à postura de Haroldo de Campos, que condenava a desfiguração dos poemas de Maiakóvski promovida por traduções “insuficientemente elaboradas, com sua oratória frouxa”, como escreve na orelha de *Maiakóvski: poemas* (1967). Tanto que, interessadíssimo em Maiakóvski, Campos decidiu estudar russo para melhor conhecer a obra do poeta. E Schnaiderman confirma esse objetivo: “Haroldo se dispôs a estudar o russo, tendo como objetivo principal a aproximação com a obra de Maiakóvski” (SCHNAIDERMAN, 2015b, p. 139).

Notamos que Andrade, na citação anterior, menciona Aleksandr Blok e na que apresentamos a seguir, refere-se a Marina Tsvetáieva, o que pode indicar uma relativa penetração da poesia moderna russa entre os modernistas já na década de 1920. Aqui, Andrade ameniza a crítica um tanto jocosa acerca da poética de Maiakóvski.

Esse exagero é natural, justificável, direi mesmo necessário em todas as revoluções. E ainda mais por se tratar de um russo a cantar essa Rússia convulsa que permitiu a Marina Tsvetáieva o belíssimo, doloroso grito:  
 Épocas há em que o sol é um pecado mortal!  
 Mas não basta justificar os exageros dos poetas modernistas de Alemanha e Rússia sofredora. Não basta justificar esses menestréis patrióticos com as sombras de Victor Hugo, Whitman [Walt Whitman (1819-1892)] e Verhaeren [Émile Verhaeren (1855-1916)].  
 É preciso justificar todos os poetas contemporâneos, poetas sinceros que, sem mentiras nem métricas, refletem a eloquência vertiginosa da nossa vida (2010, pos. 469-475).

Observa-se que Andrade passa da discordância ligeira à defesa lírico-poética do “exagero”, usando um tom, diríamos, de relativa exaltação. No entanto, Jasna Paravich Sarhan e Sofia Angelides, ambas ex-orientandas de Schnaiderman, no excelente artigo “Modernismo brasileiro e cubo-futurismo russo”<sup>46</sup>, ao fornecerem as fontes do contato de Andrade com a vanguarda russa, dimensionam de modo bastante acurado a recepção de Maiakóvski pelo

<sup>46</sup> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/138119/133568>. Acesso em: 12 ago. 2022.

modernistas. O artigo nos deixou a impressão de que talvez, na interação do modernismo brasileiro com o cubo-futurismo russo, haja algo de precário, visto serem leituras esporádicas feitas via traduções francesas e inglesas de qualidade incerta.

Os contatos de Mário de Andrade com a poesia soviética ocorreram através de periódicos estrangeiros, tais como *L'Esprit Nouveau* (França), *Nouvelles Littéraires* (França), *Fanfare* (Inglaterra) e *Lumière* (Bélgica), que divulgavam os movimentos artísticos europeus e esporadicamente traduziam um ou outro poema de autores soviéticos (1978, p. 122).

As autoras, dando solidez à informação, acrescentam que os periódicos mencionados “fazem parte do acervo de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo” (1978, p. 122).

Entre o registro de Mário de Andrade (1924) e a publicação de *Maiakóvski: poemas* (1967), temos notícia, através de um artigo de Schnaiderman para o Suplemento, “Barreiras do obscurantismo”, de 19 de janeiro de 1963, de que chegou ao Brasil uma “obra de veneração, de verdadeira exaltação” a Maiakóvski, a *Antologia de Maiacovski: su vida y su obra*, da poeta, tradutora e autora argentina Lila Guerrero (1906-1986), publicada pela Editorial Claridad, em 1943.

E através de uma coluna, em Letras Russas, com o título “Uma antologia de Maiakóvski”, de 15 de fevereiro de 1964, ficamos sabendo da obra *Maiakóvski: antologia poética*, com tradução de Emilio Carrera Guerra, pela Editora Leitura, em 1963. De acordo com Schnaiderman “o mais extenso trabalho de divulgação da obra de Maiakóvski aparecido até hoje em português”. A mesma coluna nos sugeriu procurar a antologia *Maiakovski: Vers et Proses de 1913 à 1930*, com seleção, apresentação e tradução de Elsa Triolet, publicada por Les Éditeurs Français Réunis, em 1952, que também teve repercussão no Brasil.

Tendo, assim, aferido as circunstâncias pelas quais Vladímír Maiakóvski teve sua inserção no cânone cultural brasileiro, passamos na sequência a examinar a orelha do livro, a percorrer o prefácio de Schnaiderman e a Cronologia de Maiakóvski, para então fazermos o levantamento dos poemas selecionados pela equipe de tradutores e verificarmos como se deu a repartição do trabalho tradutório para a primeira edição, de 1967, do livro *Maiakóvski: poemas*.

Na orelha do livro, Haroldo de Campos esboça o roteiro evolutivo das formas maiakovskianas e destaca a “gama variada de acordes” do poeta, partindo do épico, passando pelo lírico, pelo satírico e chegando à crítica estética. Dá inclusive relevo ao grafismo de Maiakóvski: “Poesia para ser falada, o poeta converteu a sua notação em gesto gráfico, donde a disposição em partitura de leitura da página maiakovskiana típica, com verso escalonado para

os ictos e as ênfases de prolongação”, ou seja, uma notação que assinala os momentos de ataque súbito e de desaceleração da voz poética.

Coerente com os parágrafos iniciais, Campos explicita o objetivo da antologia: “A presente antologia tem por escopo levantar um traçado sintético da evolução de formas na obra maiakovskiana, documentando todas as fases dela, das primícias do poeta aos últimos versos que escreveu, encontrados depois de seu suicídio.”

Quanto aos critérios adotados pela equipe de tradução, esclarece o ambicioso compromisso criativo de desvelar, aos leitores que desconhecem o russo, o “verdadeiro Maiakóvski”.

Ao contrário daqueles tradutores que consideraram impossível a transposição dos aspectos técnicos da poesia maiakovskiana, sobretudo de sua complexa tessitura sonora, onde se destaca a variedade do rimário imprevisto, os responsáveis por esta antologia adotaram a orientação de verter para o português não apenas os elementos comumente chamados “conteudísticos” ou “temáticos”, mas, inclusivamente, de traduzir o texto na sua materialidade mesma, com os efeitos formais agenciados pelo poeta, certos de que só assim estariam sendo fiéis ao espírito desse extraordinário criador.

Logo após o Índice, espaço considerado como o portal da antologia, foi posicionado o belíssimo poema “A Vladímír Maiakóvski” (1921), de Marina Tsvetáieva, em tradução de Haroldo de Campos, como a recobrir de um tom propiciatório todo o volume de versos. Temos assim uma invocação hierática ao ruidoso “arcanjo” Maiakóvski.

Acima das cruzes e dos topos,  
Arcanjo sólido, passo firme,  
Batizado a fumaça e a fogo –  
Salve, pelos séculos, Vladímír!

Ele é dois: a lei e a exceção,  
Ele é dois: cavalo e cavaleiro.  
Toma fôlego, cospe nas mãos:  
Resiste triunfo carreteiro.

Escura altivez, soberba tosca,  
Tribuno dos prodígios da praça,  
Que trocou pela pedra mais fosca  
O diamante lavrado e sem jaça.

Saúdo-te, trovão pedregoso!  
Boceja, cumprimenta – e ligeiro  
Toma o timão, rema no teu voo  
Áspero de arcanjo carreteiro.

Na continuação do livro, temos o prefácio intitulado “Maiakóvski: evolução e unidade”, assinado por Boris Schnaiderman e datado de junho de 1966. O título do prefácio retoma o tema da *evolução* e da *unidade* presente nas palavras de Haroldo de Campos, na orelha: “Maiakóvski deixa descortinar em sua poesia um *roteiro coerente, dos primeiros poemas*, nitidamente de pesquisa, *aos últimos*, de largo hausto, mas *sempre* marcados pela invenção (destaques nossos)”, colocando-se o crítico-tradutor em posição concordante com as palavras de Haroldo de Campos. Quanto a tradução, o crítico-tradutor também está alinhado a Campos, quando expressa o projeto de “traduzir o texto na sua materialidade mesma”.

“[...] tivemos a preocupação de reproduzir em português os mesmos processos que Maiakóvski utilizou em russo. Pouco adiantaria transmitir apenas o conteúdo de seus poemas, pois traduções desse tipo tornaram-se responsáveis pela impressão que alguns leitores têm, em nosso meio, de que Maiakóvski teria sido apenas um poeta gritador e retórico, sem maiores contribuições para a linguagem poética (1967, p. 12).”

Schnaiderman, portanto, assume a “tradução como *recriação*, [...] [como] o caminho da verdadeira *fidelidade* ao texto (destaques nossos)” (1967, p.12). Destacamos os dois vocábulos porque em uma busca por termos no conjunto dos 70 escritos do crítico-tradutor, entre as colunas e os artigos publicados no Suplemento, a frequência do termo “recriação”<sup>47</sup> é nula; e dos termos “fiel” e “fidelidade”, associados semanticamente à prática da *tradução*, é baixíssimo, em torno de três ou quatro cada um. Esses dados podem estar apontando para a importante interação de Schnaiderman com os referenciais teórico-tradutórios aportados pelos irmãos Campos. Em artigo já de 1962, “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo de Campos afirma: “[...] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca (destaque do texto)” (2015, p. 5).

Nas páginas iniciais do prefácio, *vigor* é a característica enfatizada por Schnaiderman em sua avaliação da obra e do poeta Maiakóvski, uma “personalidade vigorosíssima”.

*A impetuosidade e o estrépito* de seus versos eram conseguidos através de um *artesanato minucioso e consciente*, conforme se constata, por exemplo, pelos apontamentos que deixou. Os artigos de jornal, os escritos estéticos (entre os quais sobressai o admirável “Como fazer versos?”), as peças de teatro, os cenários para cinema, são outras facetas da mesma *personalidade*

---

<sup>47</sup> Encontramos o verbo *recriar* (“recriava”) relacionado ao trabalho tradutório de Boris Pasternak na coluna “Pasternak sem Jivago”, de 11 de junho de 1960.

*vigorosíssima*, que constituem momentos de expressão do mesmo *tumultuado criador* (1967, p. 14, destaques nossos).

Tanto o conjunto da obra – versos, artigos de jornal, escritos estéticos, peças teatrais, roteiros – quanto a “personalidade” do poeta são descritos com o emprego de termos de grande potência semântica: “impetuosidade”, “estrépito”, “personalidade vigorosíssima” e “tumultuado criador”. Essa tonalidade forte transmite ao leitor do prefácio a imensa admiração do crítico-tradutor por Maiakóvski, o “trovão pedregoso” e o “arcanjo carreteiro”, como está nos epítetos tsvetaievianos.

Numa literatura cujos maiores representantes se distinguiram frequentemente pela veemência com que viveram as suas contradições, ele não procurou outra glória senão a de expressar com o *máximo de vigor e apuro*, o seu desafio ao que é perecível, mesquinho, limitador (1967, p. 14, destaque nosso).

Aqui, a noção de *vigor* reaparece, em “com o máximo de vigor”, aliada a “apuro”, que reencontra a citação anterior em “artesanato minucioso e consciente”. No próximo recorte, Schnaiderman caracteriza a rima “absolutamente nova” em Maiakóvski que, em suas experimentações meticolosas, emprega ao máximo os “recursos sonoros da língua russa”.

[Maiakóvski] Atribuía grande importância à rima, que devia ser inusitada e afastar-se o mais possível dos clichês poéticos estabelecidos pelas gerações precedentes. Essas rimas inusitadas, frequentemente rimas por assonância, formam-se muitas vezes pela justaposição de duas ou mais palavras, o que permitiu uma exploração absolutamente nova dos recursos sonoros da língua russa (1967, p. 15).

Bakhtin – em “Sobre Maiakóvski” (1940), rico apanhado de anotações ou *zapíski*<sup>48</sup> sobre o poeta, traduzido por Fátima Bianchi e publicado em *Bakhtin, dialogismo e polifonia* (2009) – apresenta um conjunto de ideias originais para descrever o rimário do poeta.

O caráter de trocadilho das rimas. Esse trocadilhismo da rima é característico para Maiakóvski. De um modo geral, não é o caráter musical (nem o lírico) que é característico, mas, em especial, o de trocadilho, de qualquer registro de som, de aliteração, de assonância e de repetição. Em que consiste a especificidade dessa rima e em que está a sua função? A teoria do apelido. Despertar ou inventar um significado etimológico da imagem sonora, compreender o som de um modo material imediato. O apelido salienta e

---

<sup>48</sup> Caryl Emerson, em *Cambridge Introduction to Russian Literature*, define como parte da tradição literária russa o gênero *zapiski* como “‘notas’ ou anotações circunstanciais” (2008, pos. 216). Gênero que, parece-nos, é o praticado por Bakhtin no referido texto.

materializa a palavra (como metáfora realizada). Ele aproxima fenômenos não relacionados entre si, ele rompe a hierarquia, essa é a rima-*mésalliance* (BRAIT, 2009, pos 2336).

Do trocadilhismo, rimas construídas a partir da combinação “de qualquer registro de som, de aliteração, de assonância e de repetição”, Bakhtin chega à “teoria do apelido”. Apelido, aqui entendido como um signo linguístico incomum, ou seja, como o resultante surpreendente da junção insólita de um significado com uma imagem acústica. O trocadilho, dicionarizado como “jogo de palavras parecidas no som e diferentes no significado” (UNESP, 2004) está acoplado, portanto, à “teoria do apelido”, e ambos podem ser sintetizados no luminoso conceito de “rima-*mésalliance*”. Acreditamos poder compreender o conceito de “rimas inusitadas”, em Schnaiderman, à rima-*mésalliance*, de Bakhtin, mesmo que em diferente grau de complexidade. É quando Schnaiderman se refere a palavras que se justapõem em condições de assonância (consonâncias ou, com maior frequência em Maiakóvski, dissonâncias), gerando a rima “inusitada”, na expressão de Schnaiderman, ou “apelido”, como diz Bakhtin.

Ainda em “Sobre Maiakóvski”, Bakhtin encontra um traço maiakovskiano muito característico e relevante: a prosaização da poesia enquanto “uma nova especificidade do discurso poético”, que acreditamos poder aproximar, com algum cuidado, ao conceito de “coloquialismo” de Schnaiderman.

Em Maiakóvski há uma prosaização da poesia (do ponto de vista da lexicologia poética elementar seu verso é abundante em "prosaísmos"). Ele a romanciza. Relação com a história do romance. Nasce daí *a nova especificidade do discurso poético* (as peculiaridades rítmicas, a divisão por linhas, a rima e a estrofe novas etc.) (BRAIT, 2009, pos. 2282, destaque nosso).

Para Brait e Bianchi, no ensaio “Sobre Maiakóvski: apresentação e comentário”, Bakhtin destaca ainda, no poeta, “seu cosmismo, sua poética do grito, sua genialidade, seu democratismo e especialmente a heroicização da atualidade” (2009, pos. 2527). Ainda, de acordo com as autoras, podemos acrescentar “a escolha da linguagem, do tom e do ritmo” (2009, pos. 2532), e mais o tempo, as imagens, o sentimento do auditório, o grotesco e a carnavalização, a cultura popular, a familiaridade, as vozes e o dialogismo, a autoglorificação.

Schnaiderman, ao mencionar os ataques e ressalvas feitos a Maiakóvski por uma parte da crítica de então, que insistia em uma atividade binária e excludente ao separar os “bons

poemas” dos “maus poemas”, a ela se contrapôs: “a nosso ver, a obra de Maiakóvski tem de ser considerada como um todo” (1967, p. 16).

Quanto à diretriz que orientou o processo de seleção dos poemas para a antologia, escreve Schnaiderman, retomando o título temático do prefácio, “Maiakóvski: evolução e unidade”: “Ao selecionar os poemas para traduzir, baseamo-nos justamente num afã de apresentar a *continuidade* e a *permanência* que há na obra de Maiakóvski, a par de uma evidente alternância de formas poéticas” (1967, p. 16, destaques nossos).

Schnaiderman dirige, então, sua palavra a cada um dos 23 poemas que compõem a antologia. Do diálogo entre o crítico-tradutor e os poemas, nascem histórias e análises que enriquecem a leitura e expandem o conhecimento sobre o autor-poeta e sua obra. Depois de tudo o que já foi pronunciado sobre Maiakóvski, elegemos trazer apenas três recortes sucintos que podem, um, trazer acréscimos sobre o processo re-criativo que orientou a tradução da antologia exemplificado no pequeno poema “Balalaica”; dois, sobre o primeiro poema traduzido que deu origem à antologia, “A Serguei Iessiênin”; e três, sobre o lugar do poeta no socialismo, em “Conversa sobre a poesia com o fiscal de rendas”.

Tornado público em 1961, o pequeno poema “Balalaica”, traduzido por Augusto de Campos, é um grande exemplo da concretização de um projeto tradutório, mencionado na orelha do livro por Haroldo de Campos e no prefácio por Schnaiderman: o compromisso de traduzir a singularidade tanto dos elementos contedústicos como dos formais, em um trabalho orientado esteticamente pelo conceito de recriação.

O poema é também um exemplo da “honestidade artesanal de Maiakóvski”, escreve Schnaiderman, explicando que depois de “escrever um poema altamente elaborado, [o poeta] desbastou-o, eliminou dele determinado tipo de musicalidade, tornou-o mais abrupto, menos suave” (1967, p. 18). Os versos entre parênteses são os eliminados no texto fonte pelo próprio poeta e os mesmos cortes estão reproduzido na tradução para o português e na transliteração. Bastante elucidativo é observar o trabalho de recriação poética de Augusto de Campos, visto que ao confrontar a tradução com a transliteração a forma por inteiro se revela nas imagens visual e sonora.

## BALALAICA

Balalaica  
 (como um balido abala  
 a balada do baile  
 de gala)  
 (com um balido abala)

Abala (com balido)  
 (a gala do baile)  
 louca a bala  
 laica

#### BALALAICA

Balalaica  
 (budto laiem oborvala  
 scrípki bala  
 laica)  
 (s laiem oborvala)  
 oborvala (s laiem)  
 (láiki bala)  
 láícu bala  
 laica

O segundo poema ao qual damos realce é “A Serguei Iessiênin” por ser este o marco inicial na história da antologia *Maiakóvski: poemas*. Schnaiderman relata que esse poema “foi o primeiro a ser traduzido, dentre os que figuram no presente volume. [...] Foi este trabalho de Haroldo de Campos que deu origem a colaboração de que resultaria a antologia ora apresentada” (1967, p. 24). E também ao volume *Poesia russa moderna*, acrescentamos nós.

O terceiro, é o poema longo “Conversa sobre a poesia com o fiscal de rendas”, o crítico-tradutor aponta o tema da “preocupação social” sobre “o papel do poeta” no mundo soviético, que Maiakóvski assim poetiza: “A matéria/ que me traz/ é algo extraordinária:/ o lugar do/ poeta/ na sociedade proletária” (1967, p. 95). Schnaiderman narra ter o poeta escrito, pouco depois de publicado o poema, “um requerimento datado de 26 de agosto de 1926” no qual solicitava “simplesmente que, ao se estabelecer a taxa do imposto, o poeta fosse incluído na categoria dos trabalhadores” e não no curioso grupo pequeno-burguês dos “comerciantes e profissionais liberais” (1967, p.25), no qual, ironicamente, estava incluído. Assim, na perspectiva da luta de classes, Maiakóvski reivindica para si o lugar político-social de “trabalhador”.

Prosseguindo em nossa leitura da antologia, temos a “Cronologia de Maiakóvski”, também com a assinatura de Boris Schnaiderman. Cronologia que se inicia em 1893, ano de nascimento do poeta, chegando a 1930, ano de sua morte. Nela encontramos, com excessão feita à primeira infância do poeta, relatos peculiares à maneira de pequenos quadros, pintados ano a ano, como o de 1902, no qual Maiakóvski, por volta dos nove anos, “Adoece gravemente de tifo. Segundo reminiscências de sua mãe, A. A. Maiakovskaia, foi então que ele se tornou

um defensor ardoroso da água fervida” (1967, p. 33). Ou o comovente depoimento de Maiakóvski sobre sua amizade com David Burliuk, de 1911:

É com um amor de todos os momentos que penso em David. Um amigo magnífico. Meu verdadeiro mestre. Burliuk me fez poeta. Lia-me franceses e alemães. Empurrava-me livros. Não me soltava um instante sequer. Dava-me cinquenta copeques por dia. Para que escrevesse sem passar fome (1967, p. 35-36).

Schnaiderman vai assim compondo, quadro a quadro, com intercalação de vários gêneros discursivos, o perfil multifacetado daquele que é o seu mais paradigmático dos poetas. Ao trazer depoimentos, reminiscências, testemunhos, citações, vai tracejando em cada um desses quadros as realizações e também os embates intelectuais de Maiakóvski.

Quanto às traduções, notamos que dos 23 poemas que compõem a antologia seis deles estão reproduzidos no *Poesia russa moderna*. São eles: “De rua em rua”, “Quadro completo da primavera”, “Balalaica”, “Hino ao juiz”, “Lilitchka!” e “A plenos pulmões”. Dos 17 poemas restantes, temos a seguinte repartição das traduções entre os Campos e Schnaiderman: Augusto de Campos assina a tradução de sete poemas: “No automóvel” (1913); “A vocês!” (1915); “Come ananás” (1917); “De V Internacional” (1922); “Black & White” (1926); “Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas” (1926); “Fragmentos” (1928/1930). Augusto de Campos e Boris Schnaiderman, assinam dois poemas traduzidos: “Manhã” (1912) e “Escárnios” (1916). Haroldo de Campos assina seis poemas traduzidos: “Porto” (1912); “Algum dia você poderia?” (1913); “A mãe e o crepúsculo morto pelos alemães” (1914); “Nossa marcha” (1917); “A Serguei Iessiênin” (1926); “Incompreensível para as massas” (1927). Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, assinam dois poemas traduzidos: “A flauta-vértebra” (1915) e “Carta a Tatiana Iákovleva” (1928).

Nesta primeira edição não consta nenhuma nota dos tradutores. No entanto, acreditamos que o critério para as assinaturas das traduções obedeça o mesmo acordo que encontramos na “Nota dos tradutores”, no *Poesia russa moderna*: quando Schnaiderman inicia uma tradução que depois é poetizada por Augusto ou Haroldo de Campos, seu nome junta-se ao do poeta parceiro. Em *Maiakóvski: poemas*, como o nome de Boris Schnaiderman acompanha o de Augusto de Campos em dois poemas e o de Haroldo de Campos também em dois poemas, temos que a iniciativa tradutória de Schnaiderman se deu em quatro poemas.

### 2.2.1 Ressonâncias de escritos jornalísticos em *Maiakóvski: poemas*

Enfim, não consigo muito separar poesia e vida. Quanto mais presente a poesia, mais rica a vida.

*Boris Schnaiderman* (2015b, p. 146)

Na década de 1960, além de estar envolvido na preparação de sua tese sobre Maiakóvski, defendida em 1970, que resultou no livro *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*; de se comprometer com as traduções para o *Poesia russa moderna e Maiakóvski: poemas*; e outros projetos editoriais, como, por exemplo, a publicação de *Guerra em surdina* (1964), Schnaiderman teve, no Suplemento Literário, sete artigos veiculados, entre os anos de 1961 e 1964, cujo centro é o “poeta da revolução”. São eles: “Maiakóvski e o cinema”<sup>49</sup>, em 18 de março de 1961; “Maiakóvski reeditado na Rússia”<sup>50</sup>, em 08 abril de 1961; “Um paradoxo de Maiakóvski”<sup>51</sup>, em 06 maio de 1961; “Maiakóvski e o formalismo”<sup>52</sup>, em 31 março de 1962; “Notas sobre a ‘Carta...’”<sup>53</sup>, em 29 setembro de 1962; “Barreiras do obscurantismo”<sup>54</sup>, em 19 de janeiro de 1963; e “Górki e Maiakóvski”<sup>55</sup>, em 14 de março de 1964. Somada a esses artigos, encontramos ainda uma coluna, da seção Letras Russas, intitulada “Uma antologia de Maiakóvski”<sup>56</sup>, de 15 fevereiro de 1964.

Dentre esses oito escritos jornalísticos, publicados durante a primeira metade da década de 1960, privilegiamos dois – o artigo “Maiakóvski reeditado na Rússia”, uma apreciação sobre o resultado do esforço editorial na publicação das “*Obras completas* de Vladímir Maiakóvski, edição dirigida pela Academia de Ciências da URSS, em treze volumes (1955-1961)”

<sup>49</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610318-26348-nac-0046-lit-6-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>50</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610408-26365-nac-0037-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>51</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610506-26389-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>52</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620331-26667-nac-0010-lit-2-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>53</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620929-26821-nac-0040-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>54</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630119-26914-nac-0034-lit-2-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>55</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640314-27268-nac-0046-lit-2-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

<sup>56</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640215-27244-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

(SCHNAIDERMAN, 2014, p. 26); e a coluna “Uma antologia de Maiakóvski” – antologia em português, com organização e tradução de Emílio Carrera Guerra.

Nosso objetivo, com essa escolha, é dar relevo às leituras de Schnaiderman de antologias de Maiakóvski, tanto em russo como em traduções para o português e outras línguas, para aferirmos a sustentabilidade de nossa conjectura sobre o papel do crítico-tradutor como fundamental organizador das antologias *Poesia russa moderna* e *Maiakóvski: poemas*.

Schnaiderman saúda, no artigo “Maiakóvski reeditado na Rússia”, o “maior trabalho de reconstituição de sua [Maiakóvski] obra”. Nota, com um traço de ironia, a acentuada discrepância entre a “elegância desses volumes”, a “edição bonita, arrumada” e “tão acadêmica” com a imagem daquele que é o “poeta antiacadêmico por excelência”.

A recente edição das Obras Completas de Maiakóvski, promovida pela Academia de Ciências da URSS, [...] constitui provavelmente o maior trabalho de reconstituição da sua obra realizado até hoje. No entanto, a própria elegância desses volumes forma um contraste gritante com a personalidade de Maiakóvski.

Esclarecemos que a academia a qual Schnaiderman se refere, fundada em 1724, por Pedro, o Grande, denominada Academia de Ciências de São Petersburg, a partir de 1925 foi renomeada Academia de Ciências da URSS. Isso até a dissolução da União Soviética, em 1991, quando então passa a ser a Academia de Ciências da Rússia. Trata-se de uma instituição de longa história e enorme prestígio, que agrega centros de educação, de pesquisa e de editoração. O tom de crítica chistosa de Schnaiderman se dirige, como ele próprio o diz, à disparidade “gritante” entre o caráter oficial e solene da publicação e a rebeldia atrevida de Maiakóvski.

Realmente, era preciso um ato de coragem para fazer uma edição tão acadêmica da obra do poeta antiacadêmico por excelência. O revoltado, o desabusado do Maiakóvski, que se expressava aos gritos e palavrões, está enquadrado numa edição bonita, arrumada, como qualquer poeta rococó do século XVIII (destaque nosso).

O crítico-tradutor deixa entrever sua concepção de que no projeto editorial de uma obra tudo deve ser pensado para que esta se constitua em um todo orgânico, implicitamente defendendo que até a encadernação deve ser posta em análise. No entanto, Schnaiderman reconhece e celebra a grandeza do trabalho realizado pelos pesquisadores envolvidos na tarefa.

[...] Mas, não obstante tudo isto, que trabalho excelente! A minúcia, o carinho, a pesquisa incansável se uniram para reconstituir o poeta dos punhos cerrados e da gritaria a plena voz, que desafiava os céus, os astros, os deuses e os poderosos da terra, e para cuja poesia não existiam fronteiras nem limitações.

Além de expressar forte apreço pelo “zelo acadêmico dos organizadores da edição”, Schnaiderman deixa registrado em sua leitura pormenorizada a satisfação com o conjunto da obra, por esta lhe parecer bastante completa.

[...] é preciso repetir, só podemos ficar reconhecidos ao zelo acadêmico dos organizadores da edição, pois finalmente o poeta aparece estudado em minúcia, numa reconstituição admirável. Os versos, as peças de teatro, os cenários de cinema, as legendas para cartazes, as notas de viagem, os seus importantes ensaios de teoria literária, os artigos de imprensa, as discussões públicas de que participou, tudo isto vem registrado e anotado, com as variantes existentes. Mesmo os seus apartes em discussões literárias aparecem estenografados, até com as falhas da estenografia e uma tímida sugestão sobre o que o poeta provavelmente dissera.

Nesta passagem, Schnaiderman destaca um poema “importantíssimo”, “um dos mais representativos de Maiakóvski”, “Carta a Tatiana Iácovleva” (1928). E oferece ao leitor sua própria tradução dos primeiros dez versos do poema.

Estão incluídos na edição poemas até há pouco inéditos. Entre estes figura pelo menos um importantíssimo: “Carta a Tatiana Iácovleva”. É sem dúvida um dos mais representativos de Maiakóvski, dos seus arroubos e extremos, da violência e brutalidade genial do seu verbo. Dirigindo-se a uma russa em Paris, começa por dizer:

Quer no beijo das mãos,  
           ou dos lábios,  
 Quer no tremor de corpo  
           dos meus próximos,  
 a cor  
       vermelha  
       das minhas repúblicas  
 deve  
 também  
       arder.

Em *Maiakóvski: poemas*, o poema vem assinado por Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Ao cotejar a tradução dos dez primeiros versos do crítico-tradutor com a poetização dos mesmos por Campos, podemos em parte vislumbrar como se dava o trabalho co-operativo entre a dupla de tradutores. Conforme testemunha o crítico-tradutor, “houve



tradutor parece alinhar-se à luta de Maiakóvski contra o “espírito pequeno burguês” existente em todas as instâncias do mundo soviético, que este artigo se apresenta como o mais declaradamente político de Schnaiderman.

[Maiakóvski] Tornar-se-á, portanto, o poeta do comunismo de guerra, há de exaltar a revolução implacável, sangrenta, destruidora, desenhará legendas incisivas, procurará nas palavras de rua as novas ressonâncias que o seu verso requer. Mas, expressando esta realidade, nunca se curvará ante certas contingências mesquinhas, nunca se acomodará, será sempre o antiburguês, o antifilisteu, *fustigará o espírito pequeno burguês* em todas as suas manifestações, numa obsessão e numa luta de todos os instantes. Os seus ataques ferozes à burocracia são também um reflexo dessa *luta contra o espírito pequeno burguês*, que ele via por toda parte, na tendência para uma arte acadêmica, no gosto à acomodação, nos filmes medíocres, nas peças de teatro frustras, nas modas, enfim, nas mais diversas manifestações da vida cotidiana, e que ele fustigou com igual intensidade.

No último parágrafo, o crítico-tradutor, em movimento circular, retorna ao início do artigo. É quando reprova o imponente dourado da edição estatal que aparenta confinar o poeta em sua encadernação suntuosa. Reafirma, no entanto, que o lastro do poeta é muito superior ao “falso brilho” com que o recobrem. Schnaiderman também reitera suas palavras generosas endereçadas ao “trabalho paciente dos pesquisadores”.

Este é o artista que a Academia enfeixou na sua comportada e elegante edição. Mas os seus gritos de punho cerrado, a sua violência e fulgor, sobrepõem a moldura dourada, vencem a camada espúria do falso brilho e da falsa imponência, para nos trazer a imagem do poeta, refletida na sua grandeza autêntica pelo trabalho paciente dos pesquisadores.

Na coluna “Uma antologia de Maiakóvski”, Schnaiderman trava uma polêmica nada velada com o poeta, tradutor e organizador da antologia Emílio Carrera Guerra (?-1958). Pelo título da coluna, o leitor pode pressupor uma análise dirigida principalmente ao núcleo da antologia, focada na seleção e tradução dos poemas. Expectativa que não se concretiza, pois o crítico-tradutor concentra o debate no extenso estudo biográfico intitulado “A vida de Maiakóvski”, de Carrera Guerra. Estudo dividido em dez partes: I- Antes de outubro; II – Maiakóvski e a revolução; III – O alvorecer da literatura soviética; IV – A cena literária soviética; V – Maiakóvski no trabalho e na luta. Viagens; VI – Os inimigos do poeta; VII – Maiakóvski nos debates públicos; VIII – O pedestal minado; IX – O jubileu do poeta; e X – A morte do poeta.

A antologia, que teve sua publicação pela Editora Leitura, em 1963, sete anos após a data que consta junto a assinatura de Carrera Guerra no breve prefácio, de 1956, é uma

publicação póstuma. Schnaiderman menciona que na orelha do livro o poeta “Oswaldino Marques (1916-2003) faz uma carinhosa e sentida evocação de E. Carrera Guerra e de sua participação no meio intelectual brasileiro”.

O crítico-tradutor lamenta a falta de materiais sobre Maiakóvski no período em que a obra estava sendo concebida, fato que muito limitou Carrera Guerra, levando-o a adotar uma bibliografia bastante frágil com obras datadas principalmente entre os anos de 1943 e 1952. Schnaiderman está escrevendo em 1964.

[...] o livro [*Maiakóvski: antologia poética*] foi escrito numa fase da difícil divulgação das letras russas no Brasil. Ainda não tinham chegado ao país os surpreendentes materiais literários, que foram aparecendo na Rússia, sobretudo após as transformações políticas de 1956. E, de modo geral, o que se encontrava sobre a literatura soviética poderia ser dividido, salvo poucas exceções, em duas grandes categorias: obras de pura exaltação a tudo o que expressasse a linha política então dominante na Rússia e outras de condenação sistemática à mesma, servindo a literatura de mero pretexto para a defesa desta ou daquela posição.

O crítico-tradutor explicita o seu objetivo nos seguintes termos: “Procuraremos agora avaliar em que medida a obra publicada contribui para o conhecimento de Maiakóvski entre nós”. Mas o que entra em análise não é a “obra”, mas, sim, o estudo biográfico, “A vida de Maiakóvski”, como já mencionamos. A despeito de reconhecer qualidades como “dedicação” e “entusiasmo” no projeto de Carrera Guerra, aponta a incompletude de seu estudo.

Em tudo o que ele escreveu sobre Maiakóvski, percebe-se uma dedicação profunda, um entusiasmo sincero, mas, *não obstante a exaltação que aí se faz da personalidade do poeta russo, este aparece diminuído*, do ponto de vista de uma compreensão séria, por falta de uma abordagem mais completa de alguns aspectos importantes da sua obra (destaque nosso).

Sobre a obra dramaturgica, Carrera Guerra faz no estudo “alusões muito ligeiras”, ao passo que Schnaiderman enfatiza a contribuição determinante do dramaturgo Maiakóvski ao teatro moderno: “Maiakóvski queria um teatro antiburguês, anti-psicológico, anti-sentimental, que chamasse a atenção do espectador não para o exame de problemas individuais, mas para o entrosamento dos grandes temas da realidade social”. Afirma ainda: “o teatro de Maiakóvski, [que,] elaborado em grande parte num período de estreita colaboração com Meyerhold, prenuncia o de Brecht”. Schnaiderman aqui referencia o teórico do teatro, encenador e ator russo Vsiévolod Meyerhold (1874-1940) e o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), realçando dessa forma o vanguardismo e o pioneirismo do teatro de Maiakóvski.

Sobre o cinema, Schnaiderman escreve que Carrera Guerra se limita, mais uma vez, a “ligeiras alusões”, o que não é de toda sua responsabilidade, porque no momento da escrita do estudo ainda não havia um trânsito fluente de materiais significativos sobre a obra cinematográfica de Maiakóvski. Schnaiderman nos informa que, à época, os roteiros de Maiakóvski ainda permaneciam “em manuscritos”.

O crítico-tradutor nota que outro “aspecto da personalidade de Maiakóvski citado apenas de passagem no estudo de Carrera Guerra é a atividade de pintor e desenhista”. E para ressaltar o pintor e desenhista Maiakóvski, traz Benjamin Goriély que “frisa a importância do fato de que os poetas futuristas russos estiveram muito ligados à pintura, sendo as suas metáforas e imagens ‘de ordem plástica’”. Goriély ainda, segundo Schnaiderman, “sublinha a íntima relação entre a obra dos futuristas russos, inclusive Maiakóvski, e os desenvolvimentos da pintura russa, que assumiu na época aspectos bem radicais, surgindo a partir de 1907 tendências que se afastavam completamente de toda arte figurativa”. E isso aparece de modo incontestável nos trabalhos visuais de Maiakóvski, nos quais se pode perceber “uma relação evidente, entre os seus desenhos esquemáticos, que indicam a realidade através do essencial, e com boa dose de deformação, e a sua poesia hiperbólica, direta, incisiva”.

Schnaiderman reapresenta suas restrições quanto à “Bibliografia utilizada pelo tradutor” que, além de desatualizada, como já dito, levou Carrera Guerra “a graves deformações, na apresentação do seu panorama da vida literária russa”, descrita pelo viés reducionista de um estreito dualismo.

Os livros em que se baseou apresentam, via de regra, este panorama como uma paisagem em dois planos: num deles os autores positivos, que não obstante estes ou aqueles erros, conduziam a uma visão realista da sociedade e à luta pelo socialismo e, no outro plano, os decadentes e reacionários, os individualistas e formalistas por excelência.

Na Bibliografia, “Carrera Guerra cita obras de diferentes tendências, mas, na elaboração do seu trabalho, ele se baseou principalmente em Lila Guerrero [e em] Elsa Triolet”. Conseguimos reconhecer, examinando as três antologias, que o ponto central de convergência entre elas se dá nos extensos estudos biográficos e em coincidências na seleção do repertório poético de Maiakóvski. Nosso interesse, no entanto, não é apenas assinalar as antologias das duas tradutoras, mas é também comprovar o interesse do pesquisador Schnaiderman por obras de caráter antológico.

A argentina Lila Guerrero, em seu livro *Antología de Maiacovski – su vida y su obra* [Antologia de Maiakóvski – sua vida e sua obra], traz uma dedicatória apaixonada ao poeta. Escreve: “Mesmo que minha vida não tivesse outra mensagem que torná-lo conhecido aqui em Buenos Aires, ainda assim seria suficiente para encher de alegria minha existência” (1943, p. 9, tradução nossa)<sup>57</sup>. Guerrero, sob esse influxo amoroso, desenvolve um alongado estudo biográfico sobre o poeta, com cerca de 170 páginas, intitulado “El mismo o elementos de su biografía” [“Ele mesmo ou elementos de sua biografia”] e traduz cerca de 40 poemas. No estudo bastante abrangente, Guerrero, além de dados biográficos, traz a relação do poeta com Górkí, com o futurismo, com a pintura, o teatro, o cinema, o circo, a poética, as viagens, narrando inclusive o seu primeiro e emocionante encontro pessoal com o poeta.

Elsa Triolet, em *Maiakovski: vers et proses de 1913 à 1930* (1952) [*Maiakóvski: verso e prosa de 1913 a 1930*], traz a tradução para o francês da autobiografia de Maiakóvski, *Moi-Même* (1922-1928) [*Eu mesmo*]; cerca de 30 textos poéticos entre poesias curtas e poemas longos, mais alguns fragmentos póstumos; e a peça *Les bains* (1930) [*Os banhos*]. Consta também a tradução do texto teórico “Comment faire les vers” (1926) [“Como fazer versos?”]; o “Préface de Maïakovski à son recueil de Scénarios” [“Prefácio de Maiakóvski a sua coletânea de roteiros”]; e um texto de Triolet sobre o teatro de Maiakóvski. Traz ainda alguns exemplos da atividade propagandística na Rosta – sigla para Rossíiskoie Tielegráfnoie Aguentstvo (Agência Telegráfica Russa) – na redação de dísticos e no desenho de cartazes, entre os anos de 1919 e 1922. A organizadora, ao enfeixar no livro, as diversificadas atividades artísticas de Maiakóvski, além da prosa e da poesia, evidencia o projeto de dar a conhecer ao público leitor o artista-criador por variados ângulos.

Além do respaldo em Guerrero e em Triolet, Schnaiderman acrescenta que Carrera Guerra se apoiou “em diversos livros que refletiam diretamente a orientação jdanovista em literatura”. Ou seja, em obras subservientes à orientação de Andrei Jdanov (1896-1948), o garantidor de doutrina estética oficial – o Realismo Socialista – em meados dos anos 1940. Em síntese, para Schnaiderman, Carrera Guerra trabalhou com “materiais de segunda ou terceira mão”.

O cerne das objeções a Carrera Guerra, reside, pelo ponto de vista do crítico-tradutor, no rebaixamento dos textos teóricos de Maiakóvski: “É difícil de compreender como se pode supor em Maiakóvski ausência de intenção de teorizar, pois o famoso ensaio ‘Como fazer

---

<sup>57</sup> “Si mi vida no tuviese otro mensaje que hacerle conocer aquí en Buenos Aires, sería suficiente para llenar de alegría mi existencia” (1943, p. 9).

versos’, que a antologia cita, constitui uma exposição não só dos seus métodos de trabalho, mas também da sua teoria pessoal, da sua poética”. O crítico tradutor defende que “o referido ensaio representa um documento valiosíssimo, justamente como teoria”. Schnaiderman retoma o tema da *unidade*, que permeia a totalidade da vida e a da arte do poeta. Retomando também o tema da *coerência* maiakovskiana, afirmando que o teorizar impregna todas as instâncias de seu fazer artístico.

Os seus artigos sobre teatro e cinema, os seus trabalhos sobre literatura [...], os seus ataques ao realismo do seu tempo, as suas cartas, as intervenções em debates públicos, tudo isto forma em conjunto uma admirável exposição teórica, que surpreende justamente pela coerência de concepção.

Na crítica a Carrera Guerra, destacamos na passagem seguinte, a vinculação estabelecida por Schnaiderman entre o “apuro formal” e a “concepção teórica sobre poesia”, atravessados pela radical autonomia poética de Maiakóvski, o que resultou em seu distanciamento dos “tratados de versificação” e na valorização das rimas e ritmos da “fala do povo russo”. Mas na avaliação do crítico-tradutor, Carrera Guerra não dá suficiente relevo a relação entre a teoria maiakovskiana e seu fazer poético.

Carrera Guerra refere-se aos cuidados que Maiakóvski dava à elaboração formal dos seus poemas. Todavia, gostaríamos de ver isto sublinhado com maior veemência. Aliás, este apuro formal estava ligado à sua concepção teórica sobre poesia. O poeta deveria ser o criador das suas próprias normas. E, no caso de Maiakóvski, isto resultou num afastamento completo dos moldes clássicos e no estabelecimento de um sistema de versificação, que se baseava no coloquial, nas rimas e nas constantes de ritmo extraídas da própria fala do povo russo, e não nos tratados de metrificação. Daí surgia um complexo de rimas inusitadas, de ritmos frenéticos, em que o áspero se sobrepunha frequentemente à melodia acariciante, uma pujança e uma virilidade que poucas vezes encontraram expressão em poesia.

Nas duas passagens seguintes, Schnaiderman alerta para o rebaixamento ao qual Carrera Guerra submete Bagrítzki e Maiakóvski. No primeiro enunciado, Bagrítzki recebe a pecha de “pequeno burguês” e, no segundo, Maiakóvski – “o poeta da Revolução, o representante máximo da poesia revolucionária russa, o cantor do comunismo e do Partido!” – é reduzido, na leitura do crítico-tradutor, a um mero “companheiro de viagem”. Nos dois enunciados impera uma ponta de ironia e acentos de indignação pontuados por sinais de exclamação.

Na página 50, Eduard Bagrítzki aparece como escritor “pequeno burguês”, sem maiores explicações. Isto em relação ao incomparável Bagrítzki, certamente um dos grandes da poesia russa deste século!

[...]

O próprio Maiakóvski é definido na página 53 como um “companheiro de viagem”, embora a expressão venha acompanhada dos epítetos “honesto e consciente”. Ora, “companheiro de viagem” o poeta da Revolução, o representante máximo da poesia revolucionária russa, o cantor do comunismo e do Partido!

Sobre uma avaliação das traduções, Schnaiderman argumenta que esta “exigiria outro artigo, dedicado especificamente ao assunto”. Mas, em nossa pesquisa nas páginas do Suplemento Literário, não conseguimos localizar qualquer outra menção ao “assunto” relativo às traduções de Carrera Guerra. Quanto ao tema da intraduzibilidade da poesia de Maiakóvski, trazido à baila com frequência por tradutores, Carrera Guerra apresenta em “A propósito da tradução” três ditos que, precedendo os 26 poemas traduzidos, funcionam como preparação à leitura dessas traduções, tanto no sentido de baixar as expectativas do leitor quanto no de afirmar a legitimidade das mesmas. O primeiro é do próprio poeta: “Traduzir poemas é tarefa difícil, especialmente os meus” (1963, p. 95); o segundo, de Triolet: “Quanto à rima, abandonei toda esperança de transpô-la para o francês [...]. Peço pois ao leitor que, nesse sentido, ele mesmo me retifique e que jamais esqueça que o original é inteiramente ritmado e rimado” (1963, p. 95); e o terceiro, de Lila Guerrero: “Alguns dirão que em russo talvez seja um grande poeta. Sem dúvida que o é. Mas os que nada encontrarem de admirável nesta versão, tampouco o encontrarão em russo” (1963, p. 25). E Schnaiderman escolhe responder apenas ao dito provocativo de Guerrero com uma réplica um tanto ambígua, entre um certo respeito carinhoso à jovem tradutora e uma repreensão severa ao seu trabalho insuficiente.

Só podemos interpretar semelhante trecho como uma bravata juvenil desta infatigável batalhadora pela divulgação de Maiakóvski, que é Lila Guerrero. A poesia de Maiakóvski, com todo o seu riquíssimo conteúdo, obriga a uma elaboração formal que a tradução de Lila Guerrero não possui, e conhecemos muitos apreciadores de poesia que não se satisfariam com o Maiakóvski que lhes era apresentado, e até hoje não conseguem identificar-se com o poeta.

No último parágrafo, Schnaiderman pondera que a obra – a despeito das observações nem sempre positivas sobre o estudo de Carrera Guerra e do não desenvolvimento de uma análise crítica sobre a seleção e a tradução dos poemas – conclui alegando que este é um

“trabalho meritório” para a divulgação de Maiakóvski. E arremata, em tom de justificativa, que o *livro* deve ser julgado à luz dos “limitados materiais” disponíveis naquele momento.

As traduções de Carrera Guerra constituem um passo necessário na divulgação da obra de Maiakóvski, um trabalho meritório, mas que reflete a insuficiência do material em que o nosso poeta se baseou. E todo livro deve ser julgado, quanto ao valor da realização, na perspectiva dos limitados materiais de que o autor dispunha na época.

A crítica ao estudo biográfico de Carrera Guerra nos proporciona o entendimento de que este fornece oportunidade a Schnaiderman de externar a constatação de que estão ausentes no país, mas não só, estudos aprofundados legitimadores dos vários aspectos artísticos nos quais Maiakóvski empregou sua criatividade.

Parece-nos que, enquanto modelos de antologia, os mais próximos aos seus critérios estão em Guerrero e Triolet, cujos projetos se mostram de maior amplitude. Outra motivação, podemos supor, é incentivar o leitor brasileiro a buscar o alargamento de seu repertório maiakovskiano. Assim, empenhado na difusão do poeta no Brasil, Schnaiderman concebe como complemento à antologia *Maiakóvski: poemas*, outra antologia: *A poética de Maiakóvski através de sua prosa* (1971). Essas duas antologias formam, a nosso ver, o díptico fundante da recepção do poeta e prosador Maiakóvski no Brasil. E Schnaiderman expõe a “atração” que a figura pujante do poeta teve não só para os concretistas, mas para toda uma geração ávida por renovação não só estética, mas por radicais mudanças políticas também.

Compreende-se a atração que Maiakóvski exercia sobre Haroldo e seus companheiros de geração. Estávamos em 1961, quando o interesse dos poetas do concretismo paulista pelo construtivismo, pelas manifestações de um espírito geométrico que aparece na arte moderna em formas as mais variadas, foi acompanhado de uma identificação com as *grandes esperanças da esquerda da época*. Era o tempo em que Décio Pignatari falava no “pulo conteudístico-semântico-participante” da poesia concreta e acrescentava: “A onça vai dar o pulo”. Este espírito era evidente em cada um dos poetas do grupo (SCHNAIDERMAN, 2015b, p. 139, destaque nosso).

Como nosso objetivo, neste capítulo está voltado para a relação de Schnaiderman com a poesia moderna russa, apenas mencionamos em traços muito gerais a antologia *A poética de Maiakóvski através de sua prosa* (1971/2014). Nesta, Schnaiderman fornece a fonte dos textos traduzidos: “A tradução baseou-se nas *Obras Completas* de Vladímir Maiakóvski, edição dirigida pela Academia de Ciências da URSS, em treze volumes (1955-1961)” (2014, p. 26), a

mesma pomposa edição examinada pelo crítico-tradutor no artigo “Maiakóvski reeditado na Rússia”.

Quanto à tradução propriamente dita dos “ensaios teóricos e críticos de Maiakóvski”, é importante sublinhar que Schnaiderman se alicerçou “no mesmo princípio seguido nas traduções poéticas realizadas por Augusto e Haroldo de Campos: busquei uma tradução que recriasse o texto em português, no espírito da obra maiakovskiana, mesmo que por vezes obrigasse a um recuo da fidelidade literal. Em suma, procurei a fidelidade estilística mais que a filológica” (2014, p. 25-26). E relata que em “determinadas passagens, assinaladas nas notas, precisei pedir traduções novas e inéditas a Haroldo de Campos, que também me emprestou livros e outros materiais necessários, além de discutir comigo problemas relacionados ao tema” (2014, p. 17-18).

Os textos que compõem a antologia “foram agrupados por mim [Schnaiderman] tematicamente, sendo meus os títulos de cada seção da pequena antologia assim formada” (2014, p. 26). Na *Introdução*, o crítico-tradutor publica cinco ensaios de sua autoria: “Este livro: o ‘porque’ o ‘como’”; “Maiakóvski e as correntes artísticas e críticas de seu tempo”; “Maiakóvski e a tradição”; “Maiakóvski e a modernidade” e “A prosa de Maiakóvski como experiência de ‘texto’”. De Maiakóvski, são 21 escritos organizados em cinco temas: *Poética e vida* (“Eu mesmo”; “Resumo da palestra ‘Abaixo a arte, viva a vida!’”); *Por uma arte da civilização industrial* (“Carta aberta aos operários”; “Léger”; “Agitação e publicidade”; “De uma entrevista com o escritor norte-americano Michael Gold”); *Poesia e poética* (“Os dois Tchekhov”; “V.V. Khliébnikov”; “Como fazer versos?”; “A Serguei Iessiênin”; “Nosso trabalho vocabular”; “Em quem finca seus dentes a LEF?”; “Operários e camponeses não compreendem o que você diz”; “Intervenção num debate sobre os métodos formal e sociológico”); *A poética do teatro* (“Intervenção no debate ‘O pintor no teatro de hoje’”; “Intervenção no debate sobre a encenação de *O inspetor geral* no Teatro Estatal V. Meyerhold”; “Intervenção no debate sobre *Os banhos*, realizado na Casa da Imprensa, em Moscou”); *A poética do cinema* (“Teatro, cinematógrafo, futurismo”; “Cinema e cinema”; “Intervenção no debate ‘Os caminhos e a política do Sovkino’”). E a título de posfácio é incluído, na segunda edição do volume (2014), o ensaio “Maiakóvski” (1997). Recuperando a composição da antologia temos um total de 21 textos traduzidos de Maiakóvski, mais seis textos autorais de Schnaiderman.

É no primeiro dos cinco textos que a compõem a *Introdução* – “Este livro: o ‘porque’ e o ‘como’” – que Schnaiderman manifesta as razões da antologia. E a motivação central, parece-

nos, é atribuir valor aos escritos teóricos de Maiakóvski e também difundi-los. Para tanto, contraria a “crítica russa mais dogmática” (2014, p. 22), bem como a ocidental que com esta comunga da mesma visão depreciativa acerca do pensamento estético do poeta. “O presente trabalho”, escreve Schnaiderman, “procura mostrar, baseado nos textos críticos de Maiakóvski, mas também com referência à sua obra poética, que tal asserção [desqualificadora] carece de fundamento” (2014, p. 22). Como últimas observações, seguindo o método schnaidermaniano de leitura de antologias, a par da seleção dos textos traduzidos, citamos o grande volume e a riqueza das anotações feitas aos mesmos. Já a leitura da “Bibliografia” transmite uma ampla diversidade de abordagens. Entre os nomes que a compõem, encontram-se muitos já bem difundidos no Brasil. Por exemplo, encampando áreas como linguística, literatura, história, política, filosofia, traz nomes como os de Walter Benjamin, Iuri Lotman, Benedetto Croce, Ezra Pound, Georg Lukács, Marshall McLuhan, Karl Marx, Isaac Deutscher, apontando nas datas a atualidade das obras consultadas.

Da leitura dos escritos que circundam as antologias maiakovskianas de Schnaiderman, depreendemos que, para além do impacto da imagem colossal do herói-poeta Maiakóvski, ficamos com os atos ético-estéticos do crítico-tradutor que registram seu estudo, pesquisa e afincamento na difusão da moderna poesia russa e de seu representante mais exemplar, Maiakóvski. Neles acompanhamos as apurações do crítico-tradutor sobre o estado da fortuna crítica do poeta no âmbito das línguas russa, portuguesa, castelhana e francesa; a defesa irrestrita de Maiakóvski e sua obra; a crítica contundente a seus críticos “dogmáticos”; e a imensa admiração de Schnaiderman pelos feitos maiakovskianos na vida e na arte.

Para apreciarmos devidamente esse empenho, nunca é demais resgatar o conturbado contexto das árduas e persistentes disputas históricas da década de 1960, com seu ápice no Golpe Civil Militar de 1964, seguido do longo período ditatorial. Parece-nos incontestável que, nesse período, a voz do crítico-tradutor dá uma contribuição máxima para a inserção de uma poética de alta voltagem revolucionária que iria, na década seguinte, impregnar as vanguardas políticas do país na luta pela redemocratização. Resta-nos, portanto, sustentar que, durante a extrema tensão dos anos despóticos, Schnaiderman firma sua voz, junto com os irmãos Campos, com dois arrojados depoimentos político-tradutórios: *Poesia russa moderna e Maiakóvski: poemas*, livros que tem seus desdobramentos em *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*, em 1971.

### 3. CAPÍTULO III – A prosaística de Boris Schnaiderman em quatro resenhas

A prosaística abrange dois conceitos correlatos, porém distintos. Primeiro, em oposição à “poética”, a prosaística designa uma teoria da literatura que privilegia a prosa em geral e o romance em particular, em detrimento dos gêneros poéticos. A prosaística, no segundo sentido, é muito mais ampla do que a teoria da literatura: é uma forma de pensar que pressupõe a importância do cotidiano, do comum, do “prosaico” (2008, p. 33).

*Gary Saul Morson & Caryl Emerson*

Como no capítulo anterior do *corpus ampliado* trouxemos sobretudo leituras de colunas e artigos de Schnaiderman, neste terceiro capítulo, privilegamos suas resenhas. Para estudarmos a prosaística schnaidermaniana, acreditamos que nada mais expressivo que sua produção jornalístico-cultural na eventicidade e não-finalizabilidade dos sete anos de sua participação na seção Resenha Bibliográfica. De um total de 22 resenhas publicadas nessa seção, de dezembro de 1956 a outubro de 1963, destacamos inicialmente duas: a primeira, dedicada à peça teatral *Mas existiu Ivan Ivanovitch?* (1956), de autoria do poeta, romancista e dramaturgo turco Nazim Hikmet (1902-1963), por considerarmos que, sendo este o primeiro texto jornalístico de Schnaiderman publicado no Suplemento Literário, não poderíamos, dado seu valor inaugural, ignorá-lo; e sua última resenha, aquela que expressa o fecho de seu ciclo resenhístico, dedicada a um texto historiográfico, *O levante do gueto de Varsóvia* (1963), de autoria do professor, escritor, historiador e documentarista Marcos Margulies (1923-1982).

Juntamos a essas resenhas mais duas: uma, sobre um livro de intenções biográficas, *Sobre Tchekhov* (1955) e outra, sobre uma coletânea de contos, *Orelhas formando nó* (1954), duas obras de autoria de Ivan Búnin, autor já abordado no primeiro capítulo. O critério para a seleção dessas duas resenhas foi o vínculo destas com as traduções de Schnaiderman. Não nos esqueçamos que o tradutor-crítico lançou, de Búnin, em primeira edição as novelas *O processo do tenente Ieláguin* e *O amor de Mítia*, ambas em 1964. Nosso objetivo com essa seleção é evidenciar e reafirmar o trânsito de mão dupla existente entre os escritos jornalísticos de Schnaiderman e seu fazer tradutório.

Mas, antes da leitura dessas quatro resenhas, devemos apresentar a originalíssima agenda de Schnaiderman. Fica claro que nesta apresentação excetuamos os nomes de Hikmet (a primeira resenha), Margulies (a última resenha), e Búnin (a quarta e a décima segunda resenhas). E na sequência da apresentação geral, fazemos uma reflexão, com maior detalhe, sobre as resenhas dedicadas a esses três autores.

Antes, porém, em *Literatura nos jornais* – a crítica literária dos rodapés às resenhas, a jornalista e professora Cláudia Nina nos relembra, a importância das “relações históricas entre jornalismo e literatura” (2007, p. 15), relevância plenamente reconhecida pelo próprio Schnaiderman. E, ainda concordando com Nina, reiteramos que, no âmbito do espaço resenhístico que Schnaiderman ocupou no Suplemento Literário, “criticar um livro nunca é abordar apenas um livro” (2007, p. 15). É abordar também outros livros, outros autores, assim como perscrutar outras múltiplas espaço-temporalidades.

Nina inclusive evoca os embates ocorridos ao longo das décadas de 1940 a 1960 entre o que se designava como crítica autodidata ou impressionista, praticada por profissionais ligados à imprensa de modo geral, e a chamada crítica acadêmica ou estética, muito próxima dos ideários *formalistas*, praticada por especialistas, os “críticos-*scholars*”. Antonio Candido, no entanto, em *Formação da literatura brasileira* (1959), oferece uma perspectiva conciliadora sobre o fazer crítico-literário.

Toda *crítica viva* – isto é, que empenha a personalidade do crítico e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma *impressão* para chegar a um juízo [...]. Em face do texto, surgem no nosso espírito certos estados de prazer, tristeza, constatação, serenidade, reprovação, simples interesse. Estas *impressões* são preliminares importantes; o crítico tem de experimentar-las e deve manifestá-las, pois elas representam a *dose necessária de arbítrio*, que define a sua visão pessoal. [...] Por isso, a *crítica viva usa largamente a intuição*, aceitando e procurando exprimir as sugestões trazidas pela leitura. Delas sairá afinal o juízo, que não é julgamento puro e simples, mas *avaliação*, – *reconhecimento e definição de valor* (2017, p. 33-34, destaques nossos).

Candido afirma mais, não há “uma crítica única, mas vários caminhos” (2017, p. 34). O que nos leva à compreensão de que a “crítica viva” que propala, não pode ser submetida a uma escolha estreita entre apenas os dois “caminhos” em disputa nas páginas jornalísticas à época, mas de que a “crítica viva” é gerada em um lugar de encontro e convívio entre aportes provenientes de diferentes concepções de crítica literária como também de aportes de outros campos disciplinares. Uma demonstração dessa possibilidade é o espaço resenhístico do Suplemento – a seção Resenha Bibliográfica – que comporta uma pluralidade de vieses e nomes. E o de Boris Schnaiderman ombreia-se, entre outros, ao do próprio Antonio Candido, e mais Augusto Boal (1931-2009), Florestan Fernandes (1920-1995), Anatol Rosenfeld (1912-1973), Antonio Soares Amora (1917-1999), Massaud Moisés (1928-2018), Leyla Perrone-Moisés (1936), Benedito Nunes (1929-2011).

Para adentrarmos as especificidades do discurso resenhístico schnaidermaniano trabalhamos com o conceito de prosaística que, em sentido amplo, entendemos como o conjunto

de temas e linguagens que formatam esse discurso. O termo *prosaística*, neologismo cunhado por Morson e Emerson, descreve um abrangente conceito desenvolvido pelos autores em *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*:

Bakhtin empregava constantemente os termos *não-finalizabilidade e diálogo*; *prosaística*, contudo, é neologismo nosso. Cunhamos o termo para exprimir um conceito que permeia a obra de Bakhtin. [...] Bakhtin usa diversas expressões aproximadamente sinônimas de *prosaística*: “sabedoria prosaica” ou “inteligência prosaica” como a “ideologia modeladora da forma” (2008, p. 33, destaques do texto).

Assim, para estudar a *prosaística* schneidermaniana na modalidade jornalística *resenha*, assimilamos os dois sentidos atribuídos a esse neologismo: o primeiro, diz respeito ao privilégio atribuído ao gênero prosa; e, o segundo, de maior amplitude, o privilégio de, como Morson e Emerson expõem na epígrafe deste capítulo, favorecer o *prosaísmo* das formas languageiras do cotidiano ou do comum, do *prosaico*, enfim; aderimos, portanto, a um posicionamento próprio a Schnaiderman que, muitas vezes ao longo de seus escritos, expressa rejeição à “linguagem poética de salão” e ao “rebuscamento”; rejeição a qual contrapõe seu apreço à “riqueza do linguajar do povo” e a “exuberância da tradição popular” forjadas na trivialidade do cotidiano.

Outro aspecto a ser tomado em consideração é que, além de cada texto resenhístico se configurar como uma unidade relativamente acabada, o fator determinante de nossa escolha deve-se ao fato de o espaço jornalístico reservado à *resenha* ser mais exíguo e, portanto, os textos tenderem a ser mais sintéticos, o que favorece um estudo mais sistemático de seu todo e, por consequência, o aprofundamento no exame das particularidades e da amplitude da voz *prosaística* de Schnaiderman.

Antes de iniciar a apresentação da agenda de Schnaiderman, devemos expor algumas observações gerais sobre o painel resenhístico schneidermaniano. Em primeiro lugar, a distribuição das 22 *resenhas* por ano de publicação no Suplemento, é a seguinte: uma *resenha*, em 1956; seis *resenhas* em 1957; sete, em 1958; quatro, em 1959; duas, em 1961; uma, em 1962; e uma, em 1963. Temos, portanto, uma linha ascendente até 1958 e uma, descendente até 1963.

Em segundo lugar, a data de publicação das obras *resenhadas* apresenta a seguinte datação: uma obra publicada, em 1948; uma, publicada em 1952; duas, em 1954; uma, em 1955; 11, em 1956; duas, em 1957; uma, em 1958; uma, em 1959; uma, em 1961; e uma, em 1963. Pode-se observar que o ano de 1956 concentra metade das obras *resenhadas* por Schnaiderman, o que confere prioridade à denominada “literatura do degelo” – curto período que “tomou seu

nome do romance *Degelo*, publicado em 1954 por Iliá Ehrenburg” (PERPETUO, 2021, pos. 189). Processo que se inicia em 1953, com a ascensão de Nikita Khruschóv (1894-1971) ao cargo de secretário-geral do Partido Comunista e chega a seu ápice, em 1956, com as denúncias sobre os crimes de Stálin. Khruschóv permanece no poder até 1964, quando então assume Leonid Bréjnev (1906-1982). E o período no qual se antevia uma primavera é encerrado. Além da ênfase dada ao ano de 1956, o restante das resenhas gira mais ou menos em torno das datas marcantes dessa delimitada ruptura política na URSS. As exceções são a resenha sobre uma obra de 1948, *A expedição de G. I. Langsdorff ao Brasil*, de G. G. Mánizer (1889-1917), e a resenha sobre o livreto *O levante do gueto de Varsóvia*, de Marcos Margulies, publicado no Brasil, em 1963.

Em terceiro lugar, examinando os títulos resenhados, nota-se que são majoritariamente em russo, em número de 17; mas também foram incluídos um título em francês; um, em inglês; um, em espanhol; um, em italiano; e um, em português. Todos os títulos em russo foram traduzidos por Schnaiderman, exceto os títulos das obras em francês, inglês, espanhol e italiano que foram mantidos na língua de partida. Informamos ainda que todas as resenhas trazem citações das obras resenhadas, desde longas passagens a fragmentos de enunciados, tudo devidamente traduzido por Schnaiderman.

Em quarto lugar, acreditamos que das 22 resenhas, 21 dirigem-se a obras não traduzidas para o português. O que pode ser inferido comparando-se a data de publicação da obra na URSS e a data de publicação da resenha no Brasil, sendo que o intervalo de tempo entre uma e outra está, na sua maior concentração, em torno de dois anos, lembrando que à época o mercado editorial não era tão ágil quanto no presente. Ressaltando que apenas uma – a vigésima segunda resenha – dirige-se a uma brochura brasileira redigida em português.

Tendo exposto essas preliminares, iniciamos, portanto, com a *segunda resenha*, de 30 de março de 1957, dedicada à obra de Konstantin Paustóvski (1892-1968), cuja imagem é sintetizada por Schnaiderman na figura de um genuíno escritor soviético da “velha guarda”. A resenha é sobre *A rosa de ouro*, uma publicação de O Escritor Soviético, de 1956. Trata-se de um livro de contos autobiográficos que tem por tema central a narração de episódios relativos ao ofício literário do escritor. O resenhista, no entanto, apresenta ao leitor uma ressalva à obra: “Apesar da insistência sobre *o caráter ligeiro do livro*, Paustóvski transmite nele observações interessantes sobre a atividade literária e reflete uma vasta experiência de escritor” (destaque nosso).

No último parágrafo, temos do resenhista um nuançado parecer desfavorável ao subjetivismo e ao excessivo esteticismo de Paustóvski.

Os contos autobiográficos de Paustóvski foram severamente criticados, nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. [...] *A rosa de ouro* também já foi objeto de críticas no mesmo sentido e, realmente, o caráter algo subjetivista da arte de Paustóvski, sua acentuada preocupação estilística, a posição esteticista em que frequentemente se coloca, contrastam com algumas tendências correntes na literatura soviética.

Na *terceira resenha*, de 27 de abril de 1957, o autor apresentado é o etnógrafo russo G. G. Mánizer e sua obra historiográfica *A expedição do acadêmico G. I. Langsdorff ao Brasil*, um relato sobre as viagens pelo país, realizadas entre os anos de 1821 e 1828, pelo “acadêmico russo (natural da Alemanha) e cônsul-geral [1813] no Rio de Janeiro, G. I. Langsdorff [1774-1852]”.

Nesta resenha diferenciada, Schnaiderman desencava pouco mais de um século de intercâmbios insuspeitados entre a Rússia e o Brasil, que vieram à luz no XVIII Congresso Internacional de Geografia, realizado na cidade do Rio de Janeiro, em 1956, ao qual esteve presente uma delegação soviética. No Congresso é noticiada a existência, na URSS, de vasto material sobre o Brasil, fruto das pesquisas de Langsdorff.

E o próprio Mánizer, revela Schnaiderman, visitou o Brasil em uma expedição científica russa quase um século depois de Langsdorff, entre os anos de 1914 e 1915, período no qual entrou em contato com os Kaigang e os Botocudos, contato que resultou em diversos escritos sobre esses povos originários, como *Os Botocudos, segundo observações durante minha permanência entre eles* (1915) e “A música e instrumentos musicais de algumas tribos do Brasil”, traduzido para o português e publicado na *Revista Brasileira de Música*, em 1934; além de vários artigos publicados na imprensa russa. A obra é uma publicação póstuma e inédita até aquele momento. Tendo sido ignorada por décadas, é por fim publicada em Moscou, em 1948, pela Editora do Estado de Literatura Geográfica.

Na *quinta resenha*, de 27 de julho de 1957, o autor é V. Dudintzov (1918-1998), autor de um “livro relativamente fraco que se torna excepcionalmente famoso devido a certas condições do meio social”: *Nem só de pão*, publicado nos números de agosto, setembro e outubro de 1956, na *Novi Mir*. No romance, Dudintzov trava um duro “combate ao dogmatismo, a desumanização nos mais diversos aspectos da vida cotidiana, retoma um tema caro à chamada ‘literatura do degelo’”. Uma literatura de ataque “ao aparelho burocrático”,

centralizador da gestão das artes e da cultura, que tem outros representantes literários em Ehrenburg e Hikmet, citados por Schnaiderman na resenha.

No último parágrafo, Schnaiderman aponta uma característica com frequência positivada: “Trata-se evidentemente de um livro *ousado*, [...] sobretudo por um *repúdio às fórmulas consagradas, ao convencional e estereotipado* em literatura (destaques nossos)”. Mas lança sua objeção ao “palavreado ingênuo e por vezes bombástico, no sentido de que ‘nem só de pão vive o homem’, que o planejamento da obtenção de bens materiais não é tudo numa sociedade etc.”. Nota-se já aqui um dos traços centrais da estética schnaidermaniana: a enfática rejeição às “fórmulas consagradas” e ao “bombástico”.

Na *sexta resenha*, de 9 de novembro de 1957, Schnaiderman se pronuncia sobre a coletânea *Obras escolhidas*, de Iuri Oliécha, publicada em 1956. Inicia saudando a recente reabilitação de Oliécha, “que estava quase banido das letras”.

Nessa coletânea consta “a obra mais discutida de Oliécha: a novela *Inveja*, escrita em 1927”, novela que chega aos leitores brasileiros, com a tradução de Schnaiderman, em 1963, como está no primeiro capítulo deste trabalho. O resenhista identifica, em *Inveja*, o talento do autor de criar atmosferas que “misturam sonho e realidade”. Mas é em *Os três gorduchos* (1924) “que sua qualidade onírica atinge o máximo poder expressivo” ao retratar o *pathos* “revolucionário de seu tempo”. Schnaiderman destaca que no romance, uma “apresentação alegórica da luta de classes”, Oliécha não chega jamais à “demagogia”.

A coletânea traz ainda “uma coleção de contos escritos entre 1928 e 1949”, com “algumas boas histórias”, mas estas perdem de longe para os “melhores exemplos soviéticos da mesma época”, pois Oliécha deriva para um “tom panfletário”, com um “otimismo estreito e convencional”. Agora, nas anotações biográficas de Oliécha, no entanto, encontram-se algumas “informações interessantes”, como sobre uma apresentação de Maiakóvski do poema 150.000.000, uma passagem resenhística que dialoga diretamente com o segundo capítulo deste trabalho:

Eu estava convencido de que surgiria um homem de ar teatral, com cabelos ruivos, quase um bufão... Era natural que se formasse em nós semelhante imagem de Maiakóvski, pois sabíamos de sua blusa amarela e de seus escândalos literários no passado. Mas foi um homem bem diferente que veio dos bastidores! Sem dúvida, ele nos impressionou pela estatura avantajada; surpreendeu-nos ainda com seus olhos de extraordinário vigor e beleza, que surgiam sob a fronte... Mas, de um modo geral, era um homem com o aspecto habitual da gente soviética, um tanto cansado, de jaqueta com gola de pele de carneiro e chapéu também de carneiro, um pouco descambado para trás. Tornou-se evidente, no mesmo instante, que embora aquele homem fosse um

poeta famoso, não viera colher louros, mas trabalhar. Mais tarde, eu veria Maiakóvski no período de suas palestras no Instituto Politécnico de Moscou e então haveria de se fortalecer a imagem de homem que trabalha: ele tiraria sobre o estrado o paletó e arregaçaria as mangas.

Na *sétima resenha*, de 14 de dezembro de 1957, é sobre o “revolucionário” polonês Bruno Jasienski (1901-1938), autor de “estilo brilhante”, que adotou o russo “como meio de expressão”. Jasienski, muito elogiado por Schnaiderman, deixou inacabado o romance *A conspiração dos indiferentes* publicado nos números de maio, junho e julho de 1956, na *Novi Mir*, título que sugere ter tido sua inspiração no ensaio “Indiferentes” (1917), do pensador marxista Antonio Gramsci (1891-1937), que inicia e termina o texto com o enunciado “odeio os indiferentes” (2020, pos. 37-39).

Schnaiderman reproduz a “epígrafe significativa, atribuída a um dos personagens” do romance: “Não temas os inimigos – o pior que te podem fazer é assassinar-te. Não temas os amigos – eles só podem trair-te. Teme os indiferentes, que não traem nem assassinam, mas graças a cujo assentimento mudo existem sobre a terra a traição e o assassinio”. O fato do resenhista ter destacado essa epígrafe demonstra, a nosso ver, sua posição ética muito próxima a Gramsci, para quem “[a] indiferença opera com força na história” (2020, pos. 37). Schnaiderman, inclusive, nessa mesma resenha, cita Gramsci com admiração pela postura corajosa e determinada quando encarcerado.

Assim como em Jasienski e Gramsci, Schnaiderman também exprime a “confiança no poder da palavra escrita, esta compreensão da missão do escritor, esta certeza de que a verdade é mais forte que todos os aparelhos montados para sufocá-la”. Para o resenhista, “a perda de Bruno Jasienski [sobre cuja morte pairam várias versões] é particularmente trágica pela grandeza que se percebe nesse escritor imaturo, pelo muito que poderia, provavelmente, trazer às letras”.

Na *oitava resenha*, de primeiro de fevereiro de 1958, temos Vera Panova (1905-1973), autora de uma série de contos que, publicados em conjunto, compõem uma das novelas de “maior sucesso na URSS nos últimos tempos”, segundo Schnaiderman. A obra tem por título *Serioja* e é uma publicação da Escritor Soviético, de 1956. Para o resenhista, a personagem *Serioja* guarda semelhanças com “os meninos de Tchekhov”: “Há realmente algo tchekhoviano nessa capacidade de penetrar na alma da criança e de mostrá-la em toda a sua intensidade e poesia”.

Na novela, “toda vida dos adultos aparece refletida na psique infantil”. E é nesse espaço subjetivo que “o mundo interior da criança surge muito mais complexo e rico do que estávamos

acostumados a ver em alguns romances soviéticos”. A par dessa peculiaridade literária diferenciada, Panova “refundiu por completo seus processos literários e surge como escritora profunda, senhora de grandes recursos, neste encantador livrinho escrito aos cinquenta anos”.

Na *nona resenha*, de oito de fevereiro de 1958, o foco é na autora T. L. Schtchépkina-Kupernik (1874-1952), autora de *Algumas reminiscências sobre o teatro russo*, publicação póstuma da Editora Estatal de Literatura Infantil, em 1956. Foi escritora, poeta, dramaturga e, como tradutora, “contribuiu para a maior divulgação do teatro ocidental na URSS, tendo traduzido ao todo 59 peças, muitas das quais em verso”, informa o resenhista. Nascida numa família com fortes vínculos teatrais (era bisneta do grande ator Mikhail Siemiénovitch Schtchépkin), pode vivenciar muito de perto o ambiente teatral russo.

Para Schnaiderman, a autora “descreve a vida teatral de seu tempo” com um tal “entusiasmo” e “amor”, que “fazem esquecer a *banalidade estilística*, em que por vezes incorre (destaque nosso)”, mas a “acuidade psicológica dá um valor incontestável a sua descrição dos tipos humanos”, avalia o resenhista no último parágrafo, colocando-se no papel de fiel da balança entre a “banalidade estilística” e o “entusiasmo”, o “amor” e a “acuidade psicológica” das descrições de Schtchépkina-Kupernik do mundo do teatro.

Na *décima resenha*, de 15 de março de 1958, o foco está em *Obras escolhidas*, de Aleksandr Grin (1880-1932), uma publicação da Editora Estatal de Belas Letras, de 1956. O autor é resgatado do ostracismo graças à reabilitação política ocorrida no mesmo ano da publicação da obra, um ano emblemático para a “literatura do degelo”. A obra tem o “excelente prefácio” assinado por Konstantin Paustóvski, o qual narra “as intrincadas peripécias” da vida de Grin. O volume traz o romance *Aquela que corre com as ondas*, a novela *Velas russas* e alguns contos. No romance, Grin aproxima-se às “fantasmagorias” de Edgar Allan Poe. Já a novela é “repassada de poesia e mistério”.

No último parágrafo, Schnaiderman termina a resenha na seguinte expectativa:

Esperemos que sua *autobiografia* inacabada e uma *biografia* escrita pela viúva e provavelmente ainda inédita, permitam compreender melhor este A. Grin estranho e sedutor, fantástico e real, cândido e complexo, e que deixou uma das obras mais interessantes da literatura soviética (destaques nossos).

Na *décima primeira resenha*, de 12 de abril de 1958, Schnaiderman volta seu interesse para o volume *Viagens à Costa de Maklai*, (1956), publicação da Editora Estatal de Literatura Geográfica. Trata-se de um excerto das *Obras completas de Miklukho-Maklai*, obra de gênero híbrido entre literatura de viagem, expedição científica e diário, de N. N. Miklukho-Maklai (1846-1888). O autor retratado por Schnaiderman foi não só um cientista russo dedicado à

antropologia e à etnologia, mas também um grande viajante e explorador dado a grandes feitos, como por exemplo, conseguir ser aceito pelos papuas da Nova Guiné e com eles conviver: “Coube-me – escreveu ele – a rara felicidade de observar um povo que ainda vivia sem contato com outros, num estágio de civilização em que todas as armas e utensílios fabricam-se de pedra, osso ou madeira”. Convívio ocorrido em dois períodos entre os anos de 1871 e 1877.

Completando a imagem heroica do autor, Miklukho-Maklai é apresentado como um ilustrado humanista:

Impressiona no diário a ausência de qualquer tom de superioridade racial ou cultural por parte do explorador, em relação aos indígenas. Desde o momento de seu desembarque procura tratá-los como seres humanos, seus iguais. Interessa-se pelos menores fatos de sua existência, mas ao mesmo tempo, tudo faz para não parecer um intruso.

Quanto a características específicas da escrita, Schnaiderman salienta que o autor demonstra a “segurança e desenvoltura de um escritor profissional”, que “narra tudo com humor” e que seu “agudo senso de observação e um entranhado amor pela natureza, tornam a obra um documento de leitura atraente como um romance”.

Na *décima terceira resenha*, de 30 de agosto de 1958, o autor é o “[r]epórter, poeta, romancista, contista, comediógrafo, autor de cenários para cinema”, Valentin Katáiev (1897-1986), um “cronista de seu tempo”. Das suas *Obras escolhidas*, uma publicação de 1956, Schnaiderman aborda o quarto volume, *Contos*, do qual são mencionados e comentados os seguintes contos: “O vadio Eduard”, considerado “uma pequena obra-prima”, “Pai”, “Facas”, “Objetos”, “A criança”, “O viaduto” e “Padre Nosso”.

A característica de Katáiev mais ressaltada pelo resenhista é a faceta de cronista, a habilidade do autor de captar o cotidiano de modo a transformar o “circunstancial e o transitório” em “eternamente humano”. Outra característica é sua veia satírica, filiada à “mais genuína tradição satírica russa”.

Schnaiderman menciona também, de autoria de Katáiev, a conhecida peça *A quadratura do círculo*, “cuja estreia em São Paulo chegou a ser anunciada pelo Teatro de Arena”, naquele ano. Estreia que até onde pudemos apurar, não se confirmou. Em 1958, a estreia foi da montagem de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006). Mas, em 1962, confirmamos que a peça de Katáiev, com o título alterado para *Quatro num quarto*, é encenada pelo Oficina.

Na *décima quarta resenha*, de 25 de outubro de 1958, a obra divulgada é *Miscelânea*, uma “coletânea de materiais sobre a vida e obra” do notável ator Mikhail Siemiénovitch

Schtchépkin (1788-1863), introdutor no teatro russo do “método de representação natural”, sua contribuição para a superação dos cacoetes gestuais e de elocução da interpretação neoclássica. Foi um método que repercutiu em “toda vida teatral russa, chegando a constituir tradição”, afirma Schnaiderman.

Schtchépkin, “[u]m grande contador de histórias”, em sua autobiografia “Os apontamentos do ator Schtchépkin”, relata uma “série de fatos sobre a brutalidade dos costumes russos por volta de 1899”, razão pela qual a obra “apresenta interesse excepcional tanto para o sociólogo e o historiador como para o escritor e o homem de teatro”. Além de “Os apontamentos”, *Miscelânea* inclui ainda parte da correspondência do ator, cujo ponto alto é a troca de cartas com Gógol, com quem teve grande proximidade. Também integram o volume “reminiscências sobre ele [Schtchépkin]”, reunindo depoimentos de vários autores não nominados por Schnaiderman.

Na *décima quinta resenha*, de 3 de janeiro de 1959, a obra examinada é *Fui ator* (1956), de Konstantin Fiédin (1892-1977). Schnaiderman inicia a resenha afirmando que os romances do autor transmitem “uma visão panorâmica dos anos de revolução na Rússia (e poucos o terão feito com semelhante êxito)”. Na novela autobiográfica *Fui ator*, não falta a “nota lírica” que colore os episódios com “leveza e exuberância”, “ternura e emoção”. Para o resenhista, Fiédin volta-se para “a vida cotidiana e para a evocação comovida de seus amores e amizades e dos pequenos incidentes pessoais, que se processam à sombra das catástrofes coletivas”.

Schnaiderman narra: “Estando na Alemanha, quando se deflagrou a guerra, foi enviado, com alguns compatriotas, na qualidade de súdito de potência inimiga, para residência forçada numa cidadezinha que parecia ‘um asilo de velhos bem arrumado’”. Sobreviveu com dificuldade dando aulas, mas sua situação melhorou “quando ele ingressou no teatro”. São recordados os sucessos e insucessos no palco. Até que “de repente, chega a notícia de que ia voltar à pátria, onde ocorrera a Revolução de Outubro. E a novela termina com o regresso e com algumas cenas dolorosas, num campo estabelecido na Polônia para a troca de prisioneiros, no mesmo local em que se travaram recente batalhas”. Schnaiderman termina, confirmando o sucesso do livro que teve a espantosa tiragem de 150.000 volumes.

Na *décima sexta resenha*, de 28 de fevereiro de 1959, Schnaiderman retorna a Valentin Katáiev, que já encontramos na *décima terceira resenha*, com a peça *A quadratura do círculo* (1928). Peça que, na visão de Schnaiderman “constitui exemplo de tratamento leve e espirituoso de graves problemas sociais” da década de 1920, na URSS, quando, por exemplo, a escassez de moradia e as transformações morais e comportamentais, principalmente entre os jovens,

produziam inúmeros conflitos e impasses. O resenhista fornece então ao leitor um resumo do enredo:

Dois amigos vivem num quarto, mas, certo dia, cada um se casa, sem avisar o outro, trazendo a esposa para o quarto comum. Efetua-se nele uma divisão sumária e os dois casais passam a habitá-lo. Ora, ambos os casamentos ocorrem de supetão, sem qualquer adaptação prévia. E acontece, ainda, que havia uma afinidade muito maior entre cada um dos amigos e a mulher do outro. Após inúmeros quiproquós, o equilíbrio se restabelece e os dois novos casais iniciam a vida em comum.

A peça, que estreou no Teatro de Arte de Moscou, em 1928, alcançou grande sucesso, foi representada 629 vezes e traduzida para diversas línguas, informa o resenhista que, em tom de decepção, termina o texto lembrando o anúncio de uma estreia em São Paulo que não se concretizou. Schnaiderman teria que esperar até 1962, para assistir a peça de Katáiev representada pelo Grupo Oficina.

Na *décima sétima resenha*, de cinco de setembro de 1959, está presente Vladímir Nabokov (1899-1977) e sua autobiografia romanceada com o título, traduzido do russo por Schnaiderman, *Outras plagas*, em edição da Editora Tchekhov, Nova York, 1954. Como o livro foi originalmente escrito em inglês, com o título *Conclusive Evidence* (1951), ao sentir dificuldade para traduzi-lo para o russo, Nabokov escolhe reescrevê-lo em sua língua materna. A reescritura, explica imagetivamente Nabokov, em citação de Schnaiderman – “relaciona-se com o texto em inglês como a letra de forma com a escrita corrente ou como o rosto voltado de frente que nos fixa, relaciona-se com um perfil estilizado”.

Em *Outras plagas*, Schnaiderman identifica uma narrativa composta por “diversos planos de evocação, desdobrados com extrema habilidade, mas, além deles, aparece mais um, muitas vezes extemporâneo: o das opiniões e idiossincrasias atuais do autor”. Um Nabokov “nostálgico, poético, esteta”, “quase proustiano”, é amiúde interrompido por um Nabokov “incisivo, categórico, vaidoso, de um sarcasmo por vezes rude”. Outra objeção de Schnaiderman é a incompreensão de Nabokov sobre a Revolução de Outubro, “que é vista por ele unicamente sob o seu aspecto de violência”, uma revolução que acabou com a Rússia para sempre, escreve Nabokov.

Schnaiderman, em uma forma característica de acabamento, expressa com dois verbos no futuro do pretérito uma expectativa contrariada: “*Gostaríamos*, certamente, de ver o autor mais entregue aos sortilégios de Mnemósine, a que se refere com frequência, menos histrião, com menos pose, mas neste caso, não *seria* Nabokov (destaques nossos).”

Na *décima oitava resenha*, de 21 de novembro de 1959, é o escritor francês de origem russa Vladimir Pozner (1905-1992) e seu “livro de recordações” *Souvenirs sur Gorki* [1868-1936], pela Éditions Français Reunis, Paris, 1957. O autor, segundo o resenhista, “traça, no livro que ora comentamos, um retrato comovido do grande escritor [Górki]”. Como o tom predominante é o da “evocação carinhosa”, não há de se esperar “uma atitude crítica” da parte de Pozner, objeta o resenhista. Ao contrário, o autor reforça o estereótipo de Górki como um vagabundo lírico a perambular pelos caminhos infundáveis da Rússia. Schnaiderman contesta o que classifica como uma “simplificação” de Górki, defendendo que “a *personalidade* de Górki foi muito mais rica e complexa”.

A divergência central de Schnaiderman, quanto às lembranças de Pozner, localiza-se na fase imediatamente anterior à Grande Guerra, quando Górki, apreensivo com uma possível investida contra a URSS, além de aderir por inteiro às mais absurdas políticas soviéticas, renuncia a sua “concepção humanística” e passa à radical agressão a tudo que viesse do Ocidente, “desde o *jazz* até a obra de Proust”. E Pozner, talvez para não ferir suscetibilidades, afasta-se dessas questões espinhosas. Schnaiderman termina a resenha demonstrando a esperança de que Pozner possa ainda contribuir para um conhecimento mais profundo da “personalidade” de Górki de “modo mais direto”.

Embora Pozner nos tenha dado um livro muito vivo e simpático tem-se a impressão de que nem tudo foi dito, de que, com seu talento narrativo, o seu conhecimento de Górki e do ambiente russo, ainda poderá escrever, sobre o mesmo assunto, uma obra mais complexa, mais rica, em que alguns *problemas relacionados com a personalidade do escritor sejam abordados de modo mais direto* (destaque nosso).

Na *décima nona resenha*, de 14 de janeiro de 1961, está presente o historiador e literato D. S. Mirski (1890-1939) com *A History of Russian Literature from Its Beginnings to 1900*, pela Vintage Books, Nova York, 1958.

Para Schnaiderman, Mirski “ocupa um lugar honroso entre os escritores russos que adotaram outra língua para se expressar”, no caso o inglês. E seus “escritos foram altamente apreciados pela crítica anglo-americana, que frisou neles o brilho do estilo literário inglês.” E Schnaiderman se põe em concordância com a “crítica anglo-americana”: “De fato, a qualidade de Mirski é o brilho da exposição”. Até Nabokov, admira-se o resenhista, “geralmente tão mordaz e injusto nas apreciações sobre escritores”, refere-se a Mirski, com “especial carinho”.

Some-se a isso três características valiosas para Schnaiderman – uma “vasta erudição”, combinada a “uma falta de respeito absoluta pelo consagrado”, junto com “uma coragem muito grande de expor suas opiniões do momento. [...], acima de qualquer preocupação de coerência” – e teremos um perfil bastante positivado do historiador, que, segundo Schnaiderman, teria por objetivo a “transmissão de impressões de leitura”.

Mirski também traz “observações interessantes”, como a “valorização dos escritos de Pedro, O Grande, como os mais importantes da Rússia de seu tempo” ou a “valorização de Púchkin como o maior escritor epistolar russo”. No entanto, Schnaiderman opõe-se aos pareceres nos quais “Mirski parece ter perdido todo senso de medida”. Um exemplo é a “atitude negativa [de Mirski] em relação a Tchekhov, pois chega a sugerir que seja indício de senilidade mental a grande voga da obra tchekhoviana no Ocidente”. No último parágrafo, o resenhista movimenta-se com habilidade entre um elogio e uma desaprovação: “Nada disso, porém, diminui a importância do livro. Ele constitui material excelente para o que se poderia chamar ‘uma leitura dialogada’, jamais um *text-book* [ou livro didático], como o definiu o próprio autor.”

Na *vigésima resenha*, o cinéfilo Boris Schnaiderman apresenta uma resenha sobre a autobiografia de Serguei Eisenstein (1898-1948) em *Páginas de la vida*, pela Literatura Soviética, números 2 e 3, de 1961: “Entre as inúmeras autobiografias que tem saído ultimamente dos prelos na URSS, ocupam um lugar de relevo as páginas de Eisenstein publicadas pela revista Znamia (A bandeira), e que só conseguimos obter em tradução espanhola.”

A particularidade das 26 páginas que compõem a autobiografia, é a intensidade do “mundo subjetivo do autor” com evidentes características de “testamento estético”, pois escritas pouco antes do falecimento de Eisenstein. Schnaiderman traz o exemplo do relato do autor sobre uma intuição ocorrida em sua primeira infância: a intuição do enquadramento de primeiro plano – um ramo de lilás, visto de sua cama, no recorte de uma janela. “É a minha primeira impressão consciente: o primeiro plano”, escreve Eisenstein. Inclusive inspirado por Edgar Degas (1834-1917), o primeiro plano eisensteiniano é uma das chaves para a apreciação de sua cinematografia. Quanto a montagem, reconhece as influências literárias de Púchkin e Gógol. Assim, Eisenstein expõe as fontes de uma estética cinematográfica fundada nas artes visuais e na literatura.

O resenhista encerra a resenha em tom entusiasmado, ousando acrescentar uma pequena dose de humor.

Mas é inútil continuar citando. Dá vontade de espriar os conceitos de Eisenstein por páginas e páginas de jornal... [...], etc... etc... etc...  
(Diante da exiguidade do espaço e da importância do texto, só nos resta realmente o recurso deste mísero “etc” em lugar de ponto final.)

Na *vigésima primeira resenha*, de três de março de 1962, Schnaiderman põe em foco o professor de “Língua e Literatura Russa na Universidade de Roma”, Angelo Maria Ripellino (1923-1978), estudioso que manteve um “contato direto com o mundo eslavo” e familiarizou-se com uma “vastíssima bibliografia quase desconhecida no Ocidente”. A obra é *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, da Giulio Einaudi Editore, publicada em 1959. Trata-se de um “exame do teatro russo de vanguarda, através da personalidade de Maiakóvski”. E uma “defesa do movimento russo de vanguarda, em oposição aos críticos russos que pretenderam diminuir-lhe a importância”.

Schnaiderman explicita que, no trabalho de Ripellino, a despeito da reconhecida originalidade, o autor deixa claro o enlaçamento de Maiakóvski à cadeia de continuidade com “toda uma tradição artística e literária” russa. Bem como identifica, nos argumentos de Ripellino, a “evidente ligação entre os futuristas russos e o movimento de vanguarda europeu”.

No último parágrafo da resenha, Schnaiderman utiliza uma configuração recorrente de desfecho baseado no contraste entre um parecer negativo e um positivo sobre a obra, entremeados por uma justificativa; além de expressar interesse pela suplementação do que se encontra, sob sua perspectiva, faltante. Característica que pode ser lida ainda sob a ótica de uma busca por equilíbrio entre pesos e contrapesos avaliativos ou por moderação entre linhas de forças opostas em sua apreciação.

Traçando um panorama do movimento de vanguarda russo, através da personalidade de Maiakóvski, o crítico deixou de aprofundar diversos aspectos particulares da sua obra, relacionados menos diretamente com o teatro. Não se trata propriamente de um defeito, mas de uma limitação imposta pela pouca extensão do volume. Esperemos que o brilho, a erudição, o entusiasmo com que ele abordou o seu tema se apliquem em obras futuras à análise de outros aspectos da obra maiakovskiana.

O resenhista adverte o leitor que a Ripellino faltou ampliar sua abordagem para ângulos não relacionados “diretamente” com o teatro de Maiakóvski, embora o título do livro seja bem delimitativo: *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. O que justifica alegando a limitada extensão do trabalho, embora um livro com 286 páginas não seja exatamente de “pouca extensão”. E, no enunciado final, declara sua expectativa de que Ripellino se dedique, com todo seu brilhantismo, a outras obras, estendendo-as aos aspectos ausentes no volume. Notamos que

essa forma contrastiva é bastante característica na prosaística schneidermaniana tanto nas resenhas, quanto nas colunas e artigos.

Desse variado cenário resenhístico, notamos, como viemos adiantando, um traço relevante ao qual demos uma atenção especial. O crítico-tradutor – pois estamos nos dirigindo, neste momento, não só ao resenhista, mas ao colunista, ao articulista e ao autor de paratextos – desenvolve uma estratégia dialógica crítica com base em um diálogo pautado pelo confronto ou comparação entre ângulos estético-axiológicos positivados e negativados das obras resenhadas. Trata-se de uma composição elaborada tanto no plano do que “o livro contém” (conteúdo temático), quanto no plano do “estilo”, da “estilística” ou da “linguagem” do autor (usando os termos próprios do crítico-tradutor), no plano do material e da forma. São poucas as resenhas nas quais essa prosaística baseada em pressupostos contrastivos está ausente. Um exemplo sintético desse procedimento pode ser encontrado com frequência no último parágrafo da resenha, que tende para a busca de uma equiparação entre forças valorativas opostas.

O fecho – centrado algumas vezes no último parágrafo, outras, nos dois últimos parágrafos – tende, via de regra, à brevidade. É onde o crítico-tradutor expõe uma síntese crítica dinamicamente equilibrada do texto. Schnaiderman faz conviver valores equidistantes entre pontos muitas vezes extremos, supomos que para contrabalançar e, em certa medida, abrandar as linhas de forças valorativas antagônicas que permeiam suas críticas, formulando uma tensa simetria entre o sinal negativo e o positivo, ou seja, o fecho é o lugar no qual fica explícita a busca por escapar a afirmações “categóricas” e a dogmatismos, que costumava com frequência censurar, abrindo espaços à palavra não-autoritária.

A professora Maria Augusta Fonseca, ex-orientanda de Boris Schnaiderman, em depoimento publicado na edição especial da revista “Literatura e sociedade”, acrescenta um elemento de interesse para a compreensão do pensamento crítico schneidermaniano: “Boris reforçava a necessidade crítica de, dialeticamente, explorar o contraditório, confrontando visões e percepções de um mesmo problema para dar força à linha argumentativa”<sup>58</sup> (2018, p. 107).

Quanto aos gêneros lidos por Schnaiderman, temos dois romances, um de Dudintzov e um, inacabado, de Jasienski; mais uma novela autobiográfica de Fiédin; uma coletânea de contos de Katáiev; uma coletânea de contos que formam uma novela, de Panova; três coletâneas reunindo gêneros diversos, uma de Oliécha, uma de Grin e uma de Mikhail S. Schtchépkin; uma coletânea de contos autobiográficos, de Paustóvski; ; uma breve autobiografia, de

---

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/148513>. Acesso em: 13 dez. 2022.

Eisenstein, e uma autobiografia romanceada, de Nabokov; mais um livro de reminiscências, de Schtchépkina-Kupernik; um de memórias, de Pozner; uma comédia, também de Katáiev; um ensaio crítico sobre Maiakóvski e o teatro de vanguarda, de Ripellino; um livro de história da literatura russa, de Mirski; e duas pitorescas narrativas dos exploradores Mánizer e Mikhluko-Maklai.

Depreendemos, desse balanço, que as leituras de Schnaiderman foram dedicadas, em especial, a várias obras do gênero editorial *coletânea*, sejam elas de contos ficcionais, como a de Katáiev; ou contos autobiográficos, como a de Paustóvski; ou como uma coletânea híbrida de romance, novela e conto, como a de Grin; ou ainda a coletânea de contos que compõem uma novela, de Panova; e, por fim, uma coletânea de materiais diversos (apontamentos autobiográficos, diário, correspondência), como em M. S. Schtchépkin. Outra característica a ser, mais uma vez, observada é uma certa predileção por obras de natureza *biográfica*, como, por exemplo, os contos autobiográficos, de Paustóvski; a autobiografia romanceada, de Nabokov; e as reminiscências de T. L. Schtchépkina-Kupernik.

Sustentamos que essas escolhas resenhísticas de Schnaiderman não são, no seu todo, fortuitas. Muitas delas dialogam com as pesquisas nas quais o tradutor-crítico estava, no momento, diretamente envolvido. Isso porque cotejando as datas das primeiras edições de suas traduções com as datas de suas resenhas, podemos reconhecer a rede de relações que se forma entre elas. A mais imediata e direta conexão que encontramos é com Górki. Em 1959, Schnaiderman leu e resenhou *Souvenirs sur Gorki*, de Pozner, e, em 1961, temos publicadas a primeira edição da *Antologia de contos de Maksim Gorki* e da autobiografia do autor, também em primeira edição, *Ganhando meu pão*. O que nos sugere que Schnaiderman já deveria estar com as traduções dessas obras de Górki em curso, desenvolvendo, em paralelo, sua pesquisa com leituras de materiais sobre o autor.

Nessa que é a *décima oitava resenha*, encontramos as seguintes possíveis relações: “*Tendo privado* com Górki e mantido com ele correspondência durante mais de dez anos, Vladimir Pozner traça, no livro que ora comentamos, um *retrato* comovido do grande escritor (destaques nossos)”. Outro exemplo, localizado agora na *segunda resenha*, de 1957, sobre *A rosa de ouro*, de Paustóvski: “*Tendo privado* com alguns escritores e artistas russos mais importantes deste século, Paustóvski, todavia, refere-se no livro muito ligeiramente a essa experiência, não acrescentando fatos importantes para o conhecimento da *personalidade* de Górki, Eisenstein, Fiédin etc. (destaques nossos)”. Aqui, conjecturamos que a leitura de Schnaiderman de *A rosa de ouro* se deu muito em função de sua pesquisa não só sobre Górki,

mas também sobre Fiédin. Isso por supormos que, por aquela época, o projeto de Otto Maria Carpeaux para a famosa *Antologia do conto russo* (1961-1962) já estivesse começando a ser implementado e o tradutor-crítico, para essa antologia, como está registrado no primeiro capítulo, traduz, além de dois contos de Górkí, um, de Fiédin.

Ainda encontramos outra relevante interação na *vigésima primeira* resenha, de 1962, sobre *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (1959), de Ripellino. Para tanto, devemos revisitar o ciclo de escritos, apresentado no segundo capítulo, sobre poética russa e, em especial, sobre Maiakóvski. Apenas alguns títulos de *artigos* para retomarmos a conexão: “Maiakóvski e o cinema” (1961), “Maiakóvski reeditado na Rússia” (1961), “Um paradoxo de Maiakóvski” (1961), “Maiakóvski e o formalismo” (1962), “Notas sobre a ‘carta’” (1962), “Górkí e Maiakóvski” (1964). Mais o título de uma *coluna*: “Uma antologia de Maiakóvski” (1964).

Nessa coluna, de 1964, por exemplo, Schnaiderman lamenta as “alusões muito ligeiras ao teatro de Maiakóvski, como se a sua contribuição ao gênero fosse bem menos importante do que a trazida à poesia”. Em outras ocasiões, assim como nessa coluna, o crítico-tradutor deplora a ausência de interesse sobre a dramaturgia maiakovskiana e a ela requisita maior crédito. Devemos recordar que na década de 1960, Maiakóvski foi uma das principais figuras autorais na pauta de Schnaiderman no que se refere a pesquisas, produção textual e traduções. Vale ainda mais uma vez mencionar sua notável tese de doutorado, em andamento durante o período: *A poética de Maiakóvski através de sua prosa* (1971).

Inclusive devemos deixar explícito que estamos considerando essas interações dialógicas entre o crítico-tradutor e o tradutor-crítico como eventos sincrônicos não por simples concomitância ou coincidência, mas por efeitos de sentido que, correlacionados, se revelam em desdobramentos no interior de uma dinâmica cronotópica tanto no campo da tradução como no do jornalismo. Aproveitando também para enfatizar que Schnaiderman, no campo jornalístico, atuou de fato enquanto herdeiro legítimo de uma relevante tradição russa: a publicística.

Bakhtin define a *publicística* russa a partir de sua raiz histórica na sátira menipeia como “uma espécie de gênero ‘jornalístico’ da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (2015, p. 135); e Paulo Bezerra, em nota do tradutor, explica: “O termo [publicística] é empregado pela crítica soviética como gênero literário ou literatura político-social centrada em temas da atualidade” (2015, p. 135). E é especialmente nesse último sentido que dimensionamos a atuação de Schnaiderman junto ao Suplemento Literário, dado que sua produção cultural jornalística está permeada de relevantes atributos de caráter histórico, social e político.

Como já apontado nos capítulos anteriores, Schnaiderman, em seu processo tradutório, tinha por método de trabalho cercar-se de extensa bibliografia. Além da leitura das obras disponíveis do próprio autor, recorria à leitura de outros autores que pudessem trazer testemunhos sobre a “personalidade” do autor em processo de tradução por terem com ele convivido ou por terem tido o privilégio de com ele “privar”, como costumava escrever Schnaiderman.

Nesta altura, julgamos oportuno nos pronunciarmos, sobre esse conceito bastante usual em Schnaiderman: o de *personalidade*. Entendemos que o termo é tanto empregado pelo resenhista nos sentidos dicionarizados de características do que é pessoal ou original, de identidade própria, que diferencia uma pessoa das demais – referindo-se, enfim, às características específicas do sujeito autor em sua pessoalidade; quanto em sentido teórico-literário, referindo-se às características linguístico-expressivas de sua produção verbal ou, em outras palavras, referindo-se ao acabamento estético de suas obras – considerando-se bakhtinianamente as interfaces do conteúdo temático, do material linguageiro e da forma do gênero.

Trata-se de uma categoria analítico-interpretativa que, em sua dupla acepção, parece ter sido de uso não problemático na época e razoavelmente corrente, tanto que Candido, em uma citação que já trouxemos, também o emprega. Repetimos apenas o primeiro enunciado dessa citação para dele nos recordarmos: “Toda crítica viva – isto é, que empenha a *personalidade do crítico* e intervém na sensibilidade do leitor – parte de uma impressão para chegar a um juízo [...]”

### 3.1 Boris Schnaiderman: leituras pluritransitivas

O verbo *ler*, em português, dispõe de todas as possibilidades de regência que nossa língua neolatina oferece. Além disso, esse verbo, seja ele transitivo direto, transitivo indireto ou intransitivo, mantém os mesmos traços semânticos. São eles, entre outros: adivinhar, compreender, conjecturar, consultar, declamar, estudar, inferir, interpretar, reconhecer (HOUAISS, 2008, p. 508).

Assim, introduzimos a noção de que optamos pelo verbo *ler* – melhor dizendo, a *leitura* – como a *substância* regente de nossa análise. Essa regência é explicada por Celso Pedro Luft, em seu *Dicionário prático de regência verbal*: “Derivado de *reger*, ‘governar, comandar, dirigir’, é natural que regência signifique ‘governo, comando, direção’” (2010, p. 5).

Concluindo: nossa diretriz é o *ato de leitura* como um processo discursivo inter-relacional entre alteridades.

Continuando com nosso argumento, Schnaiderman lê o texto por ele selecionado em *ação transitiva direta*, hipoteticamente sem a intrusão de intermediários. Ele escolhe a obra, lê a obra e “escreve a obra” segundo sua própria *leitura*. E mais: lê *diretamente* a obra na língua de partida, o russo ou o inglês, o francês, o espanhol e o italiano. Nós, por outro lado, lemos em *transitividade direta* o texto em português que Schnaiderman escreve e lemos em *transitividade indireta* a obra que o crítico intermediou com sua resenha.

Damos, portanto, continuidade a um encadeamento de textos inseridos em um circuito de leituras e escrituras, já que, ao produzirmos outro texto, esperamos que este seja lido por outros leitores interessados no sujeito desta pesquisa e em sua produção jornalística e tradutória.

Cogitamos, assim, sintetizar em um termo – *pluritransitividade* – uma imagem que descreve e acrescenta uma heterogeneidade dinâmica à nossa compreensão sobre o circuito de discursos que permeiam as ações de ler e escrever. Devemos aqui fazer uma afirmação dura: um texto, por si só, não existe. Um texto em completa imanência é algo da ordem do inconcebível, pois, um texto para existir, vir à escritura e à leitura (ou vice-versa), se nutre de transcendência. Transcendência no sentido de que um texto só se faz para além de si mesmo, ou seja, só se faz em *con-vivência* íntima, integrativa e interativa, com outros textos. Um texto só respira e palpita no interior de um sistema de trocas, apropriações, negociações, só ganha corpo e alma por entre um caudal de mediações. Em síntese: um texto só ganha vida se gestado em imersão profunda nas fluidas correntes textuais da linguagem, em moduladas ondas de continuidades e rompimentos. Assim, só é possível assegurar que os heróis autorais que povoam as resenhas de Schnaiderman, para escrever suas obras, leram outras muitas e muitas obras. E todas, de modo direto ou indireto, entram no jogo de suas construções textuais.

Seguir pelo trilha temporal pode ser um procedimento adequado para observar não apenas as flutuações nas práticas de leitura e escrita de Schnaiderman, como também para reconhecer a manutenção de tendências ou o desenvolvimento de novas relações de sentidos e significações em seus enunciados na linha do tempo. Procedimento útil, como reconhecemos, mas que poderia resultar em um estudo um tanto engessado no que diz respeito a suas resenhas. Por isso, decidimos desrespeitar a ordem cronológica das publicações e propor encontros que pudessem imprimir um dinamismo dialogal interessante, colocando os textos de Schnaiderman para conversar entre si. Assim, esclarecemos nossa opção por colocar o primeiro texto publicado de Schnaiderman – sobre uma peça teatral, de Nazim Hikmet, publicado em 12 de

dezembro de 1956 – em diálogo com sua última resenha – sobre um ensaio historiográfico, de Marcos Margulies, publicado em 26 de outubro de 1963. Essas duas resenhas são apresentadas sob o título “Nazim Hikmet e Marcos Margulies: dois ideologemas”; em seguida, agrupamos dois textos sobre Ivan Búnin, a quarta resenha, publicada em 22 de junho 1957, e a décima segunda, publicada com um ano de intervalo, em 21 de junho de 1958, sob o título “Ivan Búnin: dois momentos”.

### 3.1.1 Nazim Hikmet e Marcos Margulies: dois ideologemas

O sujeito que fala [...] é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideologema*. Uma linguagem particular [...] [que] representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideologema, o discurso se torna objeto de representação [...] e, por isso, este não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato.

*Mikhail Bakhtin* (2014, p. 135, destaque do texto)

Da epígrafe, recortada do ensaio bakhtiniano “O discurso no romance”, depreendemos que em todo e qualquer discurso há a enformação de um *ideologema*. Portanto, o sujeito falante Schnaiderman se apresenta como um *ideólogo* “que defende e que experimenta suas posições ideológicas” (2014, p. 135). Assim, sua palavra – nos discursos paratextuais e nos discursos jornalísticos no Suplemento Literário – ao transmitir um “ponto de vista particular sobre o mundo”, apresenta-se concretamente enquanto um *ideologema*. E as duas resenhas que aqui colocamos em diálogo nos parecem muito representativas dessa concepção, já que nelas a “visão de mundo” schneidermaniana está expressa muito concretamente à flor da pele das palavras.

Esclarecemos ainda que, nas resenhas estudadas, o tratamento que damos aos autores – aos quais Schnaiderman dirige sua palavra – é a de *herói*. Com Bakhtin por referência, nossa leitura se orienta segundo a dinâmica relacional eu-outro, ou seja, o eu-autoral e seu outro, o herói-personagem. Assim entendemos, estrito senso, a personagem romanesca como arquitetada na relação dialógica com a figura autoral: “Ao heroificar os outros, ao criar um panteão de heróis, ele [o autor] irá familiarizar-se com ele, colocar a si mesmo nele, guiar de lá sua imagem futura desejada, criada à semelhança dos outros (Bakhtin, 2011, p. 143, destaque nosso).

Sendo assim, propomos que o resenhista Schnaiderman ocupe, em sentido amplo, a posição autoral (similar à posição autoral romanesca) e que os autores-criativos por ele

resenhados ocupem a posição de heróis-personagens. Portanto, Schnaiderman é observado enquanto autor-narrador dos feitos ético-estéticos de seus heróis-personagens autorais. O herói-personagem autoral, em posição autodeterminada, é observado no fluxo de suas ações na vida e na arte, enquanto que na figura autor-narrador de Schnaiderman buscamos o *acabamento ético-estético* que este dá ao próprio discurso. Buscamos, portanto, na tessitura dos escritos schnaidermanianos, suas estratégias e procedimentos discursivos: onde recaem os acentos, as inflexões, as modulações, bem como suas inclinações e afastamentos.

Isso porque no conjunto das obras resenhadas por Schnaiderman, partimos do pressuposto de que o ponto de confluência em quase todas elas é a atenção à *figura do autor* enquanto *herói humano*, com sua “personalidade”, traços de caráter, comportamentos e camadas submersas. Também reconhecemos nos escritos de Schnaiderman uma disposição aberta aos episódios peculiares de suas vidas, amizades, hostilidades, preferências, repúdios, conflitos e alianças de toda sorte, tudo em um cenário no qual o macro – os grandes temas da humanidade – e o micro – o humano em suas cotidianas vicissitudes – se emaranham, se mesclam, constroem a vida na arte e a arte na vida.

Antecipamos que – como já estabelecido, nossa leitura se dá na relação do autor Schnaiderman com seus heróis-personagens autorais e suas obras –, vamos nos ocupar sobretudo com a tonalidade da fala que o crítico-tradutor endereça a seus heróis, aqueles que compõem seu caleidoscópio resenhístico. Para tal, centramos a atenção nos modalizadores adverbiais, em suas quatro classes principais: *epistêmicos*, aqueles que passam “pelo conhecimento do falante”; *delimitadores*, aqueles que “delimitam o âmbito das afirmações e das negações”; *deônticos*, aqueles que indicam “uma obrigação que alguém tem”; e *afetivos*, aqueles com os quais o “falante exprime reações afetivas” (cf. NEVES, 2011, p. 245-254). Neves assim os descreve:

Os advérbios modalizadores compõem uma classe ampla de elementos adverbiais que têm como característica básica expressar alguma *intervenção do falante* na definição da validade e do valor de seu enunciado: modalizar quanto ao valor de verdade, modalizar quanto ao dever, restringir o domínio, definir quanto à atitude e, até, avaliar a própria formulação linguística (2011, p. 244, destaque nosso).

Nossa percepção sobre a questão adverbial origina-se, de início, em uma citação de Thomas Greene, trazida por Morson e Emerson, em crítica aos formalistas e narratologistas. Greene condena a excessiva valoração, atribuída a essas correntes, dos substantivos e verbos,

finalizando que precisamos mesmo é de mais “advérbios”<sup>59</sup> (apud. MORSON; EMERSON, 2008, pos. 19 ), isto é, precisamos do *contexto*: do *quando*, a temporalidade, e do *onde*, a espacialidade, precisamos, em suma, de uma conjunção cronotópica; e precisamos ainda mais do *como*. Precisamos do *modo* como tempos e espaços são conjugados e as personagens, ações e formas são constituídas e moduladas. E para pesquisarmos os moduladores adverbiais na escrita de Schnaiderman, elegemos nos concentrar nos moduladores terminados em “-mente”, dada a expressiva presença dos mesmos na textura prosaística schneidermaniana.

Por também verificarmos que o fio condutor schneidermaniano, aquele que percorre toda a sua produção crítica e tradutória, é a expressão do *éthos* e do *páthos* de uma época, filtrado por uma visão de mundo humanista, pacifista, laicista, democrática e universalista, não podemos deixar de atentar para o que representou a União Soviética na esfera política global. Reconhecemos, com Gomide, a incontornável “centralidade simbólica da Rússia soviética na política e na cultura brasileira” (2018a, p.15) no período durante o qual Schnaiderman escreveu para o Suplemento Literário:

O protagonismo soviético na Segunda Guerra, associado à reorientação da política brasileira, que levou o país à entrada no conflito, abalou o caráter apenas negativo atribuído à Rússia pelos discursos anticomunistas dos anos 1930 e 1940 e reforçou sua importância na vida intelectual brasileira. Por metamorfoses e deslizamentos semânticos, o signo ‘Rússia’ acabou constituindo um cadinho de representações complexas para a história do país latino-americano [Brasil], *russófilo e russófobo em doses iguais* (2018a, p. 15, destaque nosso).

E enquanto o mercado editorial brasileiro privilegiava os grandes nomes da ficção russa, entre os quais sobressaem os quatro gigantes traduzidos por Schnaiderman – Dostoiévski, Tolstói, Gorki e Tchekhov –, o resenhista construiu uma galeria de heróis, muitos deles por aqui incógnitos na época. Schnaiderman coloca sob análise a arte verbal de seus heróis autorais, emite ressalvas, transparece resistências, usa subterfúgios irônicos ou ratifica e acolhe seus procedimentos poéticos. Portanto, o mais relevante tópico de pesquisa de Schnaiderman, refere-se, segundo Gomide, “ao principal bem simbólico da Rússia: sua literatura, ponto de inflexão de expectativas estéticas, sociais, filosóficas e políticas dos múltiplos extratos que compunham a cultura russa” (2018a, p. 16).

---

<sup>59</sup> “Formalism and narratology, Greene concludes, give us ‘nouns and verbs,’ but we need ‘adverbs’” (Morson, Emerson 2008, pos. 19).

Como nenhuma outra, parecia que a ficção literária russa articulava o contingente e o eterno, as transitoriedades do cotidiano e as perspectivas universais, o nihilismo espcando de um lado e o apelo dos grandes temas da humanidade assomando de outro. Ela era simultaneamente hiperpolítica e apolítica; fincada na medula da história e observadora dos tempos do ponto de vista da eternidade (2018a, p. 17).

Gomide inclusive argumenta que publicar “ou comentar a literatura russa seria, então, apenas um subterfúgio para se falar esotopicamente do que realmente interessava: a circulação de ideias comunistas ou aparentadas” (2018a, p. 16-17). E conclui: “Nada de novo na ligação siamesa entre política e literatura russa” (2018a, p. 17).

Iniciamos, pois, o roteiro de visitação a três heróis de Schnaiderman, Hikmet, Margulies e Búnin, em quatro resenhas que reputamos essenciais no *corpus* resenhístico schnaidermaniano. Optamos também por desenvolver o estudo das duas próximas resenhas, sobre os escritos de Hikmet e de Margulies, da seguinte forma: em primeiro lugar, a descrição dos dados apresentados no cabeçalho, que precedem infalivelmente os textos publicados na seção Resenha Bibliográfica, seguida de uma leitura e análise do texto de Schnaiderman, destacando as particularidades sintáticas e semânticas que captaram nossa atenção; e, no fechamento de cada estudo, trazemos informes sobre o herói autoral enunciado por Schnaiderman, fornecendo notícias sobre seu percurso na vida e na arte, incluindo os dados que conseguimos apurar sobre a sua recepção no Brasil. As duas resenhas, sobre obras de Búnin, serão tratadas de forma ligeiramente diferente, o que é explicitado logo mais à frente.

### **3.1.2 Nazim Hikmet: o primeiro ideologema**

A primeira resenha de Schnaiderman é concisa, no gênero resenha-resumo, com cinco parágrafos ou unidades semânticas de variada extensão. Portanto, em nosso estudo, optamos por obedecer ao seguinte arranjo: a) exame do cabeçalho da resenha, com sua função elucidativa sobre as circunstâncias da publicação da obra resenhada; b) leitura parágrafo a parágrafo da resenha, apontando no tema, no material e na forma o que mais se ressaltou em nossa leitura; e c) uma perspectiva historicizada sobre a figura do herói autoral schnaidermaniano.

#### **a) O cabeçalho**

Vamos, portanto, nos deter no cabeçalho que precede a resenha. Isso porque, segundo Compagnon, o cabeçalho pode ser considerado um texto perigráfico à resenha, bastante

próximo à ficha catalográfica, que individualiza e cerca os elementos principais da obra resenhada. O cabeçalho revela um autor, um título, uma editora, uma data, um número de páginas, dados que circunscrevem o direito autoral e a propriedade intelectual (cf. COMPAGNON, 1996, p. 139-149).

### **RESENHA BIBLIOGRÁFICA**

#### **TEATRO**

Nazim Hikmet, *A BIL LI IVAN IVANOVITCH?* (Mas, existiu Ivan Ivanovitch?). Peça em três atos, em *Novi Mir* (1925), n.º. 4 (abril) de 1956, Moscou, 41 p.

Somos informados que se trata de uma publicação da revista *Novi Mir* (*Novo Mundo*), revista mensal que passou a circular a partir de janeiro de 1925 (como no cabeçalho) e, segundo informa a *Britannica*<sup>60</sup>, continua em circulação. Deve-se notar que *Novi Mir* é uma publicação surgida em Moscou, oito anos após a Revolução de 1917, estando, portanto, pautada por uma linha político-cultural ditada pelo Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Linha que foi ratificada pelo 1.º Congresso de Escritores Soviéticos (1934) que, oficialmente, impõe o *realismo socialista* a toda produção literária.

Na década khrushchoviana (1953-1964), com uma certa atenuação da censura, *Novi Mir* parece ter assumido uma postura crítica mais incisiva em relação ao regime e publicado obras divergentes das diretrizes restritivas impostas ao longo de um quarto de século por Stálin (1927-1953). Acreditamos que a publicação de *Mas, existiu Ivan Ivanovitch?* tenha sido um dos marcos desse período de relativa distensão política.

O cabeçalho também nos informa que se trata do número 4 da revista, correspondente ao mês de abril de 1956. E como o texto de Schnaiderman data de dezembro do mesmo ano, fica evidente sua atualidade, o que confirma o quão de perto o resenhista acompanhava o que se passava no universo editorial e literário da URSS.

O cabeçalho informa ainda que se trata de uma peça teatral curta, em três atos com apenas 41 páginas, mais o nome do autor, o título da peça em russo transliterado e sua tradução para o português.

#### **b) A resenha**

---

<sup>60</sup> Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Novy-Mir>. Acesso em: 20 jun. 2022.

No *primeiro parágrafo*, composto por *nove enunciados* (por nós enumerados no recorte resenhístico para facilitar a referência), três advérbios posicionados em uma relação de certa proximidade, marcados pelo sufixo “-mente”, chamam atenção. Dois desses advérbios estão situados no *primeiro enunciado* e o terceiro, no *segundo enunciado*.

[1] “Nazim Hikmet, cujos versos, caracterizados por um lirismo frequentemente dirigido para as repercussões da vida política sobre a sensibilidade humana, aparecem comumente nas revistas russas, publicou sua primeira peça sobre costumes soviéticos. [2] Embora o original seja em turco, a tradução de que tratamos dirige-se evidentemente ao público russo. [3] Escrita em novembro de 1955, relata a história de Pietrov, alto funcionário numa cidadezinha, que tem por inimigo uma personalidade diabólica: Ivan Ivanovitch. [4] Este quer causar sua desgraça. [5] Pensa em tirar-lhe a namorada, mas convence-se de que um homem facilmente se consola dos infortúnios de amor. [6] Resolve em seguida, escrever uma denúncia contra Pietrov, mas não adianta: mesmo que o condenem será liberado e reabilitado mais tarde. [7] Procura envenená-lo, misturando veneno a um sorvete. [8] Mas o homem resiste a tudo. [9] Ivan Ivanovitch decide-se, então, por um processo mais sutil e eficiente: para causar a degradação de um funcionário, nada como o culto à personalidade (destaques nossos).”

No *primeiro enunciado*, temos o advérbio “frequentemente”, implicando duração ou frequência contínua, que é reforçado por “comumente”, também de duração ou frequência contínua, o que produz um efeito de sinonímia, na qual um advérbio reforça o outro (cf. NEVES, 2011, p. 244-256), pontuando a *entonação* de Schnaiderman. Ambos modeladores epistêmicos – aqueles que passam pelo saber do falante – se referem a “versos” de Hikmet que “aparecem” (verbo no presente do indicativo) *comumente* nas “revistas russas”. Já “frequentemente” refere-se a uma característica específica dos versos de Hikmet: o *frequente* lirismo “dirigido para as repercussões da vida política sobre a sensibilidade humana”.

O que depreendemos, pelo uso desses advérbios moduladores, é que Schnaiderman revela ao leitor que lê revistas russas, que lê os versos de Hikmet nelas publicados, que acompanha a poética de Hikmet há algum tempo e avalia que esta se situa com regularidade na vertente lírica. Conveniente é confirmar que o realce dado ao emprego dos advérbios modalizadores se deve a uma busca por termos em seus escritos jornalísticos. A pesquisa revelou o uso intenso de tais modalizadores, portanto, esta é uma característica relevante da prosaística schnaidermaniana. São modalizadores fortes que criam ritmos e atribuem ênfases e colorações ao seu discurso, ou seja, acrescentam vigor à expressiva *acentuação* schnaidermaniana.

Observamos ainda no *primeiro enunciado*, que seu encadeamento sintático e semântico está construído em um formato entrecortado por orações intercaladas: “*Nazim Hikmet*, cujos

versos, caracterizados por um lirismo frequentemente dirigido para as repercussões da vida política sobre a sensibilidade humana, aparecem comumente nas revistas russas, *publicou sua primeira peça sobre costumes soviéticos*” (destaque nosso). Nossa primeira observação é que o sujeito, “Nazim Hikmet”, está bastante distanciado de seu predicado “publicou sua primeira peça sobre costumes soviéticos”. O mesmo distanciamento ocorre em “[...], cujos versos, [intercalada], aparecem comumente nas revistas russas, [...]”. Os dois segmentos estão encadeados de modo semelhante ao segmento anterior, separados por uma longa intercalada: “caracterizados por um lirismo frequentemente dirigido para as repercussões da vida política sobre a sensibilidade humana”.

Notamos também que Schnaiderman, ao anunciar a publicação da primeira peça de Hikmet, utiliza o verbo “publicar” no pretérito perfeito do indicativo: “publicou”. É o único verbo empregado nesse tempo verbal em todo o texto, como a declarar um ato definitivo. Todos os outros verbos estão no presente do indicativo, tempo verbal que acrescenta um tom de vivacidade e frescor ao relato.

No final do *primeiro enunciado*, Schnaiderman anuncia o que considera ser o tema central da obra: “publicou sua primeira peça sobre costumes soviéticos”. Portanto, pelo sintagma-chave “costumes soviéticos”, compreendemos que se trata de uma peça carregada semanticamente de forte substância política. Deduzimos que, por “costumes soviéticos”, o resenhista esteja se referindo, com muita sutileza, ao aparelho estatal da URSS estruturado, à época, por meio de sovietes (conselhos deliberativos formados por operários, camponeses e soldados). Conselhos que, atravessando incontáveis níveis hierárquicos, chegavam até o topo do sistema, o Soviete Supremo, órgão máximo do Poder Legislativo da URSS. Portanto, a peça, segundo Schnaiderman, refere-se a “costumes” ou a práticas comuns a esses conselhos. Como “soviéticos” qualifica “costumes”, são tais procedimentos que serão retratados criticamente no resumo que Schnaiderman apresenta da peça de Hikmet.

No *segundo enunciado* localiza-se o terceiro advérbio modulador epistêmico, “evidentemente”: “Embora o original seja em turco, a tradução de que tratamos dirige-se *evidentemente* ao público russo (destaque nosso)”. Somos, portanto, informados de que o original da peça foi escrito em turco e que Schnaiderman lê uma tradução para o russo. Segundo Neves, “evidentemente” é um modalizador epistêmico asseverativo afirmativo, um modalizador que expressa “uma avaliação que passa pelo conhecimento do falante” (2011, p. 245). Uma asseveração que emite uma certeza firmada no próprio saber do enunciador como fato indubitável, o que nos permite acessar uma subcamada enunciativa: é evidente que o

original é em turco, é evidente que o texto foi traduzido para ser publicado na *Novi Mir*, é evidente que estou lendo uma tradução para o russo.

No *terceiro enunciado*, após sermos lembrados que a peça foi escrita em 1955, temos um preâmbulo à “história” do protagonista, o funcionário Pietrov. Personagem central, apresentada por Schnaiderman como um “alto funcionário numa cidadezinha, que *tem por inimigo uma personalidade diabólica: Ivan Ivanovitch*” (destaque nosso). E aqui temos uma pista que aponta, no centro da peça, o desenvolvimento do motivo do *duplo* inimigo, tão bem representado no “poema petersburguense” *O duplo* (1846), de Dostoiévski, sobre o qual Nabokov escreve:

A melhor coisa que ele [Dostoiévski] escreveu, na minha avaliação, foi *O duplo*, a história – contada de forma muito elaborada, com detalhes quase joyceanos (tal como observou o crítico Mirski), e num estilo fortemente saturado de expressividade fonética e rítmica – de um funcionário do governo que enlouquece, obcecado pela ideia de que um colega usurpou sua identidade (2015, p. 149).

Comentário que nos leva a identificar em *Mas, existiu Ivan Ivanovitch?* uma paródia satírica de Hikmet da obra de Dostoiévski, adaptada ao universo soviético do século XX. E a identificar, em Pietrov, a personagem emblemática do pequeno funcionário, o Golyádkin dostoiévskiano, de subjetividade exaurida, demenciado pela burocracia. Se em Dostoiévski, para Golyádkin não há redenção, em Hikmet, o funcionário Pietrov encontra o caminho da regeneração, bem ao gosto do realismo socialista.

Nos *enunciados que se seguem ao terceiro enunciado*, são apresentadas as razões que levam o duplo diabólico, Ivan Ivanovitch, a escolher o “culto à personalidade” como o método perfeito para “causar a degradação” de Pietrov, o “alto funcionário” de uma “cidadezinha” qualquer. Note-se o contraste entre “alto funcionário” e “cidadezinha”. Lembrando que a figura do “funcionário” é uma personagem-tipo bastante presente na literatura russa como representante-mor do estamento burocrático. E, aqui, o tom político é reforçado com o sintagma “culto à personalidade”, estratégia de propaganda empregada por regimes autoritários com o objetivo de gerar uma aura carismática ao redor de figuras de liderança. O sintagma “culto à personalidade” ganhou especial destaque na URSS com o discurso de Khrushchóv denunciando os crimes de Stálin – intitulado “Sobre o culto à personalidade e suas consequências”, proferido em 1956.

Nos *segundo, terceiro e quarto parágrafos*, temos uma sequência narrativa bastante vívida, que sintetiza o andamento da peça à maneira de um conto breve. No *segundo parágrafo*, o mais longo de todos, Schnaiderman capta as artimanhas tramadas por Ivan Ivanovitch, a “personalidade diabólica”, no intuito de causar a queda de Pietrov. Seguindo os passos de Schnaiderman e orientando-nos por Bakhtin, propomos que a peça de Hikmet dá continuidade ao gênero sátira menipeia de provável origem no século III a.C. Gênero que, segundo Bakhtin, ao fundar uma visão carnavalesca do mundo, subverte a realidade, confronta leis e instituições e inverte todos os papéis sociais. Gênero para o qual nada é intocável ou sagrado (cf. BAKHTIN, 2015).

[Ivan Ivanovitch] Faz pendurar nas paredes da repartição numerosos retratos de Pietrov. Aparece pessoalmente entre seus subordinados e não lhe poupa lisonjas. Dentro em pouco, vê-se uma verdadeira metamorfose operar-se no funcionário, outrora tão humano. Seus gestos tornam-se autoritários, sua voz adquire nova inflexão. Todo o mecanismo burocrático se complica, aparecem intermediários com a função específica de evitar que o chefe entre em contato direto com o público. Ivan Ivanovitch surge com um escultor, que deverá executar a estátua de Pietrov. O escultor, por sua vez, vem acompanhado de um fotógrafo e explica que o desenvolvimento da técnica provoca uma reação sobre a infra-estrutura e, por conseguinte, exerce também certa influência na super-estrutura. Inclusive sobre a arte; visto que, na Grécia antiga e em outros países que se ocuparam muito da escultura, o desenvolvimento da técnica não atingira nível tão alto que permitisse a invenção de um aparelho fotográfico, os escultores tinham que se servir de meios tão retrógrados como as mãos, a sensibilidade, a memória; mas no século do átomo e da fotografia, não se pode seguir semelhante método de trabalho, inerente à sociedade pré-capitalista; daí, a presença do fotógrafo com a máquina. Em seguida, orientado pelo artista (este afirma ainda, que a estátua será executada por uma brigada de escultores) o fotógrafo tira diversos retratos do funcionário: de frente, de lado, de perfil, um flagrante especial para a nuca etc. Assim, não será preciso posar, perder tempo precioso ao bem da coletividade. Como a conversa se oriente para temas de arte, alguém observa que num dos retratos de Pietrov, pendurados na parede “ele parece mais alto que na realidade”. Mas um adulator logo observa: “Como poderia um pintor sair do pântano do naturalismo, se não soubesse tornar mais alto um chefe de repartição, de estatura pequena?”

Observa-se, no trecho, o desenrolar do carnaval burocrático astuciosamente urdido por Ivan Ivanovitch. Este exacerba a vaidade do funcionário Pietrov com lisonjas e agrados de todos os tipos. Os variados meios e métodos usados para o engrandecer operam uma “metamorfose” carnavalizada em Pietrov, nascem os gestos autoritários, a voz volumosa. E o absurdo “mecanismo burocrático”, aparato encarregado de potencializar o culto à personalidade, ganha uma multidão de “intermediários”, isolando o funcionário “coroadado” (na realidade, um mero “chefe”) do contato imediato e direto com a coletividade a qual deveria servir.

Nas linhas finais do *segundo parágrafo*, Schnaiderman pinça, do texto de Hikmet, duas falas bastante ilustrativas sobre o papel da arte junto ao poder burocrático: o de redimensionar o poder, dotando-o de uma transcendência superior ao real e ao natural. Repetimos em destaque o trecho:

Como a conversa se oriente para temas de arte, alguém observa que num dos retratos de Pietrov, pendurados na parede “*ele parece mais alto que na realidade*”. Mas um adulator logo observa: “*Como poderia um pintor sair do pântano do naturalismo, se não soubesse tornar mais alto um chefe de repartição, de estatura pequena?*” (destaques nossos).

Aqui fazemos um aparte para sugerir, no trecho, uma investida de Hikmet e, por extensão, de Schnaiderman, ao difundido gigantismo de Stálin, como homem de elevada estatura, vigoroso e viril: consta em *Marighella*: o guerrilheiro que incendiou o mundo, de Mário Magalhães, que “[d]ois biógrafos do ditador apuraram sua estatura: 1,68 metro, ‘figura atarracada e baixa’, segundo o britânico Simon Sebag Montefiore; e 1,65, para o russo Dmitri Volkogonov. O historiador britânico Eric Hobsbawm cravou 1,58” (2012, pos. 310). A despeito das discrepâncias, que chegam a retratar uma cômica disputa sobre quem consegue diminuir mais a estatura de Stálin, a citação ilustra muito bem os descaminhos que a arte pode tomar.

No *terceiro parágrafo*, Schnaiderman mostra como Hikmet explicita a estrutura do aparelho burocrático dominador. Pietrov, ao deslocar-se de seu microcosmo para uma visita a um “superior hierárquico” na “sede da repartição”, passa por um processo de espelhamento pedagógico ao ver sua imagem refletida na de seu superior, visão que impulsiona seu autodestronamento. Pietrov “compenetra-se de sua insignificância”, o que provoca uma ingênua reviravolta.

Um dia, porém, Pietrov é chamado para a sede da repartição. Acompanhado de Ivan Ivanovitch, admira-se de não encontrar na estação delegações de sindicatos da juventude etc. Indo à presença do superior hierárquico, Pietrov encontra-o cercado do mesmo ambiente de bajulação e subserviência, dos mesmos retratos, da mesma falta de humanidade. E então, face à indiferença com que fora recebido na cidade estranha, compenetra-se de sua insignificância, do absurdo de todo aquele aparelho de burocratização e desumanização. Diz ao chefe, sem rebuscos, que este, se chegasse a uma cidade maior ainda, haveria de passar pela mesma experiência. Mas o outro não compreende. Pietrov volta então para sua aldeia. Chegando à repartição, manda chamar Ivan Ivanovitch, mas ninguém sabe sequer de sua existência. “Que Ivan Ivanovitch?” – perguntam admirados.

No *quarto parágrafo*, Pietrov, ao retornar à sua repartição, descobre que Ivan Ivanovitch nunca existiu, percebe seu envolvimento em uma fantástica *mésalliance* com seu “duplo” burocrático. Aprende, assim, que deve renunciar ao escândalo carnavalesco do culto à

personalidade e retornar ao “caminho da simplicidade humana”. Moral da história: a burocracia é o inferno.

O próprio funcionário indaga: “Mas terá existido Ivan Ivanovitch?”. Este aparece, de repente, no palco e interroga os espectadores: “Final existi ou não existi?” Desesperado, Pietrov interroga uma personagem, que sempre se mostrara seu amigo, procurando conservá-lo no caminho da simplicidade humana. Como resposta, este dá uma paulada na cabeça de Ivan Ivanovitch, mas é Pietrov que sente a dor. Depois de novas pauladas e novos gritos, o funcionário exclama: “Chega! Já compreendi”. O amigo volta-se então para o público e pergunta: “Vocês compreenderam também? Interessa-me muito saber: existiu ou não existiu Ivan Ivanovitch?”

Na peça, como recontada por Schnaiderman, temos elementos para caracterizar *Mas, existiu Ivan Ivanovitch?* como uma menipeia de natureza político-pedagógica, com laivos de realismo socialista, embora alinhada com os novos ventos khrushchovianos, que então sopravam tênues promessas de renovação e liberalização. Destacamos a temática político-pedagógica, dado que a peça visa transmitir um alerta contra os aspectos insidiosos do aparato ideológico de estados totalitários. E porque propõe ao leitor ou à plateia a retificação crítica de atitudes e comportamentos burocratizantes. Reflexão que Schnaiderman também propõe aos leitores de sua resenha.

Neste ponto abrimos uma digressão para tratar de um minúsculo detalhe da prosaística schnaidermaniana: o uso da abreviatura “etc.” em três ocasiões. Essa abreviatura encontra-se presente nos segundo, terceiro e quinto parágrafos.

- 1) No segundo parágrafo: “Em seguida, orientado pelo artista (este afirma ainda, que a estátua será executada por uma brigada de escultores) o fotógrafo tira diversos retratos do funcionário: de frente, de lado, de perfil, um flagrante especial para a nuca etc.”
- 2) No terceiro parágrafo: “Acompanhado de Ivan Ivanovitch, admira-se de não encontrar na estação delegações de sindicatos da juventude etc.”
- 3) No quinto parágrafo: “A peça é muito movimentada e o autor lança mão, frequentemente, de expedientes como alocação dos atores ao público, diálogo das personagens com o autor, projeção de cenas filmadas etc.”

Em Dahlet, encontramos uma sinonímia entre “etc.” e o emprego de reticências /.../ no final de *enunciados enumerativos*, indicando ausência de completude, ou seja, que a

enumeração vai além do dito, restando ao leitor a tarefa de preencher o silêncio (cf. 2006, p. 204-211), de modo que a abreviatura “etc.” ou as /.../ colocam para o leitor a necessidade

[...] de reconstituir esse dito ou, em outros termos, de dizê-lo/lê-lo. De modo que o *scriptor* passa o bastão para o leitor, que se torna então enunciador do dito que originalmente está faltando. O recuo do enunciador-*scriptor* é inversamente proporcional ao avanço do leitor co-enunciador (2006, p. 205).

Chegamos ao *quinto e último parágrafo* composto por dois enunciados em rápido arremate ao texto.

A peça é muito movimentada e o autor lança mão, frequentemente, de expedientes como alocação dos atores ao público, diálogo das personagens com o autor, projeção de cenas filmadas etc. No entanto, o valor principal da obra está em seu caráter de sátira implacável, ainda que bem humorada (destaques nossos).

No *primeiro enunciado*, Schnaiderman se refere à didascália – texto secundário ao texto dramático, com indicações do autor para a encenação teatral –, da qual enumera três recursos, ou “expedientes”, sugeridos por Hikmet para a representação. O emprego dos advérbios “muito”, em “muito movimentada”, e “frequentemente”, em “lança mão, frequentemente, de expedientes”, pode indicar um excesso na movimentação cênica e no uso desses “expedientes”. Em conexão com o *segundo enunciado*, que se inicia com “no entanto” – uma locução conjuntiva coordenativa adversativa –, observamos, como explica Neves, “uma relação de desigualdade entre o segmento em que ocorre (enunciado, oração ou sintagma) e um segmento anterior” (2011, p. 272). Ainda com Neves, essa desigualdade em termos semânticos pode se dar em “relações que vão desde uma simples desigualdade pouco caracterizada até a rejeição, passando pelo contraste, pela contrariedade, pela oposição, pela negação e pela anulação” (2011, p. 273).

Tendo Neves como referência, parece-nos que há uma “desigualdade pouco caracterizada” entre os dois segmentos, dado que o *segundo enunciado* assume um grau de superioridade superlativa em relação ao *primeiro*. Optamos por essa caracterização por atribuímos ao adjetivo “principal” – em “o valor principal da obra” – um valor superlativo. No final do *segundo enunciado*, temos a locução conjuntiva subordinativa concessiva “ainda que” complementada por “bem humorada”, referindo-se a “sátira implacável”. Para Neves, as conexões concessivas contrastivas têm como papel atribuir o sentido básico de ser “contrário à expectativa” (2011, p. 864). Schnaiderman, com o emprego de “ainda que”, parece sugerir

haver uma incompatibilidade de tom entre a sátira ser, a um só tempo, “implacável” e “bem humorada”. Para Moisés, a sátira, enquanto modalidade “literária ou tom narrativo”:

[...] consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto de despeito (1982, p. 469-470).

Seguindo o entendimento de Moisés, a peça de Hikmet seria então uma advertência sobre os perigos do “culto à personalidade” e dos extremos da burocracia enquanto “males da sociedade”; seria também uma lição aos “indivíduos” sobre os horrores da subserviência, como no caso da dupla cômico-diabólica Pietrov/Ivan Ivanovitch.

Compreendemos o adjetivo “implacável” dirigido a “sátira”, nos termos de Moisés, como uma dramaturgia caracterizada por uma “atitude ofensiva” e um “ataque” intransigente aos “males da sociedade” e aos “indivíduos” maléficis. Mas, como Moisés posiciona a sátira nas vizinhanças da comédia e aparentados, o fato de ser “bem humorada” não causa surpresa; é até algo esperado que uma “sátira implacável” tenha sua dose de humor para que possa exercer seu efeito reparador. É o caso da sátira que provoca o riso benigno, como o “riso bom”, de Propp (cf. 1992, p. 151-158). Ou o riso bakhtiniano, social e contagiante – o riso coral – que proclama em alto e bom som: “O riso não coíbe o homem, liberta-o” (2017, p. 25).

Retomando Moisés:

A sátira caracteriza-se por sua efemeridade: tende a envelhecer e a perecer com os eventos que suscitaram; obra de momento, desvanecida a conjuntura que lhe motivou o aparecimento, a sátira perde sentido e força à medida que o tempo passa. Raramente uma obra satírica resiste ao desgaste dos anos: para tanto, é preciso que a causa do ataque satírico persista ao longo de todas as transformações sociais, ou que a diatribe surpreenda uma falha inerente ao ser humano (1982, p. 470).

Pelo relato espirituoso de Schnaiderman, parece-nos que a sátira de Hikmet não se caracteriza pela efemeridade, não é uma obra só para aquele momento e espaço, uma vez que não se resume apenas a um libelo contra os considerados desvios políticos do regime soviético. Consideramos que, em sua crítica central, essa sátira está, nos dias que correm, viva e passando muito bem. Com outras personagens, outros regimes, outros espaços, outras tecnologias, ela não só sobrevive como prospera. Até onde conseguimos checar, não localizamos nenhuma

tradução para o português dessa impagável e “implacável” sátira ao culto dos incontáveis mitos forjados ao longo da história por interesses escusos de toda ordem.

Em nosso entendimento, o final da resenha é inconclusivo. Schnaiderman parece posicionar-se entre o dizer, o desdizer e o não dito, entre o afirmar e o negar. Ao questionar a coerência/discrepância semântica no contexto específico do final da resenha nos ocorreu interrogar se poderíamos concebê-la como um exercício de ironia do resenhista. Recorrendo a Fiorin:

A *ironia* (do grego *eironéia*, que significa “dissimulação”) ou *antífrase* (do grego *antíphrasis*, que quer dizer “expressão contrária”) é um alargamento semântico, uma difusão sêmica. No eixo da extensão, um significado tem o seu valor invertido, abarcando assim o sentido e o seu oposto. Com isso, há uma intensificação maior do sentido, pois se finge dizer uma coisa para dizer exatamente o oposto (2014, p. 69).

Fiorin sintetiza o conceito de ironia como “duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra; [ou] uma voz invalida o que a outra profere” (2014, p. 70), o que recorda o conceito de bivocalidade em Bakhtin.

A ironia entrou em todas as línguas da Idade Moderna, [...], entrou em todas as palavras e formas (sobretudo as sintáticas; por exemplo, a ironia destruiu a periodicidade desmedida e “empolada” do discurso). A ironia existe em toda parte – da ironia mínima, imperceptível, à estridente, que confina com o riso. O homem da Idade Moderna não proclama, mas fala, isto é, fala por ressalvas (2017, p. 21).

Reconhecendo que na leitura do discurso inicial de Schnaiderman enfrentamos várias incertezas, aventamos a possibilidade de refletirmos sobre as questões levantadas acerca desse escrito sob outro ponto de vista: pelo ângulo do próprio Schnaiderman, que, com muita franqueza, declara em entrevista a Gutemberg Medeiros para a *Revista USP*:

[...] sempre havia por trás de minha expressão em português o fato de eu ser bilíngue. E também eu tinha dificuldade. Quer dizer, eu escrevia normalmente, corretamente, se precisasse fazer uma carta... Mas quando eu queria escrever algo com alguma intenção literária, tinha dificuldades. Aí aparecia minha condição de bilíngue (2007, p. 89-90).

Em outra declaração, Schnaiderman fala com toda transparência sobre os seus percalços com a língua portuguesa e, em longa entrevista concedida a Cleber Teixeira, Raul Antelo e Walter Costa, narra a concepção de seu primeiro “artigo”.

Eu passei a colaborar no *Estado de S. Paulo*, no Suplemento Literário, numa fase em que eu ainda não tinha conseguido me realizar bem literariamente. Agora, eu fui bastante ajudado nesta fase. Eu tinha bastante contato de amizade com Jacó Guinsburg. Nós nos reuníamos na casa de Jacó para um seminário com Anatol Rosenfeld. Eu lembro que *a primeira vez que escrevi um artigo* para o *Estado de S. Paulo*, isso se passou mais ou menos da seguinte maneira: o Jacó conversou comigo e tal, ele tinha mais experiência, mais traquejo e aí eu disse: “Vou fazer um artigo assim e assim”, aí ele disse: “Tá bem, então faça.” E ele mesmo se entusiasmou e passou a dizer a todo mundo que eu estava fazendo um artigo que ia ser uma coisa muito boa e tal. Eu fiz o artigo e levei para ele. Estava muito ruim e ele me mostrou por que estava ruim. Me explicou tudo direitinho e tal e eu me convenci realmente que o artigo tinha que ser refeito e refiz (apud COHN, 2010, p. 120, destaque nosso).

Apesar de poucos elementos referenciais, formulamos duas hipóteses acerca da “primeira vez” que o crítico-tradutor escreveu um “artigo” para publicação: uma, é que Schnaiderman poderia estar se referindo ao seu primeiro artigo, “O russo Boris Pasternak”, publicado em 15 de novembro de 1958; a outra, é que poderia estar se referindo à resenha que acabamos de examinar. Optamos pela segunda possibilidade por considerarmos o termo “artigo” bastante versátil, podendo ser empregado, em um sentido genérico, para designar um grande número de textos escritos em gêneros não especificados; mesmo porque o artigo “O russo Boris Pasternak” possui características bastante diferenciadas se comparado a sua primeira resenha.

### c) O herói Nazim Hikmet

No texto de Schnaiderman que acabamos de percorrer, muito pouco ficamos sabendo sobre Nazim Hikmet, seu primeiro herói. Condizente com os traços estritos de uma resenha bibliográfica com ares de resumo, o discurso de Schnaiderman centrou-se na sátira *Mas, existiu Ivan Ivanovitch?*, não se expandindo para a figura do herói autoral. O que é raro em Schnaiderman. Ao pesquisar sobre Hikmet, pudemos encontrar alguns elementos significativos para apreciarmos o valor axiológico desse herói e tentarmos apreender as razões pelas quais Schnaiderman se pronuncia sobre o autor ao iniciar sua trajetória no Suplemento, autor ainda hoje pouquíssimo conhecido dos leitores brasileiros.

Hikmet teve uma vida política bastante atribulada. Libertário convicto, passou por prisões e tortura na Turquia. Ao conquistar a liberdade, rumou para Moscou, onde passou o resto de sua vida. Villanueva e Meirama, que assinam o “Prólogo” do livro *Poemas*, de Hikmet,

relatam que sua poesia chegou ao Ocidente em 1934, por intermédio de Luis Aragón [1897-1982], que o apresentou aos leitores franceses.

[...] [O poeta] ganhou notoriedade por estar enraizado em um movimento mundial iniciado em 1949 em prol de sua liberdade, ocasião na qual revistas e jornais literários do velho continente começaram a reproduzir alguns de seus poemas que foram, assim, traduzidos para quase todos os idiomas europeus, passando a fazer parte do repertório comum do leitor ocidental, o que suscitou um extraordinário interesse ao redor da personalidade do poeta (1953, p. 7, tradução nossa)<sup>61</sup>.

Em 1938, foi condenado a 28 anos de prisão, após a publicação de *A epopeia do Xequie Bedrettin*, uma literatura rebelde que penetrou nas fileiras do exército turco, causando preocupação na cúpula militar. Foi libertado em 1949, “graças à ação de um Comitê Internacional de Apoio, formado em Paris por seus companheiros Jean-Paul Sartre [1905-1980], Pablo Picasso [1881-1973] e Paul Robeson [1898-1976]”<sup>62</sup>. Em 1951, Hikmet divide com o poeta chileno Pablo Neruda [1904-1973] e com o ator, cantor e ativista estadunidense Paul Robeson o Prêmio Mundial da Paz. Como Schnaiderman sempre deu mostras de intensa conexão internacional com os eventos mais importantes do mundo literário de então, supomos que essas notícias não devem ter a ele passado despercebidas.

O poeta turco mantinha também laços de amizade com o Brasil: Jorge Amado. Ambos se interligavam pelas redes comunistas internacionais de sociabilidade entre “camaradas”. Em Salvador, na Fundação Casa de Jorge Amado, há uma foto dos dois juntos. Gustavo Pacheco, em artigo para a revista *Época*, narra: “Nazim Hikmet era um homem alto, de pele clara, cabelos ruivos e olhos azuis. Seus amigos o chamavam de ‘a árvore de olhos azuis’ e brincavam que Jorge Amado tinha mais cara de turco do que ele”<sup>63</sup>. Inclusive há notícia de uma brochura, *3 poemas de Nazim Hikmet*, da Edições Encontro, de 1955, na qual Jorge Amado consta como tradutor.

Outra notícia, publicada no caderno “Ilustrada”, da *Folha de S.Paulo*, em 5 de janeiro de 2009, com o título “Poeta turco Nazim Hikmet terá cidadania de volta”<sup>64</sup>, relata que o

<sup>61</sup> [...] su nombre se difundió en grado notorio a raíz de aquel movimiento mundial iniciado en 1949 en favor de su libertad, ocasión en que las revistas y periódicos literarios del viejo continente comenzaron a reproducir algunos de sus poemas que, de este modo, fueron vertidos a casi todos los idiomas europeos y entraron al dominio común del lector occidental, suscitando extraordinario interés alrededor de la personalidad del poeta.

<sup>62</sup> Disponível em: <https://diplomatie.org.br/o-comunista-romântico/>. Acesso em: 8 set. 2019.

<sup>63</sup> Disponível em: <https://Google.com/amp/s/epoca.globo.com/a-árvore-de-olhos-azuis-23310754%3Fversao%3Damp>. Acesso em: 8 set. 2019.

<sup>64</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/01/486437-poeta-turco-nazim-hikmet-tera-cidadania-de-volta.shtml>. Acesso em: 28 jul. 2019.

governo turco, depois de cerca de setenta anos, reabilita, por fim, seu maior poeta. Em 2013, ano de grandes manifestações antigovernamentais em Istambul, a “Ilustrada”, de 14 de janeiro, noticia: “Governo turco elimina lista de livros proibidos, mas continua censurando escritores”. A referida lista contém 453 livros e 645 publicações, e entre os livros que foram autorizados, “estão marcos como as obras completas do poeta nacional Nazim Hikmet”<sup>65</sup>.

A mesma matéria traz um caso que nos interessa de perto: “Um exemplo recente [de censura] aconteceu neste mês, quando o Ministério de Educação turco tentou eliminar dos colégios dois clássicos da literatura: *Ratos e homens* [1937], de John Steinbeck [1902-1968], e *Meu pé de laranja lima* [1968], um clássico juvenil do brasileiro José Mauro de Vasconcelos [1920-1984]”. As alegações para a censura são, “no primeiro caso, uma conversa que acontece em um bordel, e no segundo, porque a criança protagonista recita uma canção sobre uma mulher nua”. Os dois casos se configuraram como obscenidade e geraram muita polêmica.

Para nossa surpresa, há uma notícia bem mais recente sobre Hikmet. Ele é lembrado em um artigo no *Diário do Amazonas*, de 5 de novembro de 2017. O artigo, assinado pelo professor José Ribamar Bessa Freire da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), rememora o Golpe Militar de 1964 no seguinte depoimento:

A nossa geração das passeatas contra o golpe de 1964, no Brasil, teve a sorte de conhecê-lo [Nazim Hikmet] porque, nessa época, circulava clandestinamente em nosso meio uma edição em espanhol do livro *Existió realmente Ivan Ivanovich?* – peça de teatro em três atos, escrita por ele no seu exílio de Moscou, em 1955, na qual criticava o regime stalinista. Éramos poucos os que sabíamos quem era Nazim Hikmet.<sup>66</sup>

Mas o maior legado de Hikmet chega ao Brasil no ano de 2015: *Paisagens humanas do meu país*, um admirável poema épico moderno em delicadíssima tessitura lírico-política e magnífica tradução de Marco Syrayama de Pinto. Segundo o tradutor: “*Paisagens* era para ele [Hikmet] uma prestação de contas com os ideais que sempre teve, tanto em relação à arte como em relação a sua causa política. Comunista convicto, Nazim iniciou o projeto de redigir o *Paisagens* dentro da penitenciária de Istambul em 1939 e levou 22 anos para completá-lo, em 1961” (2015, p. 7). Para o poeta e tradutor Felipe Fortuna, em artigo para a Folha de S. Paulo:

<sup>65</sup> Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/01/1214449-governo-turco-elimina-lista-de-livros-proibidos-mas-continua-censurando-escritores.shtml>. Acesso em: 28 jul.2019.

<sup>66</sup> Disponível em: <https://d24am.com/politica/nazim-hikmet-vida-e-alegre-ma-non-troppo/>. Acesso em: 28 jul. 2019.

O comunismo de Hikmet não se confunde com a irrupção doutrinária: o poeta é defensor de uma fraternidade que aparece fervilhante em meio aos que se encontram nas piores condições materiais.

É a visão marxista do poeta que revoluciona o seu verso livre e altissonante – inspiradíssimo em Vladimir Maiakóvski – e o torna moderno, incisivo: as “paisagens humanas” são agora sujeito do poema e da história.<sup>67</sup>

Em movimento retrospectivo, talvez possamos supor que o olhar perscrutador de Schnaiderman surpreendeu, no discurso teatral de Hikmet, a possibilidade de grande difusão no “*grande tempo*”, no tempo do “diálogo infinito e inacabável em que nenhum sentido morre” (BAKHTIN, 2011, p. 409). O resenhista não voltou a escrever sobre Hikmet, apenas fez uma firme menção elogiosa ao poeta em sua quinta resenha, em 27 de julho de 1957. Na resenha sobre o romance *Nem só de pão*, de Vladimir Dudintzov, Schnaiderman escreve:

Voltando-se contra a burocracia, Dudintzov segue uma velha tradição na literatura russa. Relacionando essa luta com o combate ao dogmatismo, a desumanização nos mais diversos aspectos da vida cotidiana, retoma um tema caro à chamada “literatura do degelo”, o qual já reponta no “Degelo”, de Ehrenburg, mas *aparece em forma bem mais direta na admirável comédia satírica de Nazim Hikmet: “Mas existiu Ivan Ivanovitch?”* (Embora o original seja turco, a comédia soa em russo com a maior naturalidade e dirige-se essencialmente ao público soviético). Nessas obras, o aparelho burocrático passa a personificar a rotina, a oposição ao novo, e é com o mesmo caráter que ele surge no romance de Dudintzov (SCHNAIDERMAN, 1957, destaque nosso).

A relevância que damos a este primeiro texto é por considerarmos o ano de publicação da resenha (1956) um marco de ruptura afirmativa no percurso intelectual de Schnaiderman. Momento que assinala sua saída do anonimato e a entrada na esfera pública via jornalismo cultural com uma resenha que carrega, em suas subcamadas, uma asserção política que, embora velada pela citação da palavra alheia, se afirma antiburocrática ao alertar sobre suas nefastas implicações nas esferas do poder público e sua repercussão inevitável no todo social. Trata-se, a nosso ver, de um manifesto, em grande parte cuidadoso, para não inflamar ainda mais o mau humor do anti-trabalhismo (leia-se “anticomunismo”) brasileiro daquele momento.

Lembrando que Kubistchek, do Partido Social Democrático, assume a presidência em 1956 e tem como vice Jango Goulart, do Partido Trabalhista Brasileiro. Além disso recebe o apoio do PCB, partido que nos círculos udenistas significava uma grave ameaça. Lembrando também que 1956 é o ano da ocupação da Hungria pelo exército soviético, o que levou à cisão

---

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1724410-periodo-na-cadeia-revolucionou-verso-livre-do-poeta-nazim-hikmet.shtml>. Acesso em: 8 set. 2019.

de parte significativa da militância comunista internacional. E é precisamente nesse ano que Schnaiderman se desfilia do PCB. Portanto, não consideramos a resenha sobre *Mas, existiu Ivan Ivanovitch?* uma escolha aleatória.

No *Jornal da USP*, de seis de dezembro de 2021, Gutemberg Medeiros publica um artigo, “Os camaradas Schnaiderman e Marighella”<sup>68</sup>, no qual relata um depoimento do ex-militante Schnaiderman.

Boris e a então esposa Regina entraram no PCB em 1951 e tinham várias atividades como militantes e também deram baixa no desembarque de 1956. Entre as suas atividades, Boris respondia por um curso de Marxismo-Leninismo para formação de quadros voltados a imigrantes europeus em São Paulo. Avisou que deixaria o curso apenas quando o PCB indicasse o substituto, para não deixar os camaradas sem aula.

[...]

Para a sua extrema surpresa, o substituto foi Carlos Marighella, uma das lideranças mais destacadas do partido. Como era de seu feitio, Boris apenas comunicou aos alunos estar deixando o curso e que o camarada iria substituí-lo. Sem entrar em detalhes, como a sua saída do partido.

[...]

Boris ficou ainda mais surpreso naquela noite. Marighella [...] [d]efendeu a sua [de Schnaiderman] posição e de tantos outros camaradas, chamando-os de corajosos e coerentes em relação ao marxismo. Tal saída era para não serem cúmplices de crime inadmissível. Marighella também garantiu a sua futura saída do PCB, mas não naquele momento.

No entanto, o afastamento do PCB não significou um rompimento com o pensamento marxista. Segundo Medeiros, Schnaiderman permaneceu um “comunista solitário”, como ele mesmo se definia, acreditando que embora o projeto político soviético tenha sido radicalmente deformado na esfera prática, o “marxismo era o melhor na esfera teórica”.

Estendemo-nos longamente nessa primeira resenha com a finalidade de expor suas camadas submersas e comprovar seu caráter paradigmático de ideograma. Como todos os discursos transmitem um “ponto de vista particular sobre o mundo”, seja de modo aberto ou velado, a resenha que acabamos de ler se configura, a nosso ver, enquanto um ideograma schnaidermaniano profundamente crítico.

É plausível supor que, na resenha, Schnaiderman esteja expressando uma crítica cifrada ao PCB e a diretrizes que acreditava condenáveis. E isto ocorre no momento em que opta pela

---

<sup>68</sup> Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/os-camaradas-schnaiderman-e-marighella/>. Acesso em: 10 out. 2022.

independência partidária. Nesse sentido, essa sua primeira resenha é, de saída, uma declaração política.

### 3.1.3 Marcos Margulies: o segundo ideograma

Neste segundo ideograma – a *vigésima segunda resenha*, de 26 de outubro de 1963 –, Schnaiderman materializa, além da própria voz, as vozes das vítimas do Holocausto e as de todos os que zelam pelo não apagamento de um dos mais funestos episódios históricos durante a Segunda Guerra Mundial: o massacre do gueto de Varsóvia. Entre todas essas vozes, as de ontem e as de hoje, está a do herói autoral, Marcos Margulies, em seu esforço de rememoração do episódio trágico. Aqui, portanto, encontramos o vigoroso publicista Schnaiderman abordando um tema vital, sensível e de absoluto interesse humano.

#### a) O cabeçalho

##### **RESENHA BIBLIOGRÁFICA**

Marcos Margulies, O LEVANTE DO GUETO DE VARSÓVIA, Edições “Comentário”, Instituto Brasileiro Judaico de Cultura e Divulgação, Rio de Janeiro, 1963, 24 págs.

O jornalista e escritor Henrique Veltman (1936), em *A história dos judeus no Rio de Janeiro*, nos informa que o Instituto Brasileiro Judaico de Cultura e Divulgação (IBJCD) é a “seção brasileira do American Jewish Committee [AJC]” (2022, pos. 152). Comitê fundado em 1906, na cidade de Nova York, com uma ampla rede de parcerias com instituições judaicas internacionais. Segundo Veltman, o objetivo declarado da organização é combater todas as formas de discriminação, produzir formas de integração e contribuição para o fomento de igualdade social de direitos e oportunidades.

E com Ticiania Wiazovski, na pertinente tese “Cultura em *Comentário*: uma revista de cultura e resistência (1960-1973)”, ficamos sabendo que a *Comentário*, publicação do IBJCD, foi calcada na linha editorial da *Commentary* estadunidense, do AJC, lançada em 1945 e ainda em circulação. Sobre a análise da revista, escreve Wiazovski:

Levamos sempre em consideração que tal produção se fez em meio às articulações que culminaram no golpe militar de 1964, seguido do acirramento da repressão e da censura no final da década de 1960 e início da década de 1970 no Brasil. Este período coincide com os momentos iniciais e finais da circulação da revista que, em meio ao autoritarismo, não encontrou condições

para sobreviver, segundo testemunhos dos professores Jacó Guinsburg e Boris Schnaiderman (2011, p. 28).

Tomamos conhecimento inclusive de que, junto com outros nomes relevantes – como o do jurista Celso Lafer (1941); do empresário e bibliófilo José Mindlin (1914-2010); e do fundador da Editora Perspectiva Jacó Guinsburg (1921-2018) –, Schnaiderman e Margulies também integraram a estrutura organizativa da *Comentário*. Schnaiderman, além de colaborador da seção “Bibliografia”, foi membro da Comissão Consultiva de São Paulo (1962); membro da Comissão Editorial de São Paulo (1962-1964); membro da Comissão Editorial (1964-1970); e Margulies foi membro da Comissão Consultiva de São Paulo (1962-1964); membro da Comissão Editorial (1964-1968); e Diretor Editorial (1971).

E mais: “*Comentário*, segundo Boris Schnaiderman, teve uma função importante como revista de cultura, ‘como expressão de um público judeu intelectualizado’ e ainda mais naquele momento no qual havia ‘um fechamento grande, uma dificuldade de se publicar materiais (2011, p. 86)’”. E, para nossa surpresa, Wiazovski complementa: “[*Comentário*] Foi um veículo rico em conteúdo e abordagens, publicando não somente temas relacionados ao judaísmo, como também, por exemplo, contos russos traduzidos pelo Professor Boris Schnaiderman de autores que nem eram judeus. Algumas traduções inclusive eram inéditas (2011, p. 86)”. No entanto, lamentamos informar não termos avançado na obtenção de informações precisas acerca dos contos traduzidos por Schnaiderman publicados na *Comentário*.

Quanto a nomeação da revista, Wiazovski esclarece seu enlace com a tradição judaica: “O título da revista diz logo a que vem, pois pressupõe a criação de uma ‘possibilidade aberta de falar’ aproximando-se da prática judaica de produzir *Comentários* a respeito dos textos sagrados” (2011, p. 147).

## **b) A resenha**

Partindo das noções encontradas em *A crônica*, de Jorge de Sá, caracterizamos o *primeiro parágrafo* da resenha, na perspectiva de texto híbrido, como uma microcrônica. Aqui, portanto, temos um gênero que é, na sua origem, jornalístico por excelência, possuidor das características fundamentais de grande adjacência à oralidade e ao circunstancial. Mas para Sá, o coloquialismo “não perde de vista o fato de que o real não é meramente copiado, mas recriado” (1985, p. 11). O “coloquialismo, portanto, deixa de ser a transcrição exata de uma frase ouvida na rua, para ser a elaboração de um diálogo entre o cronista e o leitor [...]” (1985, p. 11). E Sá explicita que esse dialogismo “equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o

lado espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões do tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica” (1985, p. 11).

Quanto ao circunstancial, Sá escreve:

[...] [a crônica traduz] o sentido específico de um pequeno acontecimento do dia a dia, que poderia passar despercebido ou relegado à marginalidade por ser considerado insignificante. Com o seu toque de lirismo reflexivo, o cronista capta esse instante brevíssimo que também faz parte da condição humana e lhe confere (ou lhe devolve) a dignidade de um núcleo estruturante de outros núcleos, transformando a simples situação no diálogo sobre a complexidade das nossas dores e alegrias. Somente nesse sentido crítico é que nos interessa o lado circunstancial da vida. E da literatura também (1985, p. 11).

É, pois, na atmosfera gerada pelo vínculo entre o jornalismo e a literatura, o eventual e o artístico, que Schnaiderman recria o relato de um caso bastante corriqueiro: como em uma conversa solta, narra o ocorrido em um tempo vago, porém recente – “outro dia”. E prossegue: em uma ida ao cinema, para “assistir a um filme polonês sobre os campos de concentração nazistas” – filme que não é identificado, Schnaiderman escuta, na saída, a fala de uma jovem espectadora, uma “mocinha”. Fala de uma inconsequência e gravidade tal, que provoca um forte impacto, levando o resenhista a convertê-la em gancho para o desenrolar da resenha.

O mundo tem memória curta. Ao terminar a Segunda Guerra Mundial, tantas e tão profundas eram as cicatrizes que, segundo parecia, seriam necessárias muitas gerações para esquecer aquele horror. E, no entanto, apenas dezoito anos depois, a humanidade teima em não se lembrar da lição. Outro dia, depois de assistir a um filme polonês sobre os campos de concentração nazistas, ouvimos uma mocinha dizer à amiga: “Que filme mais exagerado! Isto só pode ser propaganda: não acredito que as coisas se tenham passado assim!” Mas impressionante como era, o filme não passava de um pálido reflexo do que realmente tinha ocorrido.

Em tom assertivo, Schnaiderman inicia a resenha com uma afirmação nítida: “O mundo tem memória curta”. Ponderamos que a semântica do termo “mundo” tem aqui a vastidão de uma totalidade formada pela rede impalpável de todas as subjetividades que a compõe; e que, portanto, a memória humana – a aptidão para apreender a realidade vivida e histórica e dela extrair reflexões e ensinamentos que tenham pelo menos uma relativa duração – é brevíssima. Assim, Schnaiderman conclui que mesmo as feridas mais profundas, resultantes de um passado ainda muito próximo, são rapidamente apagadas.

Em seguida, tomamos conhecimento da fala de uma “mocinha” – “Que filme mais exagerado! Isto só pode ser propaganda: não acredito que as coisas se tenham passado assim!”.

Entendemos que a minoração da enunciante – “mocinha” – não pode ser tomada como atenuante à espantosa declaração. Nessa fala, cujo núcleo semântico mais evidente, em nossa leitura, é o negacionismo, alguns preferirão revisionismo, do Holocausto, encontramos, em desdobramentos sub-reptícios, primeiro, a incidência de tonalidades antisemitas e, em segundo plano, reverberações anticomunistas. O que nos leva ao conceito de enunciado multiacentuado, localizado no verbete “Ideología/Productos ideológicos”, de autoria de Néstor Aguilera, no *Nuevo Diccionario de La Teoría de Bajtín* (2006).

Como afirma Valentin Volóchinov (1895-1936): “O campo ideológico coincide com o campo dos signos. Eles podem ser igualados. Onde há signo há também ideologia. *Tudo o que é ideológico possui significação sgnica*” (2017, p. 93, destaque do texto). E a partir desse pressuposto, Aguilera desenvolve sua argumentação:

O conteúdo de um signo ideológico é dado por seu tema e pelo *acento valorativo* que o acompanha. Para Bakhtin, em cada etapa do desenvolvimento de uma sociedade, existe um número limitado de temas que conformam o horizonte ideológico de um grupo e que se encontram acentuados valorativamente na defesa de seu reconhecimento social. Apenas aquele que apresenta um interesse para o grupo passa a ser tema, objeto do signo; daí que todo tema tem relação com os pressupostos sócio-econômicos que conformam as bases da existência material desse grupo. O acento valorativo é, portanto, a reação semiótico-ideológica que suscita um tema. É através dos distintos acentos sociais (caráter *multiacentuado* do signo ideológico) que se faz palpável a realidade viva do signo; a refração do ser em um signo ideológico; o cruzamento dos mais variados interesses sociais e a consequente manifestação da luta de classes (apud ARÁN, 2006, p. 164, destaques do texto).<sup>69</sup>

Necessário é, portanto, recorrer ao contexto sócio-histórico da publicação da resenha, em 26 de outubro de 1963, praticamente às portas do Golpe de 1964, para reconhecer os indícios do que já se encontrava em fermentação. Para tanto, devemos lembrar alguns fatos que esclarecem os vínculos ideológicos que traçamos, partindo da negação do Holocausto, para

---

<sup>69</sup> “El contenido de un signo ideológico está dado por su tema y por el acento valorativo que lo acompaña. Para Bajtín, en cada etapa del desarrollo de una sociedad, existe un número limitado de temas que conforman el horizonte ideológico de un grupo y que se hallan acentuados valorativamente en pos de su reconocimiento social. Sólo aquello que presenta un interés para el grupo pasa a ser tema, objeto del signo; de allí que todo tema guarde relación con los presupuestos socioeconómicos que conforman las bases de la existencia material de dicho grupo. El acento valorativo es, por lo tanto, la reacción semiótica-ideológica que suscita un tema [...]. A través de los distintos acentos sociales (carácter *multiacentuado* del signo ideológico) se hace palpable la realidad viva del signo; la refracción del ser en un signo ideológico; el cruce de los más variados intereses sociales y la consecuente manifestación de la lucha de clases” (apud ARÁN, 2006, p. 164).

reconhecemos o antissemitismo e apontamos o anticomunismo. Este último, principalmente, recrudescendo, naquele momento, em nosso país. Apenas voltando atrás umas poucas décadas, retomamos a teoria conspiratória, urdida na caserna, que contribuiu para a implantação do Estado Novo, em 1937: o Plano Cohen, “escrito pelo então coronel Olympio Mourão Filho [1900-1972], organizador da milícia paramilitar da AIB [Ação Integralista Brasileira], responsável pelo serviço secreto integralista e lotado no setor de inteligência do Estado-Maior do Exército” (SCHWARCZ, 2015, p. 631). Nota-se, no “plano”, o sobrenome judeu como uma marca antissemita indelével da trama fraudulenta.

Quanto à Ação Integralista Brasileira, fundada em 1932, Schwarcz esclarece: “Era o primeiro partido político de massas do Brasil, com capacidade de inserção nacional, crença corporativa, culto à liderança política e ao domínio do Estado, e disposição para fazer ecoar o discurso antissemita uma oitava acima do que já era corrente na sociedade brasileira” (2015, p. 621). Essa movimentação política ultradireitista, a qual caracterizamos como nazifascista, não deixou de provocar ondas irregulares de turbulência entre as décadas de 1940 e 1950. E a constituição do grupo Tradição, Família e Propriedade (TFP), em 1960, encabeçada por Plínio Corrêa de Oliveira (1908-1995), é mais um dos sintomas que iria desembocar na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, apenas cinco meses após a publicação da resenha, em 19 de março de 1964. Marcha convocada por setores civis e militares reacionários junto com a ala mais dura do clero católico conservador.

Devemos ainda examinar na fala da “mocinha”, reproduzida por Schnaiderman, um termo-chave: “propaganda”. Anatol Rosenfeld, em seu ensaio “O poder da propaganda”, em *Preconceito, racismo e política*, escreve: “Propaganda é o instrumento conscientemente *usado por poucos para tonar conhecidas e valorizar, entre muitos*, ideias, coisas, instituições e pessoas, e para formar e influenciar opiniões, crenças e hábitos” (2019, pos. 867, destaque nosso). Partindo dessa definição, deduzimos que a exclamação retórica – “só pode ser propaganda!” – indica a desqualificação de registros históricos verídicos, reputando-os como enganosos, já que a eles atribui falsidade manipuladora. O intuito é claro: confirmar as insinuações de negacionistas sobre o *exagero* dos relatos estarrecedores daqueles que denunciavam os campos de morte nazistas. Embora, como escreve Schnaiderman em tom “lírico reflexivo”, o filme transmitisse apenas “um pálido reflexo do que realmente tinha ocorrido”.

Portanto, pela apresentação de algumas relações dialógicas externas à resenha – o nosso breve levantamento de algumas das manifestações do nazifascismo brasileiro, que atravessaram

a primeira metade do século XX e que, hoje podemos verificar, extravasaram, em movimentos de maior ou menor visibilidade, para além desse período, acreditamos ter exposto algumas das matrizes sócio-políticas centrais que orientam nossa leitura.

Aqui empregamos a caracterização de nazifascismo segundo o pensamento de Anatol Rosenfeld, autor de *Preconceito, racismo e política*. Isso porque Jacó Guinsburg, o prefaciador, relata que Rosenfeld “ministrou” um curso de filosofia em sua casa: “Em suas preleções, o nosso mestre procurou durante cerca de quinze anos nos ensinar a pensar lógica, metafísica, epistemológica e criticamente através da história das ideias, desde os pré-socráticos (2019, pos. 34)”. E segundo o testemunho do próprio Schnaiderman, já mencionado neste capítulo, ele foi um assíduo frequentador dos simpósios filosóficos do professor Rosenfeld. O que nos permite admitir um possível alinhamento axiológico entre Schnaiderman e o pensamento do também crítico literário e colaborador do Suplemento Literário, Anatol Rosenfeld.

Socialmente, [o nazifascismo] propõe-se a destruir os delicados brotos de autonomia individual [...]. Econômica e politicamente, é a expressão de um capitalismo degenerado, a emancipação dos impulsos mais baixos, camuflados de heroicos e aureolados por mitos irracionais, é a glorificação de um imperialismo brutal [...]. Filosoficamente, é o triunfo do irracional sobre o racional e submissão consciente da consciência moral a categorias biológicas, como é a raça [...] (2019, pos. 1610-1618).

Assim, pelo recorte do primeiro parágrafo de poucas linhas do publicista ideólogo Boris Schnaiderman, podemos confirmar que a crônica é um gênero que, apesar de aparente casualidade, é consequente e compromissado com a trágica “complexidade das nossas dores e alegrias” como escreve Sá; e que, ao historicizar as relações dialógicas internas e externas do discurso schnaidermaniano, escavamos sentidos que poderiam parecer, em rápida leitura, datados, mas guardadas as devidas proporções e especificidades, se revelam lamentavelmente contemporâneos.

No *segundo parágrafo*, Schnaiderman retoma o tema do obstinado desejo humano de esquecimento ou, diríamos, de enfrentamento de temas demasiado desconfortáveis – uma “teimosia” com traços autodestrutivos – para introduzir o pertinente “folheto” de 24 páginas, de Margulies: *O levante do gueto de Varsóvia*. O resenhista situa o leitor na temporalidade histórica do levante épico, ocorrido há apenas 20 anos. As batalhas iniciadas no gueto, em princípios de 1943, chegam a seu ápice em um mês de dramática resistência, de 19 de abril a 16 de maio daquele mesmo ano. Aqui, cabe-nos anotar que os sintagmas “comemorativo” e “vigésimo aniversário” sugerem, de imediato, um evento festivo. Termos que contrastariam,

portanto, com a solenidade respeitosa devida a um evento de traumática lembrança. Por outro lado, cabe-nos também compreender que o termo “comemorativo” pode se dar por um dever de exaltação ao ato de suprema rebeldia e bravura de jovens judeus que escolheram a morte em combate àquela em um campo de extermínio. Isso porque consultando o *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (2012), temos que *comemoração* é o “ato ou efeito de comemorar”, e *comemorar* significa “fazer recordar, lembrar”, “solenizar, recordando”.

Diante dessa teimosia em esquecer, que tem qualquer coisa de autodestruição, nada mais oportuno que a publicação do folheto de Marcos Margulies, comemorativo do Levante do Gueto de Varsóvia, cujo vigésimo aniversário transcorreu este ano. Historiadores debruçam-se sobre arquivos, psicólogos procuram investigar o incrível processo interior que tornou tudo aquilo possível, porém o mais necessário e urgente é fazer com que se conheça o ocorrido e se veja o alto preço que o mundo pagou pela intolerância racista (destaques nossos).

Assim como Schnaiderman reconhece a urgência do entendimento referente à imensurável catástrofe que significa a eliminação física de grupos étnicos considerados inconvenientes – no caso, majoritariamente o judaico – levada a cabo durante a vigência do nazismo na Alemanha (1933-1945), a professora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin, em seu livro *Lembrar escrever esquecer*, certifica e enfatiza que o Holocausto “é um marco essencial e pouco elaborado da história ocidental” (2009, p. 59, destaque nosso).

No *terceiro parágrafo*, Schnaiderman traz a palavra de Margulies em citação na qual se encontra o cerne de seu escrito: uma crítica à omissão dos fatos relacionados ao Holocausto e, em particular, à destruição do gueto de Varsóvia, praticada por aqueles que deveriam primar pela transmissão desse saber.

Ninguém mais autorizado que o autor do folheto para indignar-se com semelhante esquecimento. E ele o faz *com veemência e calor humano*:

“A descrição do extermínio de seis milhões de judeus raramente consta dos compêndios históricos que se dedicam à Segunda Guerra Mundial. De fato, trata-se de uma ocorrência de impossível localização no tempo: não é como uma batalha que começa e que termina, onde há generais ou almirantes, onde há vencidos e vencedores, onde há razão. Portanto, evitam-na os historiadores e com eles os professores que ensinam nas escolas; é muito mais fácil louvar os feitos gloriosos dos generais profissionalmente uniformizados. Em Varsóvia, um punhado de acossados teve a ideia não conformista de não morrer. Isso é totalmente antiescolar.

Na realidade, é pena que os compêndios omitam a verdade, embora inglória para os vencedores do momento. Pois do infinito túmulo de cinzas desconhecidas do Gueto de Varsóvia nasceu a consciência da dignidade humana; e sem que disso soubessem os que sucumbiram e sem que o supusesse o general nazista que redigia o ‘relatório final’, nas ruínas de Varsóvia se revelou, em toda sua trágica plenitude, o infinito valor da vida humana. De todos os homens.

É pena que não se fale nas escolas sobre esta Revolução, como se louvam outras” (destaque nosso).

Do escrito de Margulies, dividido em 23 partes, apenas numeradas, o trecho que Schnaiderman nos traz é parte final, a vigésima terceira, em sua inteireza. Reforçamos, aqui, nosso entendimento de que as citações da palavra alheia, as quais Schnaiderman recorre, são índices vigorosos de suas posições axiológicas. Pelas palavras de Margulies, concluímos: a ignorância sobre o horror do genocídio judaico concorre para a permanência de preconceitos de toda ordem e deixa portas abertas a sua reiteração. E o esquecimento programado, consequência da interrupção na cadeia de transmissão histórica, impede, o que Gagnebin propõe, “uma rememoração, no sentido benjaminiano da palavra, isto é, de uma memória ativa que transforma o presente” (2009, p. 59).

A voz de Margulies fortalece seu discurso com dois moduladores delimitadores, “profissionalmente” em “gerais profissionalmente uniformizados”, e “totalmente” em “totalmente antiescolar”. Com isso, ironiza e denuncia a evitação de assunto tão sensível e penoso nas salas de aula.

No *quarto parágrafo*, o mais longo da resenha, Schnaiderman sumariza a palavra de Margulies ao descrever a situação de extrema precariedade no confinamento do gueto, detalha as contingências adversas nas quais se encontravam os judeus, ali condenados à morte por privações e doenças. Cita números assombrosos e, por fim, expõe a luta férrea dos resistentes contra forças largamente assimétricas. E Margulies, um jovem de 16 anos quando da invasão de seu país, é destacado como “testemunha ocular” da ocupação nazista da Polônia (1939-1945), o que significa que sua palavra, representante de uma intensa experiência diretamente vivida, é investida de grande valor.

Testemunha ocular sobre a ocupação nazista na Polônia, o autor não poderia escrever de outra maneira sobre os que morreram no Gueto. Os alemães tinham encerrado ali, atrás de um muro, num espaço exíguo, toda a população judia da região de Varsóvia: cerca de 500.000 pessoas. A fome e a doença estavam liquidando aquela multidão acossada, quando começaram as deportações para o campo de extermínio Treblinka. Nesse campo morreram 310.000 judeus de Varsóvia, mas os que estavam encerrados no Gueto continuavam acreditando que se tratava simplesmente de uma transferência para um lugar mais adequado. Por mais que a brutalidade nazista aparecesse nas suas formas mais hediondas, por mais cenas de horror que presenciassem, os judeus se aferravam à ilusão, parecia-lhes que não havia sentido nem lógica em matar tanta gente. E foi somente quando restavam no Gueto 50.000 sobreviventes que eles acreditaram na morte certa e se muniram de armas precárias, a fim de enfrentar os tanques e lança-chamas dos nazistas. Aliás, foram estes os primeiros a lançar-se ao ataque, em 19 de abril de 1943 com a intenção declarada de arrasar o Gueto. Houve neste sentido uma ordem expressa de Himmler: “O aniquilamento do Gueto é indispensável, pois sem isso nunca conseguiremos manter Varsóvia em ordem, e o crime, enquanto existir o Gueto, não poderá ser eliminado. Apresente-se um plano para a destruição do Gueto. Compreenda-se que, não sendo adequado para os alemães o território em que viviam até agora 500.000 sub-homens, ele deve

desaparecer dos mapas, e que a cidade de Varsóvia, que sempre constitui um perigo, deve ser diminuída”. Sob o impacto dos canhões e dos tanques alemães, o Gueto resistiu até 16 de maio, quando o general Jürgen von Stroop “anunciava triunfalmente, num relato encadernado a couro, para o Führer em júbilo e para o mundo indiferente: ‘Não há mais judeus em Varsóvia’”. O mesmo general escrevia também nesse relato: “Nenhum judeu se rendeu voluntariamente. Preferiam morrer a cair nas nossas mãos”.

Schnaiderman argumenta, alinhado a Margulies, que os judeus, tomados de incredulidade – dada a desrazão de um tal projeto de “aniquilamento” – “se aferravam à ilusão, [pois] parecia-lhes que não havia sentido nem lógica em matar tanta gente”. O que aponta para a dificuldade de simbolização do real frente a um “horror irrepresentável, que escapa à linguagem ordinária” (2009, p. 60), como escreve Gagnebin.

Do interior do discurso de Margulies, Schnaiderman faz ressurgir a palavra monológica e mortífera de Heinrich Himmler (1900-1945), um dos poderosos da Alemanha nazista e um dos principais responsáveis pela implementação do projeto de assassinato intencional de milhões de judeus e outros grupos étnicos e sociais considerados indesejáveis: a Solução Final (1941-1945), sintagma nomeador da fase mais intensa do extermínio de humanos apontados como “sub-homens”. Depreendemos que a citação das palavras de Himmler foi pesquisada por Margulies no documento oficial já que consta no livreto, em nota de rodapé, o trecho em alemão como referência.

Schnaiderman também traz, do texto de Margulies, as palavras do general alemão Jürgen von Stroop (1895-1952), responsável pela destruição do gueto, que declara em relatório caprichosamente datilografado ao Führer – com o detalhe escarnekedor de ser luxuosamente “encadernado a couro” – a consumação da tragédia em dois lacônicos enunciados: “Não há mais judeus em Varsóvia” e “Nenhum judeu se rendeu voluntariamente. Preferiam morrer a cair nas nossas mãos”. Este último enunciado, em inadvertida ironia, exalta superlativamente o heroísmo dos judeus.

No *quinto parágrafo*, o mais breve de todos, Schnaiderman retoma o tema do *exagero* atribuído a relatos de sobreviventes do Holocausto, tema que apequena e deslegitima o valor dos discursos testemunhais. O resenhista, junto a Margulies, também alça sua voz contra a *indiferença do mundo* que “assistiu impassível a destruição do Gueto”.

Segundo frisa Margulies, o mundo assistiu impassível a destruição do Gueto. Ninguém lhe enviou armas, suas mensagens a Londres, onde estava o governo polonês no exílio, foram arquivadas, a tragédia consumou-se até o final. Um só dos remanescentes conseguiu atravessar a Alemanha e chegar à Suíça, onde publicou um livro, que se julgou exagerado demais.

No *sexto e último parágrafo*, à força do desejo de obliteração de incontestáveis fatos relacionados ao Holocausto, Schnaiderman contrapõe sua crença resoluta na potência ainda maior da palavra em entonação “veemente” como um de seus valores axiológicos fundamentais. E reforça a importância de uma ampla difusão do libelo de Margulies com o propósito de espriar e manter acesa a chama de uma defesa “calorosa” e “esclarecida” de ideais civilizatórios. Notamos inter-relações significativas entre o *terceiro parágrafo* e o *sexto*: são inter-relações que dizem respeito a uma forte acentuação emotiva. Com “veemência” e “calor (humano)”, Schnaiderman evoca, com a repetição enfática, a qualidade apaixonada do discurso marguliesiano.

Realmente, a vontade de esquecer, de não acreditar, tem muita força. Mais força ainda tem, no entanto, a *veemência* de um documento humano. Na publicação ora comentada, além do texto de Margulies, há fotografias que mostram cruamente a que ponto chegou a abjeção humana dos nazistas. Esperemos que este folheto tão oportuno não tenha o destino de outros que já conhecemos: uma distribuição restrita entre pessoas interessadas no problema, e que já estavam suficientemente esclarecidas sobre o assunto. *A indignação, o calor, a veemência* com que o autor o abordou parecem clamar também por uma ampla divulgação (destaques nossos).

Schnaiderman constata de modo assertivo a força poderosa da “vontade de esquecer, de não acreditar” com um modalizador epistêmico forte, “realmente”, que ativa o enunciado. Menciona, como validamento histórico de caráter iconográfico, as fotografias que, em interação com o relato de Margulies, “cruamente” expõem a “abjeção humana”. Essas evidências, que não podem ser negadas, são três: uma, na contracapa, mostra o gueto de Varsóvia devastado, com um título impregnado de amarga ironia “Ecce Urbs” (“Eis a cidade”); a segunda, mostra, ao fundo, uma fileira de soldados alemães sorridentes e despreocupados, e, no primeiro plano, um judeu ortodoxo de frente para a câmera, em suas vestimentas de oração, cabeça baixa, olhando para o chão onde aparecem recortadas as pernas de homens deitados de bruços, aqui o título é “A última prece de judeu acochado”; e, a terceira, mostra dois corpos emaciados de homens, da cintura para cima, nus sobre a terra, com os braços abertos em cruz, com o título “Ecce Homo” (“Eis o homem”), título inspirado na passagem bíblica da Paixão de Cristo, como narrada no Evangelho Segundo São João, 19:5, Novo Testamento. As fotografias são datadas de 1943, todas em P&B e sem crédito, supomos que ou por serem de arquivo pessoal ou de autoria anônima.

O resenhista também propõe uma divulgação ampla, não restrita a pessoas já “suficientemente” esclarecidas e “interessadas pelo assunto”, mas que rompa os muros dessa

modulação delimitativa e chegue aos desinteressados pelo saber histórico, despertando-os para os riscos de tal atitude. Alicerçando os argumentos do resenhista, referenciamos a pesquisa da antropóloga Adriana Abreu Magalhães Dias (1970-2023) ao lançar um alerta sobre o avanço de células neonazistas em território brasileiro e internacional em sua dissertação “Os anacronautas do teutonismo virtual: uma etnografia do nazismo na internet” (2007) e na tese “Observando o ódio [recurso eletrônico]: entre uma etnografia do neonazismo e a biografia de David Lane” (2018).

Para além do registro histórico de uma trágica efeméride, a resenha de Schnaiderman ressoa como uma admoestação lançada à contemporaneidade. Admoestação, provinda do nem tão historicamente distante ano de 1963, sobre o trágico vínculo entre o esquecer e o ignorar e a nefasta propagação, nos dias que correm, de incontáveis variantes de ideários neonazifascistas, pois como observa Gagnebin:

[...] essa experiência [a do Holocausto] obriga a filosofia a pensar a realidade do mal e do sofrimento humano não só como fazendo parte necessariamente da condição humana finita, mas como mal e sofrimento que foram impostos por determinados homens a outros, mal e sofrimento vinculados, portanto, a fenômenos históricos e políticos precisos, que *devem ser investigados, passados no crivo, no intuito crítico de sua recusa ativa* (2009, p. 60, destaque nosso).

### c) O herói

Como dispomos de poucas e esparsas referências, apresentamos Marcos Margulies, o herói multifacetado, com bastante cautela. Margulies nasce em Lodz, Polônia, em 1923, e não nos foi possível saber quando chega ao Brasil. Apuramos que defende a tese “Evolução dos contatos intergrupais na Europa da Idade Média através do relacionamento entre judeus e russos”, no departamento de História, da FFLCH, em 1970, mesmo ano no qual também Schnaiderman obtém seu doutorado. Sua tese é publicada com o título *Os judeus na história da Rússia*, pela Edições Bloch, em 1971. Foi editor da Documentário, casa editorial por ele criada em 1973, pela qual publicou vários títulos e grande parte de suas obras, entre elas, citamos as seguintes: *Gueto de Varsóvia: crônica milenar de três semanas de luta* (1973), *Iudaica Brasiliensis* (1974), *Do racismo ao sionismo: uma análise conceitual* (1976), *Os palestinos* (1979). Em 1982, falece, aos 59 anos, no Rio de Janeiro.

No Suplemento Literário localizamos dois artigos, “Romain Rolland, cenarista”<sup>70</sup> (04/01/1957); e “Ievtuchenko e Babi Iar”<sup>71</sup> (28/04/1962). Sob a rubrica Cinema, localizamos outros dois artigos: “Um cinquentenário esquecido”<sup>72</sup> (18/10/1958); e “O muro da vergonha esquecido”<sup>73</sup> (29/09/1962); e, na coluna Letras Africanas: “A África também tem história”<sup>74</sup> (26/05/1962); e “E Owe que tem tudo, tem tudo?”<sup>75</sup> (08/12/1962).

Quanto a sua atuação no campo cinematográfico, reunimos algumas das referências mais representativas: o recebimento do prêmio Governador do Estado, no I Festival Internacional de Cinema do Brasil, “pela realização do documentário ‘Os tiranos’<sup>76</sup>, produzido para o Museu de Arte do Estado de São Paulo”. Outra referência é o curta que tem como motivação o trabalho do pintor Lasar Segall (1889-1957): “o diretor Marcos Margulies realizou a fita ‘A esperança é eterna’<sup>77</sup>, curta metragem com fotografia de George Tamarski e fundo musical de Bernardo Segall”; ainda no OESP, temos a manchete que anuncia a “Entrega dos Prêmios ‘Saci’ de Cinema e Teatro”, com a lista das “24 fitas nacionais de longa metragem”. A lista vem acompanhada da respectiva ficha técnica de cada uma dessas 24 produções nacionais. Entre elas está “Toda a vida em quinze minutos”<sup>78</sup>, com argumento de Marcos Margulies, direção de Pereira Filho, fotografia de Ferenc Fekete e elenco encabeçado por Mara Rubia (1919-1991) e Jardel Filho (1928-1983); sobre o ciclo organizado pela Filmoteca do Museu de Arte Moderna “Dez anos de fitas sobre arte”, o “cinema nacional foi representado por ‘O descobrimento do Brasil’<sup>79</sup>, produção de 1952, escrita e dirigida por Marcos Margulies, à base das mais variadas telas, gravuras e desenhos existentes sobre o acontecimento inicial da

<sup>70</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570104-25053-nac-0037-lit-5-not/busca/MARCOS+MARGULIES>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<sup>71</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620428-26690-nac-0014-lit-6-not/busca/MARCOS+MARGULIES>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<sup>72</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19581018-25603-nac-0013-lit-5-not/busca/MARCOS+MARGULIES>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<sup>73</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620929-26821-nac-0041-lit-5-not/busca/MARCOS+MARGULIES>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<sup>74</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620526-26713-nac-0010-lit-1-not/busca/Marcos+Marg%C3%BAlies>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<sup>75</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19621208-26880-nac-0037-lit-1-not/busca/Marcos+Margulies>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<sup>76</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19540124-24144-nac-0010-999-10-not/busca/Marcos+Marguli%C3%A9s>. Acesso em: 13 nov. 2022.

<sup>77</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550107-24438-nac-0007-999-7-not/busca/Marcos+Marguli%C3%A9s>. Acesso em: 13 nov. 2022.

<sup>78</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19550927-24661-nac-0044-999-44-not/busca/Marcos+Margulies>. Acesso em: 13 nov. 2022.

<sup>79</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19551127-24713-nac-0008-999-8-not/busca/Marcos+Margulies>. Acesso em: 13 nov. 2022.

nossa história”; e mais uma vitória no Prêmio Saci pelo “artístico documentário que Marcos Margulies realizou sobre a obra do pintor Lasar Segall”<sup>80</sup>, exibido anteriormente no Festival de Cannes, cujo ano de exibição oscila nos noticiários entre 1954 e 1955.

Em Margulies nos parece que, pela resenha e pelo conjunto de obras que conseguimos reunir, a temática central é o resguardo do saber histórico do “esquecimento”, tópico também identificado em Schnaiderman e correlato à preocupação com o desvirtuamento desse saber via falsas narrativas. De tudo que até aqui pesquisamos nos escritos do crítico-tradutor, fica registrada a prioridade em preservar a vitalidade da História como uma das principais linhas axiológicas de sua prosaística. Como escreve Bakhtin: “Se não se pode estudar a literatura isolada de toda cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade” (2017, p. 13).

Portanto, das duas resenhas que acabamos de ler, escritas há pouco mais de meio século, é possível ainda ouvir, claramente repercutindo na contemporaneidade, os ecos de debates inconclusos do século anterior. Na primeira resenha, nos chega o ressoar do tema da estereotipia burocrática – ou monológica – que rompe o dialogismo social pela padronização rígida das linguagens artísticas e pelo estreitamento das linguagens vivas e criativas do cotidiano, empobrecendo as trocas simbólicas em todas as esferas de inter-relações discursivas. Isto está em todas as declarações de Schnaiderman que sempre apostou na criatividade ousada e libertária, tanto em seus paratextos tradutórios como em seus escritos jornalísticos do período que examinamos.

A segunda resenha, por sua vez, dada a transparência paradigmática da carga ideológica que sustenta, expõe o incontornável entrelaçamento de dois grandes temas: *história* e *memória*. Embora, por vezes, estejam implícitos na prosaística schnaidermaniana, esses temas não estão jamais ausentes. Entendemos que a perspectiva sob a qual Schnaiderman pensa a história é marcada pela urgência ética do *saber* e do *não-esquecer*. O resenhista ressalta, assim, o papel da *memória coletiva*, forjado pela atividade responsável de agentes históricos despertos e ativos, como forma de assegurar o enlace social entre o pequeno tempo e o grande tempo. Dito isso, afirmamos os dois ideogramas schnaidermanianos, que acabamos de ler, como preciosos reveladores da linha axiológica schnaidermaniana.

---

<sup>80</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19561201-25026-nac-0007-999-7-not/busca/Marcos>. Acesso em: 10 nov. 2022.

### 3.1.4 Ivan Búnin: dois momentos

Nosso objetivo, aqui, é compreender como se dá a relação ético-estética, entre Schnaiderman e seu herói-autoral Ivan Búnin: quais as temáticas centrais e quais os recursos prosaísticos que a expressam. Julgamos, aqui, inevitável fazer uma rápida retrospectiva para recordarmos que das duas novelas traduzidas por Schnaiderman, *O amor de Mítia* e *O processo do tenente Ieláguin*, encontramos um só paratexto assinado por Schnaiderman – uma “Nota do tradutor”, em *O amor de Mítia* (2016a), como está no primeiro capítulo. Assim, antevimos, no contato com essas duas resenhas, uma oportunidade de acompanhar – pelo menos por um breve lapso de tempo, entre 1957 e 1958 –, a pesquisa desenvolvida por Schnaiderman antes de chegar à conclusão desses dois atos tradutórios, seis anos mais tarde com a publicação das duas novelas, em 1964.

Contrastando com a “Nota do tradutor” (2016a), na qual a “leveza da prosa” e a sensibilidade de Búnin recebem fartos elogios, as duas resenhas, que lemos a seguir, expressam alguns momentos conturbados dessa relação: uma das resenhas, a *quarta* na ordem de publicação, de 22 de junho de 1957, com 12 parágrafos, é sobre um conjunto de anotações para uma biografia de Tchekhov; e, a outra, a *décima segunda* na ordem de publicação, de 21 de junho de 1958, com 11 parágrafos, é sobre uma antologia de contos.

Para a leitura da resenha de 1957, seguimos a seguinte diretriz: primeiro, exame do cabeçalho da resenha; e segundo, leitura parágrafo a parágrafo da mesma, pois continuamos tomando a *unidade semântica do parágrafo* como direcionamento por considerarmos que esta sinaliza mais que uma simples prática de formatação. A sequência dessas unidades semânticas sugere-nos principalmente uma orientação de leitura, além de favorecer o estudo detido do texto resenhístico. Adiantamos que não nos estenderemos ao perfil do herói autoral, pois este já se encontra delineado no primeiro capítulo.

### 3.1.5 Ivan Búnin: a paixão e a razão, 1957

#### a) O cabeçalho

#### **RESENHA BIBLIOGRÁFICA**

#### LITERATURA

I. A. Bunin, O TCHEKHOVE (Sobre Tchekhov), Obra Inacabada, Izdatieistvo Imieni Tchêkhova (Editora Tchekhov), Nova York, 1955, 412 pág.

Temos as iniciais do nome do autor “I.”, para Ivan, a do patronímico “A.”, para Aleksêievich (filho de Aleksei) e o sobrenome “Búnin” (acentuação gráfica atualizada). Em seguida, o título da obra em russo e, entre parênteses, a tradução de Schnaiderman, “Sobre Tchekhov”. O cabeçalho ainda esclarece que se trata de obra “inacabada” e publicada pela Editora Tchekhov, de Nova York, em 1955. Ficamos sabendo também o número de páginas: 412.

A resenha data de cerca de dois anos da publicação do livro pela Editora Tchekhov, o que, dadas as condições de comunicação da época, pode ser considerado um curto intervalo. O cabeçalho mostra também as conexões internacionais de Schnaiderman, já que evidencia seu interesse pelo que ocorre no mercado editorial em outros pontos do planeta além da União Soviética. Da Editora Tchekhov, de Nova York, o único dado que obtivemos é o fornecido pelo próprio Schnaiderman: uma editora voltada para a publicação dos chamados russos “brancos”, escritores emigrados contrários a sovietação da Rússia.

#### **b) A resenha**

Diferente das duas resenhas antes examinadas, esta mostra Schnaiderman se colocando em polêmica aberta com o herói autoral Búnin e contrapondo-se ao crítico francês Charles Corbet (1902-1992), autor de *La Littérature Russe* (1951), sobre quem a única informação que obtivemos foi a de ter sido “Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de L’Université de Dijon”.

É uma resenha de maior extensão, com o dobro de parágrafos das anteriores. Aqui, centramos nossa pesquisa no uso de moduladores adverbiais dado que, no conjunto dos 12 parágrafos de extensão irregular que compõem o texto, o que mais se apresentou à nossa atenção imediata, na materialidade da escrita schnaidermaniana, foi a carga expressiva de modulações adverbiais, em particular as terminadas em “-mente”.

São 20 os advérbios com sufixação em “-mente”, incluindo as repetições, que pontuam o discurso schnaidermaniano, colorindo sua escrita com fortes tintas entonativas de valoração semântico-axiológica. Listamos os moduladores na sequência em que aparecem no texto (a numeração é para simples conferência e o itálico destaca as repetições): realmente (1), grandemente (2), *justamente* (3), frequentemente (4), aparentemente (5), infelizmente (6), *justamente* (7), *justamente* (8), corajosamente (9), raramente (10), admiravelmente (11),

*somente* (12), completamente (13), convenientemente (14), igualmente (15), pudicamente (16), profundamente (17), evidentemente (18), devidamente (19), *somente* (20).

Pela percepção do uso intenso de moduladores adverbiais, indicando um traço relevante nos escritos de Schnaiderman, como já mencionado neste capítulo, consideramos importante conceber um parâmetro que nos auxiliasse a ampliar a reflexão sobre suas possíveis repercussões quanto a sentidos e significações no entendimento da visão ético-estética do crítico-tradutor. Optamos, então, por uma pesquisa junto a outros colaboradores da seção Resenha Bibliográfica da seguinte maneira: leitura dos textos publicados na mesma data da resenha de Schnaiderman e levantamento do índice de moduladores terminados em “-mente” empregados nesses textos, considerando que os textos da Resenha Bibliográfica possuem um formato mais ou menos padronizado em termos de extensão.

No dia específico da resenha de Schnaiderman sobre Búnin (marcando a data: 22 de junho de 1957), seus companheiros de Resenha Bibliográfica foram o professor Roberto Pinto de Souza, sob a rubrica Economia, com nove moduladores em seu texto (definitivamente, conseqüentemente, anteriormente, extremamente, rapidamente, imediatamente, necessariamente, naturalmente, propriamente); e o sociólogo Florestan Fernandes, sob a rubrica Educação, com oito (atualmente, precariamente, ideologicamente, positivamente, imediatamente, diretamente, continuamente, fundamentalmente). Ainda que a amostragem seja pequena, ela fornece um parâmetro mínimo para o reconhecimento da importância dos moduladores adverbiais na prosaística schnaidermaniana.

No estudo dessa resenha, caminhamos parágrafo a parágrafo ao modo de fragmentos críticos, procurando analisar cada um em seu todo enunciativo e investigar as interações dialógicas entre eles. Para Dahlet, o parágrafo é uma unidade semântico-textual caracterizada por *coesão*: “A coesão remete ao conjunto de fatores linguísticos que proporcionam ao escrito sua textualidade” (2006, p. 112); por *coerência*: “A coerência, por sua vez, remete aos universos referidos, que devem manter uma ligação entre si e, ao mesmo tempo, uma relação com o universo de experiência ou do conhecimento do leitor” (2006, p. 112); e por *progressão temática*: desenvolvimento segundo o qual um parágrafo procura recuperar o tema que ficou em aberto no parágrafo anterior, avançando para a ampliação ou aprofundamento do tema até chegar ao seu remate. Entretanto, é preciso salientar que nem sempre a progressão ocorre assim, de modo tão esquemático. É melhor mantê-la apenas no horizonte de uma perspectiva didática, porque na realidade empírica a progressão pode se dar em formas mais dinâmicas e criativas.

Sinalizamos que nossa leitura está apoiada no seguinte enunciado da professora e pesquisadora Marília Amorim: “O *outro* é, por princípio opaco” (2014, p. 107, destaque da autora). Nesse sentido, o resenhista Schnaiderman, enquanto um *outro sujeito* de nosso estudo, é inescapavelmente opaco, o que torna tensa a nossa leitura. Lembrando que “[a] tensão em Bakhtin *não é algo negativo nem algo a ser superado*. Ao contrário, ela é constitutiva da criação humana, porque ela é o que atesta a presença do *outro*, daquele que não se identifica comigo, daquele que me escapa e a quem minha palavra se dirige” (AMORIM, 2014, p. 111, destaque nosso e destaque do texto).

No *primeiro parágrafo*, Schnaiderman abre a resenha historicizando, em traços amplos, o “curioso destino” das obras de Búnin depois de sua morte. É quando Konstantin Fiédin admite a relevância do autor, no Segundo Congresso dos Escritores Soviéticos (1954), que as editoras na URSS passam a publicar suas obras. Registramos, já neste parágrafo, a temática da guerra fria, que Schnaiderman introduz ao mencionar a preferência da “editora norte-americana de ‘russos brancos’” pelas obras de Búnin hostis ao regime soviético.

Após a morte de Búnin, em 1953, as publicações de suas obras tiveram curioso destino. Fiédin proclamou, no Segundo Congresso dos Escritores Soviéticos, a importância de Búnin, como um clássico da literatura russa, um realista, numa época em que predominava a voga do decadentismo. (?) revelou que o escritor pretendia regressar à pátria tendo já recebido para tal fim a cidadania soviética, e frisou a importância de se publicar “tudo o que há de valioso em sua obra”. Depois disso, as editoras soviéticas têm divulgado obras escolhidas de Búnin. Ao mesmo tempo, a editora norte-americana de “russos brancos” vem publicando também seus livros, mas de preferência aqueles em que transparece a hostilidade do escritor falecido ao regime soviético.

Ludmila Turkevich (1909-1995), especialista em língua e literatura russas, descreve, em artigo publicado na revista *Books Abroad*, o II Congresso dos Escritores Soviéticos como um evento de importância primordial para a literatura soviética.

O Congresso, aguardado com grande expectativa, criou uma enorme celeuma durante sua realização. Todos os *literati* importantes da URSS e das nações satélites dele participaram para discutir a arte no mundo soviético e estabelecer uma plataforma para futuras atividades (TURKEVICH, 1956, p. 31-34, tradução nossa).<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> “It was awaited with great anticipation and created a great stir while it was in progress. All the important literati of the U.S.S.R. and satellite nations attended this congress to discuss art in the Soviet world and to hand down a platform for further activity” (TURKEVICH, 1956, p. 31-34).

Como fatos precedentes ao II Congresso, recordamos a morte de Stálin, em 5 de março de 1953, e a de Búnin, em 8 de novembro do mesmo ano. Decorridos 20 anos do I Congresso (1934), é realizado o II Congresso (1954) sob Khrushchóv, o que significa que durante o período, a produção e divulgação artística, na URSS, esteve estritamente submetida às diretrizes estéticas do Realismo Socialista. Turkevich relata que o I Congresso foi grandioso, contou com a presença de “cerca de seiscentos delegados representando cinquenta e duas nacionalidades soviéticas”<sup>82</sup>, na frente dos quais Andrei Jdánov (1896-1948), defensor inflexível do “método [Realismo Socialista] tanto na literatura como na crítica literária”, discursou:

O Camarada Stálin descreveu nossos escritores como os *engenheiros da mente humana*. O que isso significa? [...] Significa, acima de tudo, conhecer a vida para representá-la de forma verdadeira nas obras de arte; não representá-la de modo escolástico, morto, apenas como “realidade objetiva”, mas representar a vida real em seu desenvolvimento revolucionário.

Assim procedendo, a concretude verdadeira e histórica da representação artística deve estar combinada com a *tarefa ideológica de remodelar e reeducar os trabalhadores no espírito do Socialismo*. Este método tanto na literatura como na crítica literária é o que chamamos de Realismo Socialista... (TURKEVICH, 1956, p. 31-34, destaques nossos).<sup>83</sup>

Jdánov define que a tarefa dos escritores, os “engenheiros da mente humana”, é produzir o novo trabalhador soviético maquínico, “remodelado” e “reeducado” a serviço de altas metas de produção. O discurso resulta na vulnerabilidade do campo literário a todas as formas de intervenção, censura e punição. E o reflexivo e nostálgico Búnin não poderia jamais ser publicado em tal atmosfera restritiva. A partir de 1953, o ambiente cultural e político na URSS passaria por limitadas mudanças de pouca duração. E Fiédin – de quem o próprio Schnaiderman traduz um conto, “Relato sobre um palácio” (como está no primeiro capítulo deste trabalho) –, reabilita Búnin, que retorna ao circuito literário soviético com “obras escolhidas”.

Considerando apenas o primeiro parágrafo, podemos deduzir uma das facetas – talvez a central – da resenha bibliográfica e/ou literária: ela é para iniciados. O leitor de resenhas deve possuir de antemão algumas balizas que orientem sua leitura pelo discurso repleto de cifras do

---

<sup>82</sup> “[The Congress] was attended by some six hundred delegates representing fifty-two Soviet nationalities” (TURKEVICH, 1956, p. 31-34).

<sup>83</sup> “Comrade Stalin described our writers as engineers of the human mind. What does this mean? [...]. It means, above all, to know life, in order to depict it truthfully in works of art, to depict it not scholastically, not lifelessly, not just as ‘objective reality’, but to depict real life in its revolutionary development. In doing so, truthfulness and historical concreteness of artistic depiction must be combined with the task of ideological remolding and re-education of the toiling people in the spirit of Socialism. This method in fiction and in literary criticism is what we call Socialistic Realism...” (TURKEVICH, 1956, p. 31-34).

resenhista, que escreve para esse leitor presumido. Para quem não conhece Fiédin, nada sabe sobre a importância dos congressos dos escritores soviéticos, sobre Búnin, sobre a história da URSS, a leitura da resenha já em seu início encontra-se barrada. Portanto, o leitor presumido é um *insider*, que intui *a priori* os labirintos do texto que vai percorrer, pois, como escreve a professora e tradutora Tatiana Bubnova, a “intuição pode ser pensada como uma oportunidade preparada pela *experiência*” (2015, p. 12, destaque nosso), por leituras anteriores e, muitas vezes, por um saber “não sabido”. Esse leitor está a par, mesmo que na superfície, dos contextos que cercam as personagens, o herói autoral e o seu duplo, o resenhista, todos envolvidos na mesma trama lítero-bibliográfica, uma trama também histórica, pois, como escreve Fiorin:

A história não é exterior ao sentido, mas é interior a ele, pois ele é histórico, já que se constitui fundamentalmente no confronto, na contradição, na oposição das vozes que se entrecrocaram na arena da realidade. Captar as relações do texto com a história é apreender esse movimento dialético de constituição de sentido (2017, p. 151).

Encerrando o *primeiro parágrafo*, confirmamos que, na quarta linha, há um espaço em branco na página do jornal que preenchemos com um /?/ em: “[...] *a voga do decadentismo*. (?) *revelou que o escritor [...]*”. Espaço que poderia ser complementado pelo sujeito enunciativo do período precedente: “[...] Fiédin revelou [...]”; ou pelo pronome pessoal “ele”: “[...] Ele revelou [...]”; ou por meio de uma simples maiúscula: “Revelou [...]”. Atribuímos essa falha a distrações tipográficas.

No *segundo parágrafo*, Schnaiderman inicia a apresentação do “fragmentário” “livro sobre Tchekhov” – “uma coleção de anotações preparatórias” – para uma futura biografia de Tchekhov que Búnin não chegou a realizar. O que revela, portanto, tratar-se de uma publicação póstuma. Aqui, o crítico-tradutor aborda o entrelaçamento da história de vida de Búnin com a de Tchekhov, pois os dois heróis autorais teriam se relacionado por “vários anos”; e reprova os diálogos polêmicos de Búnin travados com alguns de seus contemporâneos, considerando-os irritadiços em excesso.

O livro sobre Tchekhov constitui uma coleção de anotações preparatórias para obra de natureza biográfica, que Búnin pretendia escrever, acrescidas de algum material já publicado pelo escritor. Tendo privado com Tchekhov durante vários anos, estava realmente em condições de prestar um depoimento importante e, apesar do caráter fragmentário do livro, este contém algumas observações valiosas. O conjunto, porém, está grandemente prejudicado por um tom irritadiço do autor, em relação a muitos de seus contemporâneos. Todo o seu julgamento ressentia-se de falta de serenidade.

Para Schnaiderman, embora Búnin apresente “algumas observações valiosas”, o autor “estava *realmente* em condições de prestar um *depoimento importante*”, mas deixa subentendido que este não o fez. A esse respeito, reiteramos um traço marcante em Schnaiderman: a solicitação frequente por depoimentos significativos sobre seus heróis autorais.

Já no exame do modulador adverbial epistêmico asseverativo *realmente*, percebemos que este empresta ao todo do enunciado a força de um saber real, verdadeiro, factual e inquestionável. Embora afirme que a obra traz “algumas *observações* valiosas”, o resenhista adverte os leitores que, em “conjunto”, a mesma foi contaminada por um “tom irritadiço”, pois a Búnin faltou “serenidade”.

Nesse parágrafo, a virgulação schnaidermaniana volta a chamar nossa atenção. No enunciado “O conjunto, porém, está *grandemente* prejudicado por um tom irritadiço do autor [,] em relação a muitos de seus contemporâneos”, a vírgula, que destacamos entre colchetes, separa dois segmentos inseparáveis na sintaxe tradicional do português escrito, ou seja, o sujeito e seus complementos.

Na “Introdução” de *As (man)obras da pontuação*, Dahlet afirma que “a pontuação se situa do lado da escrita e da leitura, isto é, da produção e da recepção do sentido, operando em conjunto para *aperfeiçoar a legibilidade e a interpretação*” (2006, p. 23, destaques nossos). O princípio da vírgula é segmentar, certifica a professora, segmentação que se dá com três propósitos: adicionar, subtrair, inverter. No enunciado em análise, a única função que se apresenta viável é a de *adicionar*. Podemos então supor que o corte virgular pode emprestar, de certa forma, um *efeito de ênfase* ao segmento posterior à vírgula “[...], em relação a muitos de seus contemporâneos”.

Embora a vírgula seja considerada por Dahlet “o mais sintático dos sinais de pontuação porque é o sinal relacional por excelência” (2006, p. 148), é necessário compreendê-la como operador tanto no plano sintático quanto no semântico, explicação que nos leva a sugerir uma intenção comunicativa na virgulação de Schnaiderman. No entanto, isso “não significa que as maneiras de pontuar fogem de regras, mas que essas regras provêm essencialmente do próprio ato de comunicação, com suas estruturas sintáticas, seus relevos e efeitos de sentido, suas condições de enunciação, seu tipo de relação contratual, enfim, que liga o enunciador e o enunciatário” (2006, p. 24).

Outra observação diz respeito ao “tom irritadiço” e à “falta de serenidade”. Schnaiderman considera que o todo das “anotações” está “*grandemente* prejudicado” – usando uma modulação de forte intensidade –, pelo “tom irritadiço” do autor. Como Búnin, segundo o resenhista, irrita-se com “muitos” de seus contemporâneos, podemos conjecturar que o herói autoral está em franco *diálogo polêmico* com seus adversários no campo literário. Talvez usando um tom demasiado inflamado para os padrões ético-estéticos do crítico-tradutor. Todavia, compreendemos que em um *diálogo polêmico* cabem variadíssimas expressões acaloradas de desacordo.

Questionamos se Schnaiderman, ao invocar “serenidade”, estaria sugerindo isenção ou neutralidade; ou, talvez, um certo distanciamento crítico racional; ou, rejeitando o *diálogo polêmico* exaltado como uma relação estética válida entre alteridades; ou, ainda, se estaria reivindicando a existência tão-somente de *diálogos harmoniosos*. Para refletirmos acerca dessas questões, precisamos lembrar que estamos tratando de uma obra enformada apenas como notas rascunhadas, não constituindo, portanto, uma biografia em sua plena potência literária pronta para vir a público, como o próprio resenhista nos informa no mesmo parágrafo.

Lendo um artigo de Elena Vássina para a *Revista Cult*, encontramos a seguinte citação de Tchekhov: “só as pessoas impassíveis são capazes de enxergar as coisas com clareza”.<sup>84</sup> Talvez Schnaiderman, grande leitor de Tchekhov, tendo as palavras do autor em mente, pondere que os impassíveis, os “serenos”, julguem com mais propriedade usando o frio da razão, enquanto que nos passionais o “julgamento” é obscurecido pelo calor das paixões.

No *terceiro parágrafo*, o resenhista amplia sua crítica aos autores que empregam seus esforços em “*justamente*” (modulador com efeito de focalização) construir um “Tchekhov” segundo suas próprias expectativas. Ao distorcer a imagem do autor, segundo seus filtros específicos de leitura, geram uma pluralidade de “tchekhovs” que encobrem um Tchekhov “verdadeiro”.

Um dos defeitos maiores de grande número de livros sobre Tchekhov está justamente no esforço dos respectivos autores de apresentá-lo tal como gostariam que ele fosse. A própria complexidade da obra de Tchekhov em sua aparente singeleza, presta-se a semelhantes interpretações. Suas admiráveis cartas, por exemplo, são frequentemente um modelo de juízos aparentemente contraditórios e cada intérprete pode escolher entre elas as que mais concordem com sua própria concepção dos homens e das coisas de época.

---

<sup>84</sup> Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/anton-pavlovitch-tchekhov/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

Dado que cada autor é construtor de *personagens*, mesmo em uma biografia, o resenhista desconsidera que personagens são “seres” instáveis e inacabados e que todas e quaisquer obras sobre a personagem “Tchekhov” são e serão enviesadas e incompletas, pois tanto o biografado quanto o “autor de biografia é aquele outro possível” (2011, p. 140), escreve Bakhtin. Aquele outro que fabula ou fantasia a consciência do biografado, dirige seus atos e estetiza sua vida. Aquele outro que é, mais uma vez, apenas um “possível” outro, impedido que está de ser totalizado.

Não há como desativar a tensão que se coloca entre a singular alteridade do herói autoral, Búnin, e a singular alteridade de seu biografado, Tchekhov: o olhar que aquele dirige a este é um olhar configurado por uma visão de mundo própria, um olhar que jamais abarcará por inteiro a visão de mundo do biografado. Se o que está em jogo na escrita biográfica nunca é o autor físico, biológico, empírico, também nunca é o biografado físico, biológico, empírico. São representações produzidas por feitos e efeitos estéticos.

No *quarto parágrafo*, o mais sintético de todos, Schnaiderman lamenta, usando o marcador discursivo “infelizmente”, que Búnin não tenha podido dar continuidade à análise das “concepções filosóficas de Tchekhov”, pois teria grande interesse em conhecê-las. Assim, o modalizador “infelizmente” exprime, como explica Neves, “um estado de espírito do falante em relação ao conteúdo do que é dito” (2018, p. 365). Trata-se, portanto, de um modulador com colorações *afetivas* ou *atitudinais*.

O resenhista anuncia também que, no *quinto parágrafo*, apresentará a “parte mais importante do livro”, que são as “observações diretas [de Búnin] sobre o escritor [Tchekhov]”. Por “observações diretas” entendemos as citações de Búnin que Schnaiderman julgou relevantes trazer aos leitores como amostras significativas do relato do autor sobre Tchekhov.

Búnin revela, nas anotações, a intenção de analisar as concepções filosóficas de Tchekhov, mas infelizmente, não chegou a fazê-lo. A parte mais importante do livro são as suas observações diretas sobre o escritor.

No parágrafo, mais uma vez nos chama atenção a virgulação incomum: “[...], mas *infelizmente*, não chegou a fazê-lo”, isso porque o uso que reconhecemos como mais habitual seria “[...], mas, *infelizmente*, não chegou a fazê-lo” (em uma dimensão enunciativa mínima – uma palavra – com dupla vírgula), ou, então: “[...], mas *infelizmente* não chegou a fazê-lo” (em uma dimensão enunciativa intercláusulas com vírgula simples). Dahlet aponta que, nas gramáticas tradicionais, a pontuação escrita está associada a “certos fenômenos da pontuação

oral, sobretudo à respiração, à entonação e aos movimentos do pensamento” (2006, p. 24). Essa explicação nos alertou para o fato de que é possível que algo da pontuação schneidermaniana esteja ancorada em uma concepção oralizante da língua escrita que, por meio de pausas respiratórias, de distintas entonações ou de movimentos peculiares de seu pensar, confere um ritmo de fala a sua escrita.

O *quinto parágrafo* é o primeiro de uma sequência de três parágrafos (o quinto, o sexto e o sétimo) com “observações diretas [de Búnin] sobre o escritor [Tchekhov]”, conforme anunciado por Schneiderman no *quarto parágrafo*. “Observações diretas” são citações recolhidas nos escritos de Búnin e, acreditamos, traduzidas do russo para o português pelo próprio resenhista, logo, o crítico-tradutor e o tradutor-crítico têm, aqui, assinaturas coincidentes nos três parágrafos.

“Para que esta alma complexa e profunda se torne compreensível, é preciso que algum homem muito grande e de espírito bem amplo escreva o livro da vida e da obra deste artista “incomparável”, na expressão de Tolstói. Quanto a mim, testemunho, por enquanto, de toda alma, o seguinte: um homem de rara nobreza espiritual, de educação e elegância, no melhor sentido dessas palavras, de suavidade e delicadeza, aliadas à extraordinária sinceridade e singeleza, à sensibilidade e ternura, e de um incomum amor à verdade.

Neste ponto tem início o miolo da resenha, que, como mencionado, se expande aos dois próximos parágrafos. É quando emerge do discurso de Schneiderman a palavra citada de Búnin, demarcada por aspas duplas ou aspas inglesas [“ ”], presentes apenas no início do quinto parágrafo. Como as aspas são sinais enunciativos de morfologia dupla, acreditamos que a ausência, no final do parágrafo, indica visualmente que podemos tomar o *sexto parágrafo* como seguimento do *quinto*.

Em citação de segunda ordem, as aspas duplas têm uma função diferenciada no interior do parágrafo ao emoldurar a palavra “incomparável” atribuída a Tolstói, que se destaca do discurso de Búnin. Além de introduzirem uma palavra citada, essas aspas podem ser também interpretadas enquanto um marcador expressivo e interpretativo que não só destaca, mas superlativa ainda mais o sentido do qualificador *incomparável*. Por outro ângulo, folheando as páginas do Suplemento Literário, verificamos que as regras tanto no uso das aspas, bem como de outros sinais de citação e pontuação, não eram, naquele período, muito padronizadas, cabendo a cada autor escolher mais ou menos segundo sua conveniência e criatividade.

Búnin, no parágrafo, exalta a figura de Tchekhov: só um “homem muito grande e de espírito bem amplo” poderia escrever “o livro da vida e obra deste artista “*incomparável*”, na expressão de Tolstói” (destaque nosso). Enquanto esse “homem muito grande” não assume a

tarefa, cabe a ele, Búnin, modestamente testemunhar com “toda *alma*” a “*alma* complexa e profunda” de Tchekhov. Para Bakhtin, em “termos metodológicos, o problema da alma é uma questão estética” (2011b, p. 94). Isso implica que o autor-contemplador Búnin, um eu-para-si, uma *alma*, dá uma forma estética à consciência de seu herói Tchekhov, outro eu-para-si, outra *alma*. Dito de forma diferente, o herói autoral Búnin vivencia esteticamente, em sua interioridade, a interioridade de outro ser por ele esteticamente construído. E Búnin, segundo a tradução de Schnaiderman, testemunha que Tchekhov era, em sua *alma*, “um homem de rara nobreza espiritual, de educação e elegância”. Outras mais virtudes são ainda acrescentadas a Tchekhov: suavidade, delicadeza, sinceridade, singeleza, sensibilidade, ternura, sendo também detentor de um “incomum amor à verdade”.

No *sexto parágrafo*, o tom da citação de Búnin prossegue em alta dosagem encomiástica. Concentra-se “*justamente*” (modulação focalizadora) em torno da noção de “tranquilidade”, vocábulo em relação direta com o sentido de “serenidade”, no segundo parágrafo.

“Ser veraz e natural, permanecendo ao mesmo tempo encantador, significa um caráter de extraordinária beleza, unidade e força. Refiro-me aqui com tanta frequência à tranquilidade de Tchekhov, justamente porque sua tranquilidade me parece testemunhar a rara força de seu caráter. Creio que ela não o abandonou mesmo nos dias do mais ardente desabrochar de sua alegria de viver e é possível que justamente ela lhe tenha dado, ainda moço, a possibilidade de não se dobrar à influência de ninguém e de começar a trabalhar com tamanha ausência de orientação alheia e, ao mesmo tempo, tão corajosamente, “sem quaisquer contratos com sua própria consciência”, e com tão inimitável mestria”.

A palavra-chave “tranquilidade” testemunha e confirma “a rara força de seu caráter [de Tchekhov]”. Uma “tranquilidade” que se expande por todo o parágrafo: tranquilidade que “não o abandonou mesmo nos dias do mais ardente desabrochar de sua alegria de viver”; “tranquilidade” que *justamente* deu “[a Tchekhov] a possibilidade de não se dobrar à influência de ninguém”; “tranquilidade” de “começar a trabalhar com tamanha ausência de orientação alheia e, ao mesmo tempo, tão corajosamente, “*sem quaisquer contratos com sua própria consciência*”, e com “tão inimitável mestria” (destaques nossos). A citação de segunda ordem, “*sem quaisquer contratos com sua própria consciência*”, com aspas duplas e por nós destacada em itálico, encontra-se no interior de uma citação de primeira ordem, também marcada com aspas duplas de abertura e fechamento, que delineiam, nesse caso, todo o parágrafo. Recapitulamos que, para Dahlet, as aspas constituem um marcador duplo de inserção da palavra de outrem (2006, p. 217), e que nas atuais práticas verbais escritas a citação de segunda ordem

deve vir entre as chamadas aspas simples ou aspas alemãs no sentido de maximizar a legibilidade.

A origem dessa citação de segunda ordem não é fornecida por Búnin. Schnaiderman tampouco acrescenta alguma referência. Trata-se inclusive de uma citação que nos parece de difícil compreensão no contexto em que se encontra. Devemos admitir que continuamos a nos interrogar sobre o sentido de “sem quaisquer contratos com a própria consciência”. Também não temos como afirmar com segurança se, em Búnin, o parágrafo-citação vem na sequência imediata da citação anterior, a do *quinto parágrafo*, ou se está localizado em outro ponto do discurso de Búnin. Talvez o não aspeamento de finalização do *quinto parágrafo* apenas insinue a continuidade da citação para o sexto parágrafo. Podendo ainda, tratar-se de provável falha tipográfica.

Além do destaque dado ao *tema* da “tranquilidade” em Tchekhov, há um enfático elogio à coragem do escritor: “começar a trabalhar [...], tão *corajosamente*”. Note-se que o forte advérbio de modo “corajosamente” tem ainda seu sentido exponenciado ao ser antecedido por outro advérbio carreador de intensidade – “tão” –, tendo assim sido construído um potente sintagma adverbial de exaltação ao herói autoral de Búnin, Tchekhov.

No *sétimo parágrafo*, Schnaiderman nos localiza “noutro lugar” no contexto dos apontamentos de Búnin. Entendemos, portanto, que, desta vez, o resenhista avisa haver um corte na continuidade entre a citação do *sexto* e a do *sétimo parágrafos*. E nessa citação podemos identificar – em “Jamais vi Tchekhov raivoso” – a continuidade do *tema* iniciado no *segundo parágrafo*, na noção de *serenidade*, que transitou pelo *sexto*, na referência à *tranquilidade* e, agora, no *sétimo*, chega a um dito célebre atribuído a Tchekhov: “Devemos sentar-nos para trabalhar, quando nos sentimos frios como o gelo”.

Noutro lugar, escreve: “Jamais vi Tchekhov raivoso; irritava-se raramente e, quando isso acontecia, sabia controlar-se admiravelmente. Mas, também, nunca o vi frio. Segundo dizia, permanecia frio somente durante o trabalho, que ele sempre iniciava depois que a ideia e as imagens da obra futura apareciam-lhe completamente nítidas, e que ele executava quase sempre sem interrupção. – Devemos sentar-nos para trabalhar, quando nos sentimos frios como o gelo – disse ele certa vez”.

Para nos aproximarmos do timbre tradutório praticado por Schnaiderman na passagem citada, observamos, em detalhe, como se dá a ocorrência dos moduladores em “-mente”.

Em – “irritava-se *raramente*” – avaliamos que o advérbio modulador delimitador está empregado com a função de complemento, pois não pode ser apagado sem que o sentido fique

incompleto ou alterado; “irritava-se” tem um valor afirmativo, enquanto que “irritava-se *raramente*” introduz um aspecto de negatividade, ou seja, Tchekhov quase nunca se irritava

Em – “sabia controlar-se *admiravelmente*” – o advérbio exerce a função gramatical de adjunto, já que pode ser retirado, preservando o sentido principal: Tchekhov sabia controlar-se. Com o advérbio “*admiravelmente*” acrescenta-se uma modulação afetiva ao autocontrole tchekhoviano, que é visto com apreço e respeito.

Em – “permanecia frio *somente* durante o trabalho” – o advérbio tem a função de adjunto, podendo ser removido com o sentido central mantido: Tchekhov “permanecia frio durante o trabalho”. Com o emprego do modulador delimitador “*somente*”, acrescenta-se a ideia de que permanecia frio apenas em situação de trabalho, sendo permitido ao leitor supor que fora dessa situação Tchekhov seria caloroso e responsivo.

Em – “as imagens da obra futura apareciam-lhe *completamente* nítidas” – temos um modulador asseverativo com função de adjunto, logo pode ser removido: “as imagens da obra futura apareciam-lhe nítidas”. O advérbio “*completamente*” afirma e assegura a completude na nitidez das “imagens da obra futura”.

Para Neves, os advérbios moduladores ou modalizadores têm o “papel de marcador de uma *apreciação* do falante a respeito das significações contidas no enunciado” (2011, p. 245, destaque nosso), como já apontamos em citação anterior da autora, neste capítulo. Reforçamos, portanto, aqui, o significado valorativo entonacional que os modalizadores imprimem ao enunciado.

Como nosso objetivo é levantar questionamentos e submeter algumas possibilidades de leitura e interpretação, nós nos interrogamos se a persistência desses advérbios moduladores, que marcam com força ritmada a entonação tanto do discurso autoral quando do discurso tradutório de Schnaiderman, seria um traço robusto de seu estilo em sentido bakhtiniano.

Como escreve a professora Elisabeth Brait, o sentido bakhtiniano de *estilo* “pode dar margem a muito mais do que a simples busca de traços que indiciem a expressividade de um indivíduo” (2013, p. 98). Brait esclarece que essa concepção de estilo é muito mais ampla, pois “implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem *história* e são a ela submetidos (2013, p. 98, destaque nosso)”. Podemos, pois, conceber que o *estilo* singular de Schnaiderman se constitui em necessário diálogo histórico com pluralidades discursivas submetidas a valores cronotópicos. Dando a palavra a Bakhtin:

O estilo propriamente verbalizado (a relação do autor [ou do tradutor-criador] com a língua e os meios de operação com esta determinados por tal relação) é o reflexo de seu estilo artístico (o reflexo da relação com a vida e o mundo da vida e do meio de elaboração do homem e do seu mundo condicionada por essa relação) na natureza dada do material (2011, p. 180).

Devemos ressaltar, neste ponto, que nos três últimos parágrafos estivemos estudando a intercalação e a articulação de outro gênero ao gênero *resenha*, gênero que o resenhista caracteriza, no segundo parágrafo, como “anotações preparatórias para obra de natureza biográfica” – ou *zapíski* – lembramos. Anotações que assumimos traduzidas por Schnaiderman, logo, acreditamos ser pertinente ao gênero “anotações preparatórias” acrescentar outra camada, a do gênero tradução.

No *oitavo parágrafo*, a tônica transita por duas categorias polêmicas e frequentes da crítica literária na última metade do século XIX, e na primeira do século XX, ainda repercutindo na contemporaneidade: o pessimismo e, seu antônimo mais imediato, o otimismo. Schnaiderman se coloca em acordo com o herói autoral, pois “Búnin observa com justeza” o exagero de alguns comentadores que posicionam a produção literária de Tchekhov na vertente do “otimismo”, e outros, na do “pessimismo”.

Para alguns, Tchekhov seria um pessimista movido por “estados de alma crepuscular”. Ou, como expressa Bernardini, Tchekhov seria “o mais lúcido intérprete daquilo que se consagrou como ‘o grande tédio russo’” (2018, p. 175). Mas, se essa concepção sobre o pessimismo tchekhoviano “era muito errada”, considerá-lo um otimista é uma “generalização excessiva”, complementa Schnaiderman.

Analisando os diversos comentários à obra tchekhoviana, Júnin observa com justeza que, se era muito errada a apresentação de Tchekhov como um intérprete dos “estados de alma crepuscular” de fim de século, constitui também uma generalização excessiva considerá-lo um otimista. Seria muito importante analisar convenientemente, com isenção de ânimo, as raízes do otimismo e do pessimismo, coexistentes em sua obra. Parece-nos que tal análise tem sido até agora bastante insatisfatória. Charles Corbet escreve em *La Littérature Russe* (Librairie Armand Colin, 1951): “Tchekhov oscila entre o otimismo que lhe advém de suas ideias e o pessimismo de sua visão da vida real”. Embora a formulação seja bastante feliz, trata-se igualmente de uma generalização excessiva.

O importante, para o crítico-tradutor, é “analisar *convenientemente*, com *isenção de ânimo*, as raízes do otimismo e do pessimismo (destaques nossos)” na obra de Tchekhov. Em outras palavras, Schnaiderman propõe que sejam investigadas as tradições literária e filosófica com as quais Tchekhov dialoga. E por “analisar *convenientemente*”, entende-se analisar com justeza e correção, ou seja, com “isenção de ânimo”. O que não significa estar Schnaiderman

propondo uma prática analítica imparcial. Pelo contrário, o perfil do crítico-tradutor até aqui desenhado, nos leva a supor que o resenhista está indicando uma prática analítica dinâmica que tome em consideração pesos e contrapesos avaliativos.

Como o modulador “convenientemente” exerce um papel auxiliar, pode ser removido sem prejuízo à sintaxe: “analisar [...] com isenção de ânimo”; no entanto, semanticamente o modulador dá densidade ao modo como a análise deve ser desempenhada, ou seja, enfatiza a forma correta em oposição à forma “muito errada”. Já o sintagma “isenção de ânimo”, nos faculta a retomada do fio semântico iniciado no *segundo parágrafo*, com a noção de “serenidade”, que atravessa o *sexto parágrafo* com a noção de “tranquilidade”; e entra no *sétimo*, com a noção de “controlar-se admiravelmente” e mais o dito atribuído a Tchekhov sobre trabalhar “quando nos sentimos frios como gelo”.

Aqui também é retomada a duplicidade com que Tchekhov é lido por uns e outros, presente já no *terceiro parágrafo*, quando Schnaiderman se refere aos autores que retratam Tchekhov “tal como gostariam que ele fosse”. Subentendidas ficam as diferentes visões político-ideológicas de mundo: entre os que constróem um Tchekhov, digamos, revolucionário (em associação ao otimismo) e aqueles que o constróem como um reacionário (em associação ao pessimismo). Schnaiderman, no entanto, sugere a coexistência das duas contrastantes visões de mundo na obra de Tchekhov, a pessimista e a otimista, caracterizando-as como complementares.

Sobre a citação de Corbet, pudemos ter acesso à obra e, aqui, trazemos a mesma citação um pouco mais estendida para esclarecer sua localização no texto do autor: “Se *Tchekhov oscila entre o otimismo advindo de suas ideias e o pessimismo, de sua visão da vida real*, Sologub (1863-1926) se joga por inteiro em um pessimismo que não é só de natureza social, mas muito mais de essência metafísica” (1951, p. 155, tradução nossa, destaque nosso)<sup>85</sup>. Como observamos, a citação está em um momento de passagem. É quando Corbet finaliza seus comentários sobre Tchekhov e inicia sua apreciação sobre Fiódor Sologub. Schnaiderman, embora conceda um certo brilho ao enunciado de Corbet, reforça, no mesmo parágrafo, sua crítica a leituras que “igualmente” *erram muito* por uma “generalização excessiva”.

Sobre a máxima, recolhida pela argúcia de Schnaiderman, que Corbet parafraseia, conseguimos traçar sua genealogia, que remonta a “Pessimismo da razão (ou da inteligência),

---

<sup>85</sup> “Si Tchekhov oscile entre l’optimisme qu’il tient de ses idées et le pessimisme de sa vision de la vie réelle, Sologoub (1863-1926) se verse tout entier dans un pessimisme qui n’est pas seulement de nature sociale, mais davantage encore d’essence métaphysique” (1951, p. 155).

otimismo da vontade”. Para Moisés, “[a]náloga ao axioma, a *máxima* é praticamente sinônima de adágio, anexim, aforismo, apotegma, clichê, ditado, provérbio, refrão, sentença” (1982, p. 321-322, destaque nosso), acrescentamos ainda os gêneros bordão, lema, mote, *slogan*, palavra de ordem. Esses gêneros mínimos, de extrema concisão, têm uma história que muitas vezes se perde no tempo e é na nota 18, do Caderno 28 (1935) dos escritos gramscianos do cárcere, que encontramos referências à formulação “feliz”, embora genérica, de Corbet.

A fórmula “pessimismo da inteligência, otimismo da vontade” — tão frequentemente utilizada por Gramsci — é atribuída por nosso autor [Gramsci] a Romain Rolland, num artigo publicado em *L'Ordine Nuovo*, de 3-10 de abril de 1920. Diz Gramsci: “A concepção socialista do processo revolucionário se caracteriza por duas notas fundamentais, que Romain Rolland resumiu em sua *palavra de ordem*: ‘pessimismo da inteligência, otimismo da vontade’” (A. Gramsci, *L'Ordine Nuovo 1919-1920*, Turim, Einaudi, 1954, p. 400). Num artigo um pouco posterior, de 10 de julho de 1920, Gramsci escreveu ainda: “A *palavra de ordem* ‘pessimismo da inteligência, otimismo da vontade’ deve ser a palavra de ordem de todo comunista consciente dos esforços e dos sacrifícios que são exigidos a quem voluntariamente assumiu um posto de militante nas fileiras da classe operária” (ibid., p. 404). Embora a expressão ainda não tenha sido localizada na obra de Romain Rolland, é possível que ela se encontre realmente em algum texto do romancista francês. De resto, Rolland pode tê-la recolhido em um livro de sua amiga e colaboradora Malwida von Meysesburg (*Der Lebensabend einer Idealistin*, Berlim-Leipzig, Schutter und Loeffler, 1898, p. 50), onde é mencionada uma frase que o historiador Jakob Burckhardt teria usado para se referir aos gregos: “Pessimismus der Weltanschauung und Ottimismus des Temperaments” [“Pessimismo da concepção do mundo e otimismo do temperamento”] (GRAMSCI, 2017, pos. 5222-5229, destaques nossos).

Em diálogo com Schnaiderman, trazemos um trecho do texto de Corbet, no qual este discorre acerca do pessimismo e do otimismo de Tchekhov:

Alguns desejam fazer de Tchekhov um otimista, mas não há otimismo senão no futuro. “Minha maior crença”, dizia, “é o corpo do homem, a sanidade, o espírito, o talento, a inspiração, o amor e a liberdade absoluta, liberdade em relação à força e à hipocrisia, qualquer que seja a forma com que se exprimam”. Como vemos, trata-se de um ideal que não está perto de se realizar aqui embaixo. No presente, Tchekhov não vê senão a doença, espíritos perturbados e insatisfeitos, preocupações sórdidas, verborragia, o ódio e a sujeição humana à violência e à falsidade. Um de seus temas preferidos é a impossibilidade de que os seres humanos possam se compreender uns aos outros, impossibilidade que ele tão bem iluminou em seus dramas nos quais

cada um ruma suas próprias preocupações sem prestar atenção ao que diz seu vizinho (1951, p. 152, tradução nossa).<sup>86</sup>

Em seguida, Corbet traz como representantes do pessimismo tchekhoviano a novela *La chambre n° 6* (1892), em português *Enfermaria n° 6*, publicada na coletânea *O beijo*, organizada e traduzida por Schnaiderman, como está no primeiro capítulo; e os contos “Les moujiks”, “Os mujiques”, sobre o qual não encontramos referência; “Ionytch” (1898), em português “Ionich”; e “Dans le ravin” (1900), em português “No barranco”.

Cabe-nos aludir à vírgula respiratória em: “as raízes do otimismo e do pessimismo[,] coexistentes em sua obra”. Mas ocorre-nos também propor que talvez essa vírgula seja a forma schnaidermaniana de avivar a ideia da convivência heterogênea entre pessimismo e otimismo. Ocorre-nos ainda propor que o resenhista, ao apontar para essa coexistência na obra de Tchekhov, está implicitamente afirmando a falsa antinomia em torno da qual girava a crítica na época. Talvez Schnaiderman insinue que é a atração dialógica entre o sinal negativo, o pessimismo, e o sinal positivo, o otimismo, o que imantava a extraordinária estética da obra de Tchekhov.

Devemos esclarecer, por fim, que este *oitavo parágrafo* nos dá a impressão de que as luzes sobre herói autoral Búnin diminuíram de intensidade e lançaram seus feixes mais potentes sobre aquele que seria apenas um coadjuvante: Tchekhov.

No *nono parágrafo*, Búnin retorna à cena retratado com tintas fortes, “implacável” e no auge da ira verbal. O escritor insulta o ator e diretor russo Konstantin Stanislávski (1863-1938), desqualifica o escritor e ativista ucraniano Vladímir Korolienko (1853-1921) e dirige a “outros escritores” obscenidades que, segundo Schnaiderman, os editores “pudicamente” permutaram por castas reticências.

Búnin mostra-se implacável com a maior parte dos que escreveram sobre Tchekhov. Stanislávski era, segundo ele, “muito estúpido”. As anotações de Korolienko merecem-lhe apenas uma interjeição de desalento. Em relação a outros escritores, limita-se a algum palavão escabroso, que os editores substituíram pudicamente por reticências.

---

<sup>86</sup> “D’aucuns veulent faire de Tchekhov un optimiste; mais il n’a d’optimisme que pour l’avenir. ‘Mon saint des saints, disait-il, c’est le corps de l’homme, la santé, l’esprit, le talent, l’inspiration, l’amour et la liberté absolue, la liberté par rapport à la force et au mensonge, de quelque manière qu’ils s’expriment’. Comme on le voit, il s’agit là d’un idéal qui n’est pas près d’être réalisé ici-bas. Pour le présent, Tchekhov ne voit que la maladie, des esprits dérangés et insatisfait, des préoccupation sordides, la prose, la haine et l’assujettissement humain à la violence et au mensonge. L’un de ses thèmes préférés est l’impossibilité pour les êtres humains de se comprendre les uns les autres, impossibilité qu’il a si bien mise en lumière dans ses drames où chacun remâche ses soucis à lui sans faire attention à ce que dit son voisin” (1951, p. 152).

Como as reticências parecem não estar ali pela deliberação do próprio escritor, Schnaiderman as atribui aos “editores” que teriam suprimido tudo o que pudesse ofender a sensibilidade dos leitores mais inocentes. Cria-se, assim, pelo que ficou não dito, um espaço aberto à interpretação que o resenhista preenche com “algum palavrão escabroso”. Quanto a modulação entonativa, em “os editores substituíram *prudicamente*”, temos um adjunto adverbial indicador de causa com o sentido de “por pudor”, “por recato”, “por decoro”. No entanto, não há como nos certificarmos com segurança que este tenha sido o caso.

Curioso é que em *Cursed Days (Dias malditos)*, diário de Búnin escrito durante os anos de 1918 e 1919, notamos a frequência intensa de reticências. Ocorre-nos a hipótese de que as duas obras, *Sobre Tchekhov* e *Cursed Days*, talvez compartilhem características estéticas semelhantes, supondo que ambas pertençam ao gênero “anotações” ou *zapiski*. Na primeira obra, como informa Schnaiderman, seriam anotações, sem apuro ou lustro, para uma biografia que não chegou a ser concretizada; e na segunda, anotações truncadas em um diário do desassossego. A esse gênero, o de “anotações”, supomos ser peculiar uma certa liberdade rústica e despreocupada. Portanto, local de ausência de refinamento formal e conteudístico.

As reticências, estudadas por Dahlet como sinais de enunciação, estariam empregadas, no caso, em contexto monologal (intradiscursivo), podendo ser compreendidas como reticências de fluxo ou, melhor dizendo, de interrupção de fluxo, já que o enunciador freia suas palavras, substituindo-as, na pontuação da escrita, pela representação gráfica da entonação oral equivalente ao silêncio (2006, p. 168-170), silêncio repleto de sentidos e significações a ser suplementado pelos leitores. Fica, portanto, em suspenso a questão de se seriam as reticências um traço característico da escrita buniniana nesse gênero de registro de franca informalidade, o gênero *zapiski*, ou não.

No *décimo parágrafo*, Schnaiderman, retoma o embate entre Búnin e Górkí, posicionando-se ao lado deste último. Chega a supor que abordar a vida de Tchekhov seria um atalho para atacar Górkí, cujas observações sobre Tchekhov são acalentadoras, mas “ligeiras”, assim como as de Corbet, no *oitavo parágrafo*, são de uma “generalização excessiva”. Se no parágrafo anterior a palavra-chave para retratar Búnin era “implacável”, neste parágrafo prevalece a tonalidade afetiva do rancor.

Todavia, sua irritação volta-se com mais insistência contra Górkí. Por vezes, chega a parecer que a intenção de seus escritos não era apresentar a personalidade de Tchekhov, mas desabafar seus próprios rancores contra Górkí. São muito conhecidas as reminiscências deste sobre Tchekhov, e que, apesar de ligeiras, apresentam-no profundamente humano e de uma irradiante simpatia. Era natural que Búnin não concordasse com aquelas páginas, neste ou naquele particular, mas, para refutá-las,

precisaria escrever algo consistente. No entanto, só lhe suscitaram a anotação: “Tudo falso! Não tive forças de ler até o fim”. Esta prevenção contra Górkí chega ao ponto de considerar justa a atitude do governo czarista, ao anular a eleição do escritor como membro honorário da academia de Ciências, e de qualificar como gestos exagerados os pedidos de demissão, enviados na mesma época à Academia, em sinal de protesto, por Tchekhov e Korolienko.

Schnaiderman retorna também à noção de “personalidade” em: “Por vezes chega a parecer que a intenção de seus escritos não era apresentar a *personalidade* de Tchekhov, mas desabafar os próprios rancores contra Górkí (destaque nosso)”. Encontramos em Bakhtin uma concepção que acreditamos cabível para abordar a questão “personalidade”, acrescentando outro ângulo: a noção de “homem interior” biográfico ou do “todo interior da *alma* da personagem” (2011b, p. 91), que propõe que além da “alma” – ou “homem interior” – ser percebida como experiência íntima não compartilhável do si-mesmo, que ela possa ser também analisada “enquanto fenômeno estético” (2011b, p. 91), continua Bakhtin. Isso porque, afinal, trata-se de literatura, em âmbito geral, e, no caso particular, do gênero específico anotações biográficas.

Presumível é, no entanto, que o resenhista esteja dirigindo seu *desejo de saber* ao homem real, à personalidade-alma de um inacessível Tchekhov biológico ou empírico, como já aventamos. Tchekhov, olhado de fora, será sempre um eu-para-o-outro, uma singularidade forjada pelo olhar exotópico e perceptivo do outro. Portanto, o horizonte de Tchekhov nunca coincidirá com o horizonte de Búnin, Górkí, Stanislávski ou nas tintas de qualquer outro biógrafo circunstancial.

No enunciado de Schnaiderman – “São muito conhecidas as reminiscências deste [Górkí] sobre Tchekhov, e que apesar de ligeiras, apresentam-no *profundamente* humano e de uma irradiante simpatia” –, o sintagma “*profundamente* humano” retoma com outro tom a questão do “homem interior”, ou seja, do que estamos supondo que Schnaiderman está designando por *personalidade*. O segmento soa emotivo-valorativo, e desdobra-se em “uma irradiante simpatia” plasmada na “exterioridade da alma do outro”, que Bakhtin descreve em uma linda forma poética “como uma espécie de sutilíssima carne interior”, aquilo “que constitui a individualidade artística e visível”, em suma, uma exterioridade da alma exposta à superfície, para o olhar do outro, que favorece “tudo o que pode ser idealizado, heroificado, ritmado, etc.” (BAKHTIN, 2011b, p. 93-94).

Por outro enfoque, consideramos que Schnaiderman pode estar reivindicando uma aproximação qualitativa a Tchekhov, vinculada à noção de “compreensão simpática”. Bakhtin escreve: “Costuma-se denominar *compreensão simpática* esse meu ativismo que vem de fora e

visa ao mundo interior do outro. Cumpre salientar o caráter absolutamente proveitoso, excedente, produtivo e enriquecedor da compreensão simpática” (2011b, p. 94, destaque nosso).

Em sua interpretação habitualmente ingênuo-realista, a palavra ‘compreensão’ gera equívocos. Não se trata, de maneira nenhuma, de uma representação exata e passiva, de uma duplicação do vivenciamento de outro indivíduo em mim (aliás, tal duplicação é impossível), mas da transferência do vivenciamento para um plano axiológico inteiramente distinto, para uma nova categoria de valorização e enformação. [...] A *compreensão simpática* não é uma representação mas uma valorização essencialmente nova, um emprego de minha posição arquitetônica na existência fora da vida interior do outro. A *compreensão simpática* recria todo o homem interior em categorias esteticamente afagantes para uma nova existência em um novo plano do mundo (BAKHTIN, 2011b, p. 94, destaques nossos).

Schnaiderman talvez entenda que falta *compreensão simpática* a todos os autores mencionados que escreveram sobre Tchekhov, a começar pelo próprio Búnin, seguido por Górkí, Stanislávski e outros. Quanto às imputações de que Búnin cultivaria “rancores contra Górkí”, elas não são infundadas. Em *Cursed Days*, seu diário durante a Guerra Civil, publicado pela primeira vez em 1936, Búnin já demonstrava forte desapeço por Górkí por razões literárias e políticas. Eis um extrato desse relato:

A literatura se tornou mesmo uma coisa pobre com todo tipo de tolice, falsidade e baboseira. E lá... estava Górkí, o mesmo Górkí que eu conheço há vinte anos... e literalmente não passou um único dia em uma aldeia. Depois de voltar à Rússia, tendo passado oito anos em Capri, ele nunca se aventurou a ir além de Moscou; ainda assim ele escreveu com heroísmo sobre o povo russo, insultando tanto resenhistas como leitores com sua inspiração medíocre e suas imagens e ideias “vivas”....

Escritores como Górkí mentiram sobre o povo como era de se esperar, para se ajustarem à tradição e não parecerem reacionários. A ficção deles sobre o povo era falsa, ignorante, grosseira e iletrada; mas era também a depositária de informações para os intelectuais que nada sabiam sobre o povo (BÚNIN, 1998, pos. 250, tradução nossa).<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> “Literature became really poor with all kinds of stupid, false, and pulp-fiction stuff. Then there . . . was Gorky, that very same Gorky who, in my twenty-year acquaintance with him . . . literally did not spend a single day in the village. Having returned to Russia after eight years in Capri, he never ventured any farther than Moscow; but he nevertheless wrote heroically about the Russian people, insulting reviewers and readers alike with his sham inspiration and his “vivid” images and ideas...

Writers like Gorky lied about the people on cue, to conform to tradition and thus not to appear reactionary. Their fiction about the folk was false, ignorant, crude, and illiterate; but it was also a depository of information for intellectuals who knew absolutely nothing about the people” (BUNIN, 1998, pos. 250).

No final do parágrafo, o resenhista se refere à “prevenção” de Búnin contra Górkí, motivada por paixões políticas, visto Búnin ser considerado um “branco” e Górkí, um “vermelho”. É digno de nota que o resenhista amiúde se reporte a eventos históricos, que repercutiram no universo intelectual russo do período, como a anulação da “eleição do escritor [Górkí] como membro honorário da Academia de Ciências”. Elena Vássina – em “Introdução” a *Pequenos-burgueses* (1902), primeira peça escrita por Górkí para o Teatro de Arte de Moscou – esclarece o episódio a que Schnaiderman se refere nos seguintes termos:

Envolvido com o movimento revolucionário e defendendo uma posição política radical, Górkí se tornava um escritor cada vez mais “engajado” e “perigoso” do ponto de vista do governo. Foi eleito membro honorário da Academia de Ciências, em 1902, título que foi mais tarde anulado por um ato do czar Nicolau II. Em sinal de protesto, Tchekhov e Korolienko fizeram questão de se demitir da Academia (2010, pos. 68-70).

No *décimo primeiro* parágrafo, *evidencia-se*, finalmente, a “paixão política”. Para Schnaiderman, *é evidente* que a percepção de Búnin “sobre a vida e a obra do próprio Tchekhov” está também “viciada”, nos sentidos de falsificada ou adulterada. O modalizador epistêmico asseverativo afirmativo “evidentemente”, sempre se referindo ao “saber do falante” (NEVES, 2011, p. 245), expressa a obviedade transparente do juízo expresso pelo enunciador. Por ser tão notória a *paixão política* de Búnin, Schnaiderman conclui que esta acaba por corromper o ponto de vista do autor sobre a vida e a obra de Tchekhov.

O resenhista faz uma tênue concessão a Búnin ao reconhecer que alguns outros autores tentaram construir um Tchekhov com os traços de um “verdadeiro revolucionário”. Por outro lado, censura Búnin por conduzir seu biografado ao “extremo oposto”, isto é, por conceber um Tchekhov antirrevolucionário ou reacionário. Schnaiderman também o reprova por não fornecer uma “explicação razoável” para as “diferenças de conteúdo” entre distintos momentos da escrita de Tchekhov.

Evidentemente, a concepção de Búnin sobre a vida e obra do próprio Tchekhov ficou também viciada pela paixão política. Indigna-se com razão contra os que tentaram apresentar Tchekhov como um verdadeiro revolucionário, mas, por sua vez, cai no extremo oposto, não conseguindo formular uma explicação razoável das grandes diferenças de conteúdo entre a obra de Tchekhov na década de 1880 e nos anos seguintes, por não avaliar devidamente o efeito da inquietação e efervescência da sociedade russa sobre seus contos e peças.

Segundo o crítico-tradutor, a partir da década de 1880, a escrita de Tchekhov passa por transformações de “conteúdo”, pois, ao ser tocado pelos influxos da ebulição sócio-histórica em andamento no solo russo, passa a enunciá-los em suas obras, e isso Búnin não avalia “devidamente”: de forma apropriada, correta, adequada. O modalizador “devidamente” é entendido por Neves como um modalizador deôntico, o que significa que o “enunciado é apresentado pelo falante como algo que deve ocorrer, necessariamente, dada uma *obrigação* que alguém tem” (2011, p. 252, destaque nosso). Búnin teria, portanto, a injunção de analisar de modo acurado “o efeito da inquietação e efervescência da sociedade russa” na produção literária tchekhoviana, falhando mais uma vez.

Para Bernardini, Tchekhov esteve “sempre afastado de qualquer engajamento ideológico” (2018, p. 178). Bem como “não se deixou aliciar por nenhum grupo político, também recusou fazer parte de qualquer escola literária” (2018, p. 178). Tchekhov, porém, não se esquivou de prestar apoio causas que julgou relevantes. Exemplos: seu posicionamento contra a condenação do capitão Alfred Dreyfus, no controverso caso Dreyfus (1894), e sua solidariedade a Górkí, quando este foi repudiado pela Academia de Ciências, como relatado pelo próprio Schnaiderman.

Comparando a perspectiva do crítico-tradutor com a de Corbet, trazemos uma citação deste, na qual expressa uma posição próxima, acreditamos, da de Schnaiderman: “[...] se bem que ele [Tchekhov] não tenha cessado de evoluir em direção à esquerda, ele não será jamais inscrito na lista dos escritores tendenciosos. Ele foi sempre demasiado humano para poder ser considerado um partidário (1951, p. 151, tradução nossa)”<sup>88</sup>.

Devemos explicitar que, na dicção schnaidermaniana, identificamos uma demanda atravessada pela expectativa de encontrar em Búnin um desapaixonado mediador entre o leitor Schnaiderman e o biografado Tchekhov. A reivindicação por um discurso portador de uma racionalidade confiável e imune a contradições, equilibrada e fria, exigência de impossível atendimento, dada a complexa rede de partidarismos éticos e estéticos avocada tanto pelo herói autoral Búnin quanto pela personagem biografada Tchekhov, bem como pelo próprio resenhista.

Ninguém pode ocupar uma posição neutra em relação a *mim* e ao *outro*; o ponto de vista abstrato-cognitivo carece de um enfoque axiológico, a diretriz axiológica necessita de que ocupemos uma posição singular no acontecimento

---

<sup>88</sup> “[...], et bien qu’il n’ait cessé d’évoluer vers la gauche, il ne saurait être inscrit sur la liste des écrivains des tendances. Il a toujours été trop largement humain pour pouvoir être considéré comme un partisan” (CORBET, 1951, p. 151).

único da existência, de que nos encarnemos. Todo juízo de valor é sempre uma tomada de posição na existência; [...]. No acontecimento singular e único da existência, é impossível ser neutro (BAKHTIN, 2011, P.117-118, destaques no texto).

Observamos também que o herói autoral Búnin nos é apresentado em traços pouco positivos: irritadiço, negligente, rancoroso, implacável, indecoroso, inconsistente, tendencioso. E essas características, é preciso reconhecer, o transformam em anti-herói. Por sua vez, Tchekhov, é nobre, leal, elegante, sincero, verdadeiro, sensível, tranquilo, controlado. Logo, a figura heroica da resenha, não duvidamos, é Tchekhov. No extremo contraste entre a grandeza das virtudes de Tchekhov e a mesquinhez dos vícios de Búnin, este se transfigura quase que em vilão. O que só não acontece de todo porque Schnaiderman faz algumas poucas concessões a seu anti-herói autoral.

O que nos permite presumir que Búnin, nesse momento, não é exatamente o centro do interesse de Schnaiderman, pois sua atenção está focada é *Sobre Tchekhov*, permitindo-nos aqui um trocadilho. Isso porque, como está no primeiro capítulo, Schnaiderman publica, em 1959, um conjunto de 36 narrativas curtas de Tchekhov, com o título *Contos*, obra posteriormente renomeada *A dama do cachorrinho e outros contos* (1999). Assim, calculamos que, em 1957, o tradutor-crítico deveria estar imerso em materiais sobre Tchekhov e sua obra, desenvolvendo uma pesquisa expandida para alicerçar suas traduções.

Conjecturamos, portanto, que Schnaiderman buscou no livro de Búnin respostas em torno da *vida* e da *personalidade* – ou do “homem interior” – de Tchekhov. Mas as “anotações preparatórias para obra de natureza biográfica” provaram-se, até aqui, pouco satisfatórias para o resenhista.

No *décimo segundo parágrafo*, pelas mãos de Búnin, o resenhista apresenta uma nova personagem, a amiga Lidia Alekseievna Avilova (1864-1943), autora de contos, romances e do livro de reminiscências *A. P. Tchekhov na minha vida*, no qual relata sua furtiva relação amorosa com Tchekhov. Livro ao qual Búnin “atribui grande importância”.

Aliás, entre os escritos sobre Tchekhov, Búnin atribui grande importância às reminiscências de L. A. Avilova, publicadas na Rússia em 1952 (uma tradução francesa apareceu no número de *Europe* dedicado a Tchekhov – agosto e setembro de 1954). Amigo da autora, Búnin escreve páginas interessantes sobre a personalidade daquela extraordinária mulher, que conservou em segredo, por muitos anos, a lembrança de suas relações com Tchekhov, revelando-as somente em livro, publicado dez anos após a morte da escritora. Em *Sobre Tchekhov* estão transcritas algumas cartas de Avilova a Búnin, constituindo um documento fascinante sobre os anos que se seguiram à Revolução de Outubro.

Com um dizer de passagem, tonalidade conferida pelo advérbio “aliás” logo na abertura do parágrafo, Schnaiderman retoma o foco da resenha em “os escritos sobre Tchekhov”, pois além do núcleo da resenha – as “anotações preparatórias para obra de natureza biográfica”, de Búnin – o resenhista recupera os nomes de Stanislávski, Korolienko e Górki, que também escreveram sobre Tchekhov, e mais, introduz também no diálogo a voz de autoridade literária de Charles Corbet.

Portanto, o advérbio relacional “aliás” faz parte de um grupo de advérbios que têm por função estabelecer ligações: “São advérbios que ocorrem numa oração ou num sintagma operando junção de natureza adverbial, *prendendo-se a alguma porção do texto anterior*” (NEVES, 2018, p. 388, destaque nosso). Assim, Schnaiderman cria a percepção de que, com esse advérbio, o último parágrafo se endereça aos *parágrafos* anteriores e, com nuances sutis de sentido, os resignifica, pois, em consulta a dicionários, encontramos, entre outras acepções, as seguintes: “de outro modo”, “de outra forma”, “além disso”, “seja dito de passagem”, “verdade seja dita”, “a propósito”, “ou melhor”, “quer dizer”. E embora Búnin tenha expressado críticas ásperas a alguns “escritos” sobre Tchekhov, Búnin, aqui, ao contrário, elogia as “reminiscências” de Avilova. E o resenhista, por sua vez, elogia Búnin pelas “páginas interessantes sobre a personalidade daquela extraordinária mulher”. Búnin inclusive transcreve algumas cartas da heroína a ele destinadas. Cartas que Schnaiderman considera um “documento fascinante” sobre os eventos que se seguiram à Revolução de Outubro, genuíno tópico recorrente nos escritos do resenhista, dada a gigantesca dimensão da ruptura que, em escala global, esse evento produziu.

Concluindo a leitura dessa resenha, ficamos com a compreensão de que a imagem Tchekhov é um campo de disputa entre Schnaiderman e Búnin. Campo no qual se enfrentam a *paixão* e a *razão*, o *otimismo* e o *pessimismo*, a *revolução* e a *contrarrevolução*. Campo no qual Schnaiderman coloca à prova suas reflexões sobre temas controversos que percorrem o grande tempo na tradição filosófica, política e literária.

Conta Gomide que “Boris Schnaiderman dizia ser preciso ler Tolstói usando os mesmos procedimentos do escritor russo quando ele lia outros autores, ou seja, ‘brigando’ com eles” (2018b, p.23). E, de certa forma, acreditamos poder afirmar que Schnaiderman seguiu, na leitura de *Sobre Tchekhov*, o método tolstoiano: leu Búnin “brigando” com ele.

### 3.1.6 Ivan Búnin: Lombroso e a nota lírica, 1958

#### a) O cabeçalho

#### **RESENHA BIBLIOGRÁFICA**

#### LITERATURA

S. Bunin, PIETLISTIE OCHI I DRUGUIE RASKA'ZI (Orelhas Formando Nó, e Outros Contos), Izdatilestvo Imieni Tchekhova) (Editora Tchekhov), Nova York, 1954, 382 págs.

De início, atribuímos, mais uma vez, o equívoco no nome do autor, “S.” Bunin, e não I. Búnin, à provável falha tipográfica. Nesta décima segunda resenha sobre obra de Ivan Búnin, segunda resenha sobre o autor, temos uma coletânea de contos, publicação em russo da novaiorquina Editora Tchekhov, realizada em 1954, e resenhada por Schnaiderman em 1958, intitulada, na tradução de Schnaiderman, *Orelhas formando nó, e outros contos*.

Chama atenção a vírgula separando o título do conto em destaque na coletânea, “Orelhas formando nó”, de “e outros contos”. Não temos condição de averiguar se o emprego da vírgula foi uma opção para o título, com intenções semântica ou poética por parte do tradutor, ou talvez até do editor, ou ainda falha tipográfica. Aliás, todo cabeçalho parece ter sido pouco cuidado. Exemplo disso é a transcrição do nome da editora em russo Izdatieistvo Imieni Tchêkhova, na resenha anterior (1957), e nesta resenha ser Izdatilestvo Imieni Tchekhova (1958). Incongruências bastante comuns no jornalismo da época.

#### a) A resenha

Um ano após a resenha precedente, Schnaiderman retorna a Búnin, agora examinando uma coletânea de relatos ficcionais. Antecipamos que, como nessa resenha iniciamos uma sondagem acerca do emprego de moduladores adverbiais em “-mente” junto aos parceiros de Schnaiderman na seção Resenha Bibliográfica, nesta resenha, sobre a coletânea *Orelhas formando nó*, prosseguimos com essa verificação metódica. Acreditamos que assim procedendo, estamos enriquecendo a apreciação ético-estética sobre o discurso de Schnaiderman no contexto de sua constituição como crítico literário, contexto no qual sua assinatura começa a ganhar força expressiva.

Além de Schnaiderman, participam na edição da Resenha Bibliográfica, em 21 de junho de 1958, o sociólogo Florestan Fernandes, sob a rubrica “Sociologia”, o cientista social Oliveiros S. Ferreira, sob a rubrica “Política”, e o professor Antonio Soares Amora, sob a rubrica “Filologia”. No arrolamento sobre o uso de moduladores adverbiais terminados em “-mente”, obtivemos o seguinte resultado: no texto de Florestan Fernandes foram nove moduladores (cuidadosamente, naturalmente, explicitamente, facilmente, satisfatoriamente, criteriosamente, teoricamente, atualmente, rigorosamente); no de Oliveiros S. Ferreira, cinco (historicamente, conspirativamente, infelizmente, especialmente, obviamente); e no de Antonio Soares Amora, quatro (inevitavelmente, principalmente, especificamente, falsamente). Já em Schnaiderman, distribuem-se, ao longo de 11 parágrafos, 15 moduladores com a inclusão de repetições (lembramos: a numeração é para simples conferência e o itálico, marca as repetições): atualmente (1), exclusivamente (2), igualmente (3), *somente* (4), literariamente (5), dificilmente (6), involuntariamente (7), simplesmente (8), anteriormente (9), inesperadamente (10), aparentemente (11), *somente* (12), realmente (13), relativamente (14), claramente (15). Justificando a importância dessa pesquisa, alegamos:

A modalização diz respeito à expressão *das intenções e pontos de vistas do enunciador*. É por intermédio da modalização que o enunciador inscreve no enunciado seus julgamentos e opiniões sobre o conteúdo do que diz/escreve, fornecendo ao interlocutor ‘pistas’ ou instruções de reconhecimento do efeito de sentido que pretende produzir (AZEREDO, 2014, p. 91, destaque do autor).

No estudo desta resenha, fica, portanto, renovada a sugestão de que a construção da prosaística schneidermaniana é fundada em grande medida na entonação desses moduladores, potentes indicadores dos vetores literários do crítico-tradutor no exercício da arte do resenhar.

No *primeiro parágrafo*, Schnaiderman abre a resenha relatando que “atualmente” podem ser encontradas em russo “diversas coletâneas dos contos de Ivan Búnin”. Usa, portanto, um modalizador delimitador no qual “o falante circunscreve os limites dentro dos quais o enunciado ou um constituinte do enunciado, deve ser interpretado e dentro dos quais se pode procurar a factualidade, ou não, do que é dito” (NEVES, 2011, p. 250).

O modalizador “atualmente” indica, portanto, o cronotopo no interior do qual o resenhista localiza um dado do cenário literário no tempo e no espaço que inclui a data de publicação do livro, em 1954, e a data de escrita e publicação da resenha, em 1958. Cronotopo ocorrido, como já mencionado na resenha precedente, durante o relativo abrandamento do regime soviético na década khrushchoviana de 1953-1964, momento no qual uma breve liberdade tornou possível o alargamento da recepção da obra de Búnin tanto na União Soviética

como no Ocidente, trazendo à tona, mais uma vez, a intrincada associação entre literatura e política.

Podem ser encontradas atualmente, em russo, diversas coletâneas de contos de Ivan Búnin, umas editadas na URSS, outras em Paris e Nova York. A presente edição tem o particular interesse de apresentar uma seleção preparada pelo próprio autor, pouco antes de morrer, segundo declaram os editores.

Segundo aponta Schnaiderman, uma particularidade de *Orelhas formando nó* deve ser destacada: trata-se de uma seleção de contos “preparada pelo próprio autor” pouco antes de seu falecimento, o que faz do volume um testamento fidedigno da estética buniniana.

No *segundo parágrafo*, o resenhista dá início à descrição do livro: trata-se de uma coletânea dividida em três partes. Schnaiderman então concentra seu discurso na primeira parte da obra, a “trágica”: constituída “*quase exclusivamente* de histórias marcadas pela presença do ‘criminoso nato’ de Lombroso”. No sintagma adverbial “quase exclusivamente”, o resenhista suaviza o modulador delimitativo “exclusivamente” por meio de outro modulador, desta vez, o asseverativo relativo “quase”, reconhecendo de modo implícito que há na seleção algumas exceções ao simplismo lombrosiano da primeira parte do livro.

Lombrosianismo que, dada a ampla difusão na segunda metade do século XIX, invade o campo literário, impregnando-o com as cores baças da cosmovisão naturalista de mundo propalada pela soberba eugênica da obra do psiquiatra italiano Cesare Lombroso (1835-1909). A obra divulgadora do mais estrito modelo biodeterminista adotado por várias áreas do saber, conta com cerca de 10 volumes, dentre os quais trazemos, como exemplo, alguns títulos autoexplicativos: *Gênio e loucura* (1874), *O homem delinquente* (1891), *A mulher delinquente, a prostituta e a mulher normal* (1893), *Os anarquistas* (1894), *Hipnotismo e espiritismo* (1909).

A coletânea divide-se em três partes. A primeira foi definida por Búnin como trágica. O conto que deu título a toda a coletânea estabelece a atmosfera dessa parte, que consiste quase exclusivamente de histórias marcadas pela presença do “criminoso nato” de Lombroso. No primeiro conto, o esquema é apresentado de modo explícito e, nos demais, a trama desenvolve-se igualmente de modo que as taras inatas, aliadas às condições do meio, levem o personagem aos piores crimes. Está claro que somente um escritor de grandes recursos poderia fazer obra apreciável, a partir de um esquema literariamente tão pobre, mas Búnin consegue transmitir, através dessa concepção, todo o trágico da vida no campo russo, tal como a conheceu em fins do século XIX.

Para o resenhista, “Orelhas formando nó”, conto que dá “título a toda a coletânea”, baliza o clima de toda a primeira parte da antologia. Em uma coletânea recente, de 2014, localizamos o mesmo conto, porém em outra tradução: “Orelhas em laço”. Trata-se de *Contos escolhidos*, com tradução, seleção e prefácio de Márcia Pileggi Vinha. Ao comparar os dois

títulos, de início muito intrigantes, nota-se que ambos aludem no campo semântico – com os termos “nó” e “laço” – à condenação à morte pela *força*. Recortamos, do conto traduzido por Pileggi Vinha, um pequeno trecho paródico bastante eloquente acerca da tese lombrosiana segundo a qual os atributos físicos determinam a natureza do humano.

— E como é que dá para reconhecer esse degenerado, se ele é saudável feito um javali? – perguntou Liévtchenko, zombando.

— Pelas orelhas, por exemplo – respondeu Sokolóvitch, nem sério nem zombeteiro. — *Os degenerados, os gênios, os vadios e os assassinos* têm as orelhas em laço, ou seja, parecidas com um laço. O mesmo laço no qual eles acabam dependurados (BÚNIN, 2014, p. 76, destaque nosso).

A tradutora, em nota de rodapé, assim explica os traços lombrosianos na escrita de Búnin: “No final do século XIX Búnin ainda repercute a teoria do cientista Cesare Lombroso, que relacionava a constituição física às inclinações de caráter, teoria esta já desacreditada pela comunidade científica” (BÚNIN, 2014, p. 76). Mas um aspecto interessante, que por sinal Schnaiderman não abordou, é que Búnin parece ter usado os pressupostos lombrosianos, pelo menos nesse conto, para polemizar com Dostoiévski. Sokolóvitch – personagem do degenerado que se reconhece enquanto tal e sustenta que a degeneração é a mais valiosa característica dos aptos a sobreviver –, tem uma fala na qual desferiu um ataque direto ao escritor de *Crime e castigo*:

[...] nem Robespierres, nem Jacks Estripadores... [...] Será que todos esses senhores se martirizavam como Caim ou Raskólnikov? [...] Só um Raskólnikov, como se vê, vive mortificado e apenas e tão somente por causa da própria anemia e por vontade de seu mau escritor, que enfia Cristo em toda a sua literatura folhetinesca (BÚNIN, 2014, p. 79).

Nos demais contos, prossegue o resenhista, “a trama desenvolve-se *igualmente* de modo que as taras inatas, aliadas a condições do meio, levem o personagem aos piores crimes”. Com o modulador asseverativo afirmativo “igualmente”, o resenhista de certa forma emparelha todos os contos da série trágica à somatória lombrosiana: taras inatas mais determinações do meio *igual* à criminalidade. Pena não sermos informados quais seriam os outros relatos presentes nessa parte da coletânea para darmos continuidade ao diálogo com Schnaiderman, cotejando seu discurso com nossa leitura.

Ainda no mesmo parágrafo, o resenhista avalia a habilidade de Búnin de ultrapassar a redução determinista de Lombroso, construindo, assim, uma “obra apreciável”. Em: “Está claro que *somente* um *escritor de grandes recursos* poderia fazer obra apreciável, a partir de um

esquema *literariamente* tão pobre” (destaque nosso), o modulador delimitador “somente” implica que *só* “um escritor de grandes recursos” poderia produzir uma literatura “apreciável” ao se servir da fórmula lombrosiana, e o modulador “literariamente” enquadra o enunciado no campo da prática e do saber literários.

Por fim, parece-nos intrigante Schnaiderman mencionar “o trágico da vida no *campo russo*” em um contexto no qual aborda uma única narrativa, o “primeiro conto”, que deduzimos seja “Orelhas formando nó”, conto urbano ambientado em São Petersburgo, como pudemos verificar pela leitura da tradução de Pileggi Vinha. O que nos leva a cogitar que, dada sua pluralidade de sentidos, o sintagma “campo russo”, talvez se refira, não exatamente à área rural, mas “campo” no sentido de *mundo* russo enquanto uma totalidade sócio-cultural.

No *terceiro parágrafo*, Schnaiderman amplia sua análise, posicionando Búnin no contexto geral da literatura russa e comparando-o a dois contemporâneos, a Tchekhov e a Górkki. O resenhista – ao escolher o modulador epistêmico asseverativo “difícilmente”, que “exprime escassa probabilidade de algo vir a ocorrer”, segundo o *Houaiss* –, mostra Búnin como talvez o mais duro dos escritores russos. Enquanto em Tchekhov o “soturno” é amenizado por uma “sensibilidade envolvente”, em Górkki, o “cru” e o “revoltante” são abrandados por uma “profunda humanidade”.

Já em Búnin, o humano, marcado por irremediável impotência e desamparo, é exposto à voragem do destino, pois “tudo acontece por fatalidade, [e] parece não haver [nem] revolta nem explicação”. A razão dessa triangulação se deve, a nosso ver, pelo já envolvimento de Schnaiderman com o preparo das traduções de Tchekhov: *Contos*, em 1959, e *O beijo e outras histórias*, em 1961; e de Górkki: *Antologia de contos de Maksim Górkki*, em 1961, e *Ganhando meu pão*, também em 1961. As traduções de Búnin só viriam a público em 1964, mas propomos que tanto na *quarta* resenha e quanto nesta *décima segunda* resenha localiza-se o germe das traduções de *O amor de Mítia* e *O processo do tenente Ieláguin*.

Difícilmente se encontrarão na literatura russa histórias sombrias como as de Búnin. Em Tchekhov, o soturno das experiências descritivas vem temperado pela sensibilidade envolvente do autor; em Górkki, os aspectos crus e revoltantes são mostrados, mas, a par da profunda humanidade, há um lirismo por vezes bárbaro, e que também reconcilia o leitor com a existência. Em Búnin, porém, tudo acontece por fatalidade, parece não haver revolta nem explicação. Sucedem-se histórias em que a busca da verdade e da justiça, tão característica dos escritores russos, é substituída por uma implacável objetividade. Não há dúvida que o escritor construiu suas histórias com sabedoria. Mas, diante de muitas delas, surgirá para alguns leitores, involuntariamente, a pergunta gorkiana: para que tudo isso?

O resenhista alarga ainda mais seu foco ao apontar uma característica geral dos “escritores russos”: “a busca da verdade e da justiça”. Para desvendarmos esse traço ético-estético, atribuído a escritores russos e, por extensão, à literatura russa em geral, recorreremos a Bakhtin, que no breve ensaio “Arte e responsabilidade” (1919), explicita a relação entre arte e vida pelo conceito filosófico de *unidade da responsabilidade*. Ao escrever: “Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (2011, p. xxxiv), Bakhtin esclarece que é só na unidade da responsabilidade recíproca entre vida e arte – pelo vivido, apreendido e compartilhado – é que o escritor pode se lançar à elaboração estética de “questões vitais”, ou seja, da verdade e da justiça. E o que busca o resenhista, ponderamos, é uma aproximação à literatura russa capaz de descrever, do modo mais acurado possível, a especificidade artístico-vital dessa literatura, que, no caso, afirma ser a antiquíssima e sistemática busca filosófica “da verdade e da justiça”. Nesse sentido, Górkí é apresentado por Schnaiderman, à época, como representante paradigmático dessa orientação. No prefácio à *Antologia de contos de Maksim Górkí*, abordado no primeiro capítulo, encontramos o mesmo sintagma: Górkí entrega “toda a *personalidade à busca da verdade e da justiça*” (GÓRKI, 1961, p. XI, destaques nossos).

Retornar a esse prefácio e lê-lo à luz desta resenha nos deu a seguinte compreensão: para o resenhista, Górkí se coloca inteiro na “busca da verdade e da justiça”, mas com sua “profunda humanidade”, com seu “lirismo por vezes bárbaro”, proporciona alívio e conforto aos leitores. E Búnin, não. Búnin é *implacável*, como já está na resenha anterior. O resenhista, no entanto, concede que as *histórias* de *Orelhas formando nó*, mesmo tecidas com a “implacável objetividade” buniniana, foram urdidas com “sabedoria”.

Schnaiderman adianta a pergunta que “alguns leitores” farão: “para que tudo isso?”. Uma das acepções do adjetivo “involuntário”, de acordo com o *Houaiss*, é aquilo “que se realiza sem intervenção da vontade ou que foge ao controle desta; é aquilo que se dá de modo automático, inconsciente, espontâneo”. Assim, com o modulador afetivo “involuntariamente”, Schnaiderman imprime o tom de um diálogo tanto subjetivo como intersubjetivo, já que, além de questionar a si mesmo, parece também questionar Búnin e os leitores.

Com esses moduladores, o falante exprime reações emotivas, isto é, manifesta disposição de espírito em relação ao que é afirmado ou negado [ou perguntado]. Essa manifestação pode ser apenas subjetiva, isto é, envolver simplesmente as emoções ou sentimentos do falante, como felicidade, curiosidade, surpresa, espanto, mas pode, também, ser *intersubjetiva*, *interpessoal*, isto é envolver um sentimento que se define pelas relações entre

*falante e ouvinte*, como, por exemplo, sinceridade, franqueza (NEVES, 2011, p. 253, destaque nosso).

Ecos das indagações schneidermanianas repercutem no ensaio “Vida e obra de Ivan Búnin”, de Adamovitch: “Como é possível, parecia a crítica perguntar a si própria, a gente se apaixonar por um trabalho literário sem defeitos, mas tampouco sem esplendor explosivo?” (BÚNIN, 1971, p. 30). Se em Schnaiderman destacamos o binômio “implacável objetividade” e “sabedoria”, na pergunta formulada por Adamovitch, lemos o contraponto entre “um trabalho literário sem defeitos” e “sem esplendor explosivo”.

No *quarto parágrafo*, o centro semântico desdobra-se em duas interrogações que o resenhista lança a si mesmo e aos leitores de modo impessoal: “fica-se também a perguntar”. A primeira indagação, sobre o que teria ocorrido ao lirismo de Búnin, sugere que Schnaiderman, no contato com a produção poética do autor, teria nutrido uma certa admiração pelo jovem “poeta lírico e mesmo sentimental” de outrora. A segunda, agrega, à busca “da verdade e da justiça”, o “sopro de humanidade”, como elementos “característico da literatura russa em geral”. Pela contiguidade das duas perguntas, acreditamos ser legítimo o entendimento de que o sintagma “sopro de humanidade” e lirismo são, para o resenhista, noções bastante próximas e talvez até equivalentes

Acompanhando os contos na ordem apresentada por Búnin, fica-se também a perguntar: será este o poeta lírico e mesmo sentimental da mocidade? Conseguirá Búnin manter-se à parte do sopro de humanidade característico da literatura russa em geral?

Como uma *característica dos escritores russos* é, como está no parágrafo anterior, a “busca da verdade e da justiça” e, como neste quarto parágrafo “o sopro de humanidade” é “característico da literatura russa em geral”, poderíamos entender que “sopro de humanidade” e “busca da verdade e da justiça” são noções complementares que, entrelaçadas, delineiam a visão schneidermaniana sobre a literatura russa. Visão que, pelo menos até este momento, desloca a literatura do emigrado Búnin do contexto *geral* da literatura russa.

Retomando Corbet, no esboço que este traça de Búnin, as palavras-chave que escolhemos destacar são *impessoal* e *impassibilidade*, termos com semântica próxima à “objetividade”, embora em gradação tonal suavizada, sem a implacabilidade salientada por Schnaiderman.

Aparentemente, Búnin se defende de todo frêmito da sensibilidade; nele a emoção permanece implícita e contida. A seus relatos chega até mesmo faltar

movimento: consistem em elementos estáticos (descrições, retratos, diálogos um tanto rígidos) justapostos lado a lado. Búnin se esforça por permanecer *impessoal*. A perfeição de seu estilo, de uma precisão insuperável, reforça ainda mais a impressão de *impassibilidade* (1951, p. 164, tradução nossa, destaques nossos)<sup>89</sup>.

Posto de outra forma, Schnaiderman estaria assemelhando *lirismo* a um originalíssimo e, porque não dizer, *lirico* sintagma nominal: um *sopro de humanidade* que abrandaria a contundência da busca “da verdade e da justiça”. O resenhista, portanto, contrapõe à “implacável objetividade” da escrita de Búnin, ou “impessoalidade” e “impassibilidade”, segundo Corbet, a premência de um lírico alento humanizador.

No quinto parágrafo, Schnaiderman centra o foco na leitura do conto “Junto à estrada”, no qual anuncia uma parcial descontinuidade do “esquema lombrosiano”. É quando “surge a transformação”: a *nota lírica*. O autor, em vez de “simplesmente” narrar um “caso criminal” com um final já prescrito, traz “o despertar de uma adolescente para o amor”, mesmo em um ambiente deteriorado, como já descrito “anteriormente”, em *Orelhas formando nó*.

Sobre os modalizadores, temos que o modalizador delimitador “anteriormente” refere-se à “abjeção” relatada no comentário ao primeiro conto; e o modalizador epistêmico “simplesmente” indica uma avaliação do resenhista ao ponderar sobre o afastamento de Búnin das leis bioantropológicas da tradição lombrosiana.

Mas, de repente, surge a transformação. No conto “Junto à estrada”, o autor ainda permanece fiel ao esquema lombrosiano. Contudo, em lugar de expor simplesmente o desenrolar de um caso criminal, cujo fim estivesse predeterminado, descreve o despertar de uma adolescente para o amor, mas isto em meio a toda a abjeção já descrita anteriormente, à miséria, à grosseria, à promiscuidade sexual. E aí surge, quase inesperadamente (pelo menos, para quem não conhece a obra de Bunin), a nota lírica, com uma intensidade digna das boas histórias da literatura russa. O tipo de Paraschka foi traçado pelo autor com todo o carinho, com um senso de humanidade que faltava em outras histórias. E o seu acesso de loucura, sua fuga desabalada entre os trigais, constitui uma cena de rara mestria literária.

Com o segmento enunciativo – “E aí surge, quase inesperadamente [...]” –, o verbo *surgir* é reiterado por já estar presente no início do parágrafo – “Mas, de repente, surge a transformação” –, o que reforça o gesto mágico sem referência ao labor criativo do escritor Búnin, ou seja, não há um sujeito a sustentar o discurso. Nota-se, ainda, o paralelismo poético nestas duas orações coordenadas: uma adversativa – “Mas, de repente, surge a transformação”

---

<sup>89</sup> “Bounine se défend en apparence de tout frémissement de la sensibilité; l’émotion chez lui demeure implicite et contenue. Ses récits vont jusqu’à manquer de mouvement: ils consistent en éléments statiques (descriptions, portraits, dialogues non sans quelque raideur) juxtaposés les uns à côté des autres. Il s’efforce de rester impersonnel. La perfection de son style, d’une précision insurpassé, vient encore renforcer cette impression d’impassibilité (CORBET, 1951, p. 164).”

– e a outra, aditiva – “E aí surge, quase *inesperadamente* [...]”. Paralelismo que, além de reforçar o aspecto transcendente pelo verbo *surgir*, insiste no *repentino*, com os advérbios “de repente” e “inesperadamente”, este último um modalizador afetivo por manifestar, por exemplo, um sentimento de imprevista descoberta.

O lirismo inesperado é surpreendente, “(pelo menos para quem não conhece a obra de Bunin)”, retifica entre parênteses o resenhista. Isso porque Schnaiderman conhece a obra de Búnin, como já havia sido sugerido no quarto parágrafo com a pergunta: “será este o poeta lírico e mesmo sentimental da mocidade?”. Os parênteses são sinais enunciativos que atuam como hierarquizadores discursivos e, para Dahlet, “têm por função inserir um segmento num enunciado autônomo, ao passo que o segmento inserido pelos sinais em questão vai da autonomia zero à autonomia máxima” (2006, p. 180). Em nosso caso, o segmento parentético é formulado como um comentário à parte, mas dependente em grau máximo do contexto discursivo no qual foi inserido. Comunica um conhecimento anterior do resenhista sobre a obra de Búnin.

A “nota lírica” indica um quesito valorizado por Schnaiderman, pois está presente nas “boas histórias da literatura russa”. Expressividade lírica que parece dissolver a “implacável objetividade” buniniana, como está no terceiro parágrafo. Ao mencionar a personagem Paraschka, o resenhista, então, presentifica o autor que a teria construído com “carinho” e “senso de humanidade”, uma personagem plasmada com afetos positivos, o que “faltava em outras histórias”. O parágrafo termina com o exemplo de “uma cena de *rara mestria literária*”, engrandecendo a instância criativa autoral.

Até aqui, reunimos algumas noções indicativas do pensamento schnaidermaniano acerca da literatura russa. Recuperando esses índices, temos no terceiro parágrafo: “busca da verdade e da justiça, tão *característica* dos escritores russos”; no quarto parágrafo: “sopro de humanidade *característico* da literatura russa em geral”; e neste quinto parágrafo: “a nota lírica, *com uma intensidade digna* das boas histórias da literatura russa”. Em síntese, a “busca da verdade e da justiça”, o “sopro de humanidade” e a “nota lírica” são os aspectos poéticos marcantes da visão crítica de Schnaiderman sobre a literatura russa.

O tema da “nota lírica” é recolocado por Schnaiderman na décima quinta resenha, publicada na Resenha Bibliográfica, em 3 de janeiro de 1959, sobre a novela *Fui ator*, de Konstantin Fiédin (1892-1977). Trazemos um parágrafo desse texto para exemplificar uma das questões constantes na apreciação crítica de Schnaiderman. Neste extrato, o resenhista levanta

quatro traços referentes à expressividade da “nota lírica em Fiédin: leveza, exuberância, ternura e emoção.

Konstantin Fiédin, autor de romances em que transmitiu uma visão panorâmica dos anos de revolução na Rússia (e poucos o terão feito com semelhante êxito), parece sentir-se, particularmente à vontade nesta novela autobiográfica sobre a Primeira Grande Guerra. A *nota lírica*, que já aparecia com tanta insistência em seus romances, tem aqui sua *plena expressão*. Os episódios da mocidade são temperados com uma *leveza e exuberância*, por uma *ternura e emoção* que constituem, sem dúvida, um dos momentos mais expressivos da obra de Fiédin (destaques nossos).

No *sexto parágrafo*, Schnaiderman comenta o conto “O caso do tenente Ieláguin”, obra cuja tradução, pouco mais tarde, ele próprio viria a lançar pela Delta. Essa tradução, logo em sua primeira publicação, em 1964, teve o título alterado para “O processo do tenente Ieláguin”. O gênero também passou por uma reconsideração e passou a ser caracterizado, com mais propriedade, como novela. Conjecturamos que essa resenha pode ter sido um preâmbulo para sua futura versão para o português, visto Schnaiderman ter demonstrado agrado por esse “relato” de Búnin, que apresenta um “novo colorido e acentos inesperados”.

Em “O caso do tenente Ieláguin”, aparece um episódio aparentemente banal de rapaz mimado pela vida, que se apaixona por uma atriz e acaba por assassiná-la. Mas a banalidade existia somente na exposição do promotor na opinião quase unânime do público. Na realidade, o caso era muito menos chão e, a partir desse fato, Bunin mostra o que há de complexo e vário na motivação das ações humanas. A narrativa desdobra-se por mais de um caminho, em mais de um plano, e tudo parece baralhar-se, pois o autor não se contenta mais com o singelo esquema lombrosiano. Tendo já adquirido considerável sutileza no trato das paixões humanas e maior mobilidade em conduzir a trama, o relato ganha com isso novo colorido e acentos inesperados.

No primeiro enunciado – “Em ‘O caso do tenente Ieláguin’, *aparece* um episódio de rapaz mimado pela vida, que se apaixona por uma atriz e acaba por assassiná-la” –, chama atenção o verbo “aparece” que, mais uma vez, omite a participação do autor. Em seguida, em “um episódio *aparentemente banal*” nos levou a questionar o que haveria de “banal” em um “episódio” no qual um rapaz “se apaixona por uma atriz e acaba por assassiná-la”. Mas, lendo com mais vagar, nos ocorre propor que talvez Schnaiderman tome por parâmetro de – episódio “banal” – não a redução da trama a um *fait divers*, mas que poderia estar se referindo ao que chama, em outros escritos, de “estrutura clássica”. Explicando melhor, o resenhista estaria se referindo à repetitiva banalidade de estruturas já consagradas, sem novidades, como está em sua décima terceira resenha, publicada em 30 de agosto de 1958, sobre o livro *Contos* (1956), do ucraniano Valentin Katáiev (1897-1986).

Embora Katáiev escreva contos que *não apresentam novidades em relação à estrutura clássica*, sua grande habilidade em tratar os sentimentos humanos torna importante o conhecimento de sua obra para quem procura ter uma visão panorâmica do conto moderno (destaques nossos).

Lembremos, no entanto, que o “episódio” é “*aparentemente* banal”. Com o advérbio modulador delimitador “aparentemente”, o resenhista avisa que o episódio é “banal” só na superfície, pois “a *banalidade* existia *somente* na exposição do promotor na opinião quase unânime do público”. Com essa coordenada adversativa, o resenhista cria uma dupla tensão enunciativa: nega o “banal” ao mesmo tempo que o afirma com o advérbio modalizador delimitador “somentemente”, que define o horizonte de sua afirmação. No entanto, a continuidade do enunciado – “na exposição do promotor na opinião quase unânime do público” – nos parece pouco esclarecedora. É provável que, para o leitor da resenha, o enunciado, assim descontextualizado, permaneça indecifrável.

O núcleo da trama, ao qual o resenhista se refere como “episódio” ou “caso”, “era muito menos chão” ou muito menos *banal* do que *aparentava*, pois provou-se mais “complexo e vário”. Isso porque Búnin “mostra” – e aqui o resenhista recupera a intervenção do autor no objeto artístico – a heterogeneidade das “*motivações das ações humanas*”, e, por ter adquirido “considerável sutileza” – alusão talvez a sua já comentada *implacabilidade* –, o autor ocupou-se com mais sensibilidade e finura das “*paixões humanas*”. Assim, a narrativa se desdobra em vários planos que se complexificam e “tudo parece baralhar-se”, em oposição ao, mais uma vez citado, “singelo esquema lombrosiano”. Percebe-se, no parágrafo, que as “paixões humanas” e as “ações humanas” são componentes ético-estéticos de grande importância na avaliações críticas de Schnaiderman.

No *sétimo parágrafo*, um dos contos mais traduzidos de Búnin é comentado por Schnaiderman: “O cavalheiro de S. Francisco”. Esse é “o conto em que Bunin *realmente* se supera”. O modulador epistêmico assertivo “realmente” opera como um aval de excelência literária que Schnaiderman atribui à narrativa.

No entanto, o conto em que Búnin realmente se supera é “O cavalheiro de S. Francisco”. Nessa história, tantas vezes traduzida e de encanto tão difícil de transmitir (em português, são relativamente fiéis quer a tradução de Jorge de Lima em “Os russos antigos e modernos”, Editora Leitura, 1944, quer a incluída em “Maravilhas do Conto Russo”, Editora Cultrix, 1957) atingem o máximo a magia verbal de seu estilo e sua capacidade descritiva. As palavras, que pareciam ter lastro de pedra, quando tratavam da vida rural da Rússia, ficam etéreas, a frase torna-se cantante e o leitor é transportado ora para o ambiente fútil da primeira classe de um navio de turismo, ora para Nápoles e Capri. As situações

irônicas são tratadas de modo inusitado e a própria morte do cavalheiro, em meio à leveza e futilidade do ambiente, é fecunda em sugestões sutis. E adquire força de símbolo aquele regresso do corpo, no porão do navio “que vence com dificuldade a treva, o oceano, a tormenta”, enquanto, nos salões, resplendem as luzes, há sedas, brilhantes, ombros nus e um par de amantes contratados para exibir sua graça, ora inocente, ora sensual.

Em um segmento parentético, Schnaiderman faz a indicação de duas traduções: “(em português, são *relativamente* fiéis quer a tradução de Jorge de Lima em “Os russos antigos e modernos”, Editora Leitura, 1944, quer a incluída em “Maravilhas do Conto Russo”, Editora Cultrix, 1957)”. O critério para a sugestão é por serem “relativamente fiéis”. O emprego do modulador asseverativo relativo – “relativamente” – insinua que essas traduções não são de todo fiéis ou são fiéis apenas o suficiente. Ainda assim, possuem qualidades dignas de recomendação. Nessas indicações, reconhecemos também os indícios da pesquisa de Schnaiderman para suas futuras traduções.

As palavras *implacáveis* de Búnin – duras, pesadas, “com lastro de pedra, quando tratavam da *vida rural da Rússia*” – ganham leveza e melodia ao representar o “ambiente fútil da primeira classe de um navio de turismo”. O contraste entre “vida rural” e “primeira classe de um navio de turismo” alcança maior relevo na reiteração: “leveza e *futilidade do ambiente*”. Questionamos se Schnaiderman estaria, de modo quase imperceptível, sugerindo que Búnin, “o branco”, atinge o auge da “magia verbal” quando representa na ficção o universo social ao qual pertence. Suas palavras seriam aladas ao recriar a frivolidade da “primeira classe de um navio de turismo”, mas pesadas e duras ao representar a vida no campo russo.

Encerrando o parágrafo, o resenhista sintetiza, em uma imagem poderosa, um aspecto ético-estético de grande ironia e força simbólica: contrapõe a futilidade dos bem-nascidos, na atmosfera leviana dos salões da primeira classe, com o corpo, do rico cavalheiro de São Francisco, retornando para casa no porão do navio.

No *oitavo parágrafo*, Schnaiderman inicia a caracterização da segunda parte da antologia, composta de narrativas “claras, benfazejas”, segundo as palavras do próprio autor. Nessa segunda parte encontram-se contos publicados em diferente épocas, mas não somos informados em quais épocas e quantos e quais são esses contos.

Na segunda parte, cujas histórias Bunin classificou, em carta aos editores, como “claras, benfazejas”, figuram contos escritos em diferentes épocas e com variada disposição. Em alguns, percebem-se claramente as intenções políticas do autor, sua aversão não apenas ao regime soviético, mas às revoluções em geral, seu respeito ao estabelecido e consagrado, sua acentuada tendência mística. Nos escritos de emigrado, a pátria aparece muitas vezes envolta num halo nostálgico e o mesmo autor que descrevera com objetividade brutal a vida de seus campônios passa a recordar as glórias da Rússia imperial. Ainda, em meio a alguns escritos de ocasião, surgem histórias excelentes.

Em “Erva ruim”, é descrita a serenidade com que um muji que espera a morte. Em “Primeiro amor”, há um quadro delicado e sugestivo da adolescência.

Pelo uso do modalizador “claramente” no enunciado: “Em alguns [relatos], percebem-se *claramente* as intenções políticas do autor”, entende-se que, para Schnaiderman, fica inequívoco o viés político de Búnin em alguns dos contos. Com o uso do modalizador epistêmico asseverativo “claramente”, um conteúdo é pronunciado “como um fato, como fora de dúvida”, ou seja, o modulador imprime um “valor de verdade no que é dito no enunciado” (NEVES, 2011, p. 245).

Quanto às “intenções políticas do autor”, Schnaiderman retoma o tema das “paixões políticas” presente na resenha anterior a esta. Búnin, declaradamente antissoviético, não perdia oportunidade de expressar seu horror aos bolcheviques. Era o que se poderia chamar de pacifista tolstoiano que se apresentava, sobretudo, como um pesquisador das filosofias orientais. Recorremos a um estudioso estadunidense da obra de Búnin, Thomas Gaiton Marullo, para melhor apreciarmos a visão de Schnaiderman sobre a “acentuada tendência mística” do escritor. Em *If You See The Buddha: Studies in the fiction of Ivan Bunin*, (*Se você encontrar Buda: Estudos sobre a ficção de Ivan Búnin*, nossa tradução informal), Marullo escreve:

Embora Búnin buscasse uma filosofia pessoal em muitos sistemas e visões mundiais, havia uma marca que desejava para si – ele era um discípulo de Buda, aquele que buscava a iluminação para todos. [...] Os conceitos-chave do budismo de ego, desejo, iluminação, reencarnação e renascimento são motivos seminais em sua ficção e elucidam a dinâmica de seu pensamento e de sua arte (MARULLO, 1998, p. 3-4).<sup>90</sup>

Muito semelhantes são as farpas veladas que Schnaiderman lança em direção a Búnin com as que envia em direção a outro emigrado “branco”, Vladimir Nabokov. Na resenha de número 17, publicada em 5 de setembro de 1959, sobre a autobiografia de Nabokov, *Outras plagas*, reitera mais ou menos as mesmas observações:

Naturalmente, toda a sua [de Nabokov] apreciação dos acontecimentos está marcada pela experiência pessoal, por uma visão intensamente subjetiva. *A Revolução de Outubro é vista por ele unicamente sob o seu aspecto de violência*. Tendo emigrado para a Inglaterra em 1919, conservou para sempre

---

<sup>90</sup> “Although Bunin searched for a personal philosophy in many world systems and views, there was one label that he willingly affixed to himself – he was a disciple of the Buddha who sought enlightenment for all. [...] Key Buddhist concept of self, craving, enlightenment, regression and rebirth are seminal motifs of his fiction and elucidate the dynamics of his thought and art” (MARULLO, 1998, p. 3-4). Disponível em: [https://books.google.com.br/books?id=C53tjlxINeQC&printsec=frontcover&dq=Ir+you+se+the+buddha+thomas+gaiton+marullo&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwjHgL\\_\\_4rXpAhVCibkGHeGKBWcQ6AEIjzAA#v=onepage&q=Ir%20you%20se%20the%20buddha%20thomas%20gaiton%20marullo&f=false](https://books.google.com.br/books?id=C53tjlxINeQC&printsec=frontcover&dq=Ir+you+se+the+buddha+thomas+gaiton+marullo&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwjHgL__4rXpAhVCibkGHeGKBWcQ6AEIjzAA#v=onepage&q=Ir%20you%20se%20the%20buddha%20thomas%20gaiton%20marullo&f=false). Acesso em: 10 mai. 2020.

as convicções liberais do pai, com um *repúdio a quaisquer formas de violência política*, tanto revolucionária como conservadora. A sua atitude em relação ao regime soviético é a mesma que já expressou muitas vezes em prosa e verso: segundo ele, *com a Revolução de Outubro, a Rússia simplesmente acabou para sempre*, ‘como Atenas e Roma acabaram em seu tempo’ (destaques nossos).”

De volta a Búnin, Schnaiderman parece vislumbrar em alguns relatos dessa segunda parte o que se assemelharia a uma contradição: a exaltação saudosa de uma “Rússia imperial” no mesmo escritor que “descrevera com objetividade brutal a vida de seus campônios” em constante luta pela sobrevivência sob a brutalidade do tzarismo. Depreendemos, assim, que esses relatos, são lidos pelo resenhista como “escritos de ocasião”.

Do conjunto de contos dessa segunda parte, são mencionadas duas únicas “histórias excelentes”, “Erva ruim” e “Primeiro amor”. O resenhista condensa o tema da primeira “história” na personagem de um “muji que em *serena espera pela morte*”, imagem meditativa paradigmática no budismo, como explica o estudo de Marullo; e na segunda, focaliza o amor na adolescência, outro tema caro a Búnin e também ao resenhista. Lembremos a tradução de Schnaiderman da novela buniniana de formação *O amor de Mítia*.

No *nono parágrafo*, Schnaiderman anuncia que a “coletânea encerra-se com ‘Sonhos’, conto escrito em 1903”, e cita que este era “muito elogiado por Tchekhov”. Dá, em seguida, seu parecer: trata-se de um relato simples, comparado a narrativas posteriores. E sublinha mais uma vez, como “mostra bem”, o distanciamento entre o mundo de Búnin e o do “povo comum”.

A coletânea encerra-se com “Sonhos”, conto escrito em 1903 e muito elogiado por Tchekhov. A história, narrada com simplicidade maior que as de data posterior, mostra bem a distância entre o mundo em que vivia Búnin e a do povo comum; termina assim: “O muji que, que relatara a história dos galos, estava inclinado para frente, em direção do ruivo, mas, quando eu passava a prestar atenção, procurando captar o que dizia, nada mais se conseguia ouvir de dentro do lusco-fusco enfumaçado em frente, e apenas fulgiam olhos sérios e maus”.

Sob outro enfoque, Osvaldo Peralva, no “Prefácio” a sua tradução do romance *A aldeia* (1909-1910), de Búnin, expressa outro juízo a respeito do autor:

Em verdade, Búnin foi o único dos ficcionistas russos de primeira linha a se ocupar principalmente com a vida dos camponeses, com a aldeia, que de fato conhece nos menores detalhes, como a palma das próprias mãos. E assim como se atribuiu a Górkí o título de romancista dos proletários, é justo conferir-se a Búnin o de romancista dos mujiques (1964, p. 12).

O resenhista fecha o parágrafo inserindo uma citação direta de Búnin, o final de “Sonhos”, em sua tradução. Trata-se de um final ilustrativo da segregação entre o mundo

aristocrático de Búnin e o mundo do mujique. A citação mostra que o narrador em primeira pessoa não consegue interação com a personagem “mujique”, apenas percebendo a hostilidade deste pelos “olhos sérios e maus” que atravessam a barreira do “lusco-fusco enfumaçado”.

No *décimo parágrafo*, depreendemos que “a derradeira parte do livro” refere-se à terceira e última parte do volume, na qual deveriam estar publicadas as anotações de Búnin para o ensaio *Sobre Tchekhov*, que, como Schnaiderman informa aos leitores, foi objeto de sua quarta resenha, por nós examinada em páginas anteriores. No entanto, no parágrafo, notamos o verbo *dever* no futuro do pretérito do indicativo no enunciado: “Este conto *deveria* marcar a transição para a derradeira parte do livro”, que compreendemos ter o seguinte sentido: *deveria marcar, mas não marcou*, pois, segundo Azeredo, o futuro do pretérito do indicativo: “Representa o fato como não concluído e o situa num intervalo de tempo posterior a passado (categórico), simultâneo a passado (possível) ou, relativamente a um universo hipotético, num intervalo de tempo simultâneo ao presente” (2014, p. 361).

Este conto deveria marcar a transição para a derradeira parte do livro: um ensaio sobre Tchekhov, para o qual Búnin fizera apontamentos, que já comentamos nesta secção (22-6-1957).

A dúvida quanto a terceira parte do livro fica, a princípio, um tanto nebulosa, isso porque Schnaiderman anuncia, no segundo parágrafo, que a obra “divide-se em três partes”. A primeira definida pelo próprio autor, como “trágica”; a segunda, que, de acordo com uma “carta [de Búnin] aos editores”, é formada por histórias “claras, benfazejas”; e a terceira fica envolta em uma incógnita. Mas, relendo o texto, pode-se assumir que a resposta pode ser encontrada no início do nono parágrafo da resenha: “A coletânea encerra-se com ‘Sonhos’, conto publicado em 1903”. Portanto, a rigor, na coletânea constam apenas duas partes, concluímos.

No *décimo primeiro parágrafo*, o resenhista reforça o valor da coletânea enquanto “documento literário importante” por mostrar “a *personalidade* de Búnin como ele próprio quisera aparecer ante a posteridade”. Assinalamos mais uma vez a noção, recorrente em Schnaiderman, de uma quase identidade entre o autor empírico e sua obra, como se esta fosse uma projeção especular direta da *personalidade* do autor nos dois sentidos por nós já abordados: um, como *personalidade*, ou seja, a singular subjetividade do autor, como representada pelo “homem interior” bakhtiniano; e, dois, como as características específicas de sua prosa tanto no conteúdo como no material e na forma.

Mostrando a personalidade de Búnin como ele próprio quisera aparecer ante a posteridade, esta antologia organizada pelo escritor octogenário constitui sem dúvida um documento literário importante.

Sobre o sucinto parágrafo final, identificamos que Schnaiderman propõe que o autor idealizou deixar à posteridade, com a composição panorâmica dessa coletânea, uma imagem de si mesmo, um “eu-para-o-outro”, de modo a alinhar, segundo suas próprias diretrizes lítero-testamentais, a leitura e a crítica de seu futuro público leitor.

Assim, com a leitura dessas quatro resenhas, procuramos trazer uma amostragem razoavelmente representativa da prosaística schnaidermaniana no Suplemento Literário, no período de 1956 a 1963. Nesses escritos, sondamos algumas linhas contedústicas centrais em Schnaiderman, bem como observamos alguns elementos de sua artesanania verbal. Quanto a esse tópico, demos preponderância a acentuação do crítico-tradutor com o estudo minucioso dos marcadores entonativos por ele empregados.

Dos 49 moduladores apurados nas quatro resenhas, a maior quantidade recai nas duas resenhas sobre as obras de Búnin, são ao todo 32 moduladores. A razão, talvez, possa ser atribuída à força das ênfases entonativas de Schnaiderman em seu embate com o herói autoral. Devemos, no entanto, admitir que iniciamos o levantamento na expectativa de constatar, por exemplo, uma presença mais significativa de moduladores epistêmicos pontuando a voz do resenhista. No entanto, são os moduladores delimitadores que dominam a prosaística schnaidermaniana, aqueles que circunscrevem “o ponto de vista sob o qual uma asserção pode ser considerada verdadeira” (NEVES, 2011, p. 237), como, entre outros, frequentemente, raramente, anteriormente, literariamente, aparentemente. O que significa que Schnaiderman atenta para o estabelecimento de parâmetros sob os quais suas palavras devem ser balizadas.

Gomide menciona, em artigo de *Literatura e sociedade*, que Schnaiderman designou o gênero de sua escrita como *ótcherk*:

Ele [Schnaiderman] prezava os estilos diretos e informativos, a escrita solta (mas não cediça) e a dimensão pública do periodismo, carregada de um elemento missionário caro à intelligentsia russa. [...]. O objetivo era um *tom crítico que unisse a voz modesta do cronista e a erudição irrequieta do rodapé ao peso da história e ao sentimento trágico do intelectual russo*.

Boris Schnaiderman certa vez usou, de relance, uma palavra russa para definir o *gênero de crítica* que ele mesmo praticava, o *ótcherk*, termo corrente na história intelectual russa. Ele a definiu na ocasião como um híbrido de esboço, *perfil*, ensaio e narrativa em que se fundiam *ambições críticas e literárias*. Como ele evitava o esnobismo do uso excessivo de termos

estrangeiros, laivos do bacharelismo brasileiro, o emprego dessa palavra para se autodefinir se reveste de significado especial (2018b, p. 34-35, destaques nossos).

Desse extrato iluminador, destacamos, de início, o termo “perfil”, importante por enriquecer com mais uma camada o sentido de *personalidade*, noção recorrente em Schnaiderman que vimos estudando até aqui. O termo “perfil”, além de sua interface com o termo *personalidade* – que, por um lado, na trivialidade do dia a dia, entendemos como idiossincrasias de temperamento e de comportamento de um dado sujeito e, por outro, como estilo, um conjunto de elementos expressivos que caracterizam um dado texto –, o termo perfil, segundo os dicionários, abarca também o sentido de um relato conciso sobre um percurso de vida, com imbricações no gênero biográfico. Assim sendo, poderíamos considerar o “perfil” como um gênero agregado aos biográficos, gêneros de grande interesse em Schnaiderman, como vimos mostrando.

Gostaríamos, no entanto, de agregar mais uma camada, talvez a que se encontre nos mais profundos substratos do pensamento schnaidermaniano: a construção, apenas esboçada, de uma hermenêutica da *personalidade artística*, ou seja, uma interpretação cabal da *personalidade artística*. Schnaiderman, em suas demandas por testemunhos fiáveis sobre a vida e a arte de seus heróis autorais, parece se debruçar sobre um insuperável mistério ontológico: elucidar qual a substância que faz de um humano um artista genial ou, posto de outra forma, quais seriam as fontes do grandioso talento de um Tolstói, um Dostoiévski, um Tchekhov, um Maiakóvski, por exemplo. E mais: qual o papel social exercido por essas figuras exponenciais em sua época e o que justifica sua relevância ainda na contemporaneidade. Ou como escreve Gomide: “o tema do papel dos indivíduos na história, sobretudo dos artistas, era-lhe [a Schnaiderman] vital, e inspirava-se na longa tradição da *intelligentsia* russa de meditar sobre o sentido e a pressão do tempo histórico” (2018b, p. 27). E completamos com Lira Neto:

Escrever sobre personagens reais pressupõe entender de que modo indivíduo e sociedade se impactam mutuamente; como a vida privada de alguém é condicionada pelas circunstâncias de seu tempo e espaço; e, ao mesmo tempo, o quanto as ações individuais influenciaram o meio no qual essa pessoa atuou” (NETO, 2022, pos. 67).

Alguns leitores atribuem aos gêneros biográficos (biografia, autobiografia, diário, confissões, reminiscências, memórias, correspondência e outros) uma realidade plena que, assentada em verdades e certezas, distancia de modo radical o gênero biográfico do gênero

ficção, aproximando-o de um registro da máxima realidade de uma vida reproduzida, testemunhada e documentada. Bakhtin, por outro lado, afirma: “Está claro que a biografia não fornece o todo da personagem [do herói], [pois] esta é inacabável no âmbito dos valores biográficos” (2011b, p. 153). Como escreve o jornalista, escritor e biógrafo Lira Neto, leitor de Bakhtin, “os abismos da alma seriam insondáveis à investigação biográfica” (2022, pos. 72). E agrega:

Nenhuma vida cabe inteira em um livro. A incompletude é marca inevitável do gênero biográfico. [...]. A verdadeira ilusão biográfica, na verdade, consiste em fantasiar que a história de alguém, seja quem for, possa ser capturada e abarcada, na íntegra, entre o primeiro parágrafo e o ponto-final de uma obra, mesmo que o livro tenha centenas — ou mesmo milhares — de páginas (2022, pos. 158-160).

“O leitor crítico”, reforça Bakhtin, “percebe a biografia até certo ponto como material semibruto para a enformação e o acabamento artístico” (2011b, p. 152), e tanto quanto no mundo romanesco ou mundo ficcional, “[o] mundo da biografia não é fechado nem concluído” (2011b, p. 152). Os gêneros biográficos são, em última instância, também uma “fabulação da vida” (2011b, p. 145). Compreendemos, portanto, pela extensa leitura de gêneros biográficos empreendida pelo infatigável pesquisador, que este se vê diante de uma aporia. Parece-nos claro o reconhecimento de Schnaiderman que – a despeito de seus esforços por um *excedente a mais de visão*, de alcançar a totalidade e plenitude da imagem autoral – há desde sempre algo de inatingível. A imagem autoral acaba por se revelar como uma “imagem fugidia”, como está no título de uma de suas colunas (“Imagem fugidia: Marina Tsvetáieva”, de 30 de junho de 1962), imagem que se esquiva e evade. Uma imagem autoral necessariamente transitória nunca concluída, já que um “eu-para-mim” – a complexa subjetividade autoral – e o “eu-para-o-outro” – o complexo de imagens e simulacros autorais em circulação – não coincidem jamais.

Outro destaque que damos a definição de Schnaiderman de *ótcherk* está relacionado a “ambições críticas e literárias”, sintagma sintetizador das propriedades conteudísticas, materiais e formais nas resenhas, colunas e artigos do crítico-tradutor em sua atuação no Suplemento Literário. Devemos salientar que o relato de Gomide, ao transmitir, sob o ângulo russo, as considerações do resenhista sobre o *gênero de crítica* por ele praticado, descreve à perfeição o jornalismo cultural schnaidermaniano em seus aspectos centrais. Procuramos, assim, no estudo composicional da prosaística de Schnaiderman – referente ao conteúdo, material e forma – tomar como ponto de partida a análise de como o discurso schnaidermaniano se configura tanto

na vida, em seu engajamento sócio-histórico, como na arte, em seu compromisso fundante com o fazer literário.

Finalizamos este terceiro capítulo na expectativa de ter contribuído para a construção de uma perspectiva panorâmica da prosaística de Schnaiderman que, embora fruto de uma amostragem parcial, podemos considerar ampla o suficiente para apresentar algumas facetas, talvez, desconhecidas, e mesmo surpreendentes, na apreciação dos escritos schnaidermanianos.

Uma vez, quando perguntado – em entrevista conduzida por José Geraldo Couto: “Há quem diga que Dostoiévski escrevia mal, em termos de estilo, vocabulário, construção de frases. Há algo de verdade nisso?” –, Schnaiderman muito bem respondeu: “Como é que ele escrevia mal se conseguia expressar ideias e sentimentos tão complexos? Ora, ele escrevia do jeito dele. *Podia não se incomodar com a repetição de palavras, não escrever segundo cânones, mas isso não quer dizer ‘escrever mal’*” (2018, p. 196, destaque nosso). Com isso, concluímos parafrazeando o próprio crítico-tradutor: Ora, Schnaiderman escrevia do jeito dele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em um novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação . Questão do *grande tempo*.

*Mikhail Bakhtin* (2017, p.79, destaques do texto)

Como Bakhtin adverte, impraticável é exaurir o sujeito de estudo, já que o transitório de sua discursividade, submetido às intercorrências de temporalidade e espacialidade, movimentar-se tanto para o passado como para o futuro, orbitando uma complexa e flexível rede cronotópica. Entretanto, acreditamos ter cumprido com o possível, dentro de nossa sempre limitada capacidade, na concretização de nosso propósito de historicizar o primeiro, digamos assim, Boris Schnaiderman em sua dupla integridade enquanto crítico-tradutor e tradutor-crítico, no período entre os anos dourados e os anos de chumbo, ou seja, os 15 anos iniciais de suas valiosas realizações intelectuais e profissionais, de 1956 a 1971. Nos esforçamos por acompanhar sua produção, identificar suas afinidades eletivas, seus posicionamentos na vida e na arte, bem como nos empenhamos em travar um contato mais profícuo e intenso com sua dicção, que caracterizamos, em uma lógica paradoxal que admite interações entre elementos contraditórios, como de uma verve introspectiva: sensível, mas antissentimental, equilibradamente contida e veemente, erudita e coloquial a um só tempo.

Acreditamos ter indicado que seus escritos crítico-jornalísticos, seus paratextos e suas traduções, não se dão como práticas isoladas, mas ocorrem – sem que valores hierárquicos tenham sido, por ele, estabelecidos – como práticas que se nutrem mutuamente. Agora, é de se destacar que Schnaiderman, na esfera da literatura russa, foi um caso único de constante associação entre a atividade crítico-jornalística e a tradutória, o que foi determinante para que se tornasse o grande propulsor da cultura e da literatura russas nas páginas do Suplemento Literário. Compreendemos também que o jornalismo foi uma atividade essencial para a constituição de sua prosaística e para a projeção de sua figura pública. Relembrando que essa

associação de literatura com o jornalismo é uma forte tradição intelectual russa com lastro na *publicística*, gênero forjado nos grandes confrontos de ideias sobre os mais arrebatadores temas humanos na modernidade.

É bem verdade que sua atuação no magistério foi outra plataforma relevante. Em relação a importância do curso livre de russo por ele iniciado na USP (1960), Gutemberg Medeiros, no artigo “Notas esparsas sobre Boris Schnaiderman”<sup>91</sup>, declara: “Para Boris, manter esse curso em pé ia além da docência: era um ato de desobediência civil visando a manter o espaço de pluralidade de vozes ante o monólogo asfixiante da ditadura.” A partir do contexto universitário, com o curso de graduação em língua e literatura russa (1963), seu projeto ampliou em muito o raio de alcance de sua voz. E incontestável é seu sólido compromisso com a formação dos numerosos e excepcionais tradutores que hoje testemunhamos produzindo as mais qualificadas traduções do russo para o português brasileiro. Tanto que em reconhecimento por suas realizações no resguardo do patrimônio cultural russo, Boris Schnaiderman, em 2007, aos 90 anos de idade, é honrado com a Medalha Púchkin.

Assim, enxergamos no intelectual Boris Schnaiderman, nas facetas de tradutor-crítico e crítico-tradutor, um porta-voz do mundo cultural russo, na acepção que os autores Jean-François Sirinelli e Pascal Ory, em *Les intellectuels en France. De L’Affaire Dreyfus à nos jours* (1992), apresentam para a compreensão da categoria sociológica de *intellectual*: “O intelectual será um homem do cultural, criador ou [/e] mediador, colocado em situação de homem político, produtor ou [/e] consumidor de ideologia” (apud. TRAVANCAS, 2001, p. 122). Um legítimo representante da tradição da *intelligentsia* russo-brasileira como, entre outros, citamos Jacó Guinsburg.

Na prosaística de Schnaiderman, dos paratextos aos escritos jornalísticos, procuramos por seu timbre pessoal. Buscamos por suas, às vezes, quase imperceptíveis ironias, por alguns enunciados peremptórios, “categóricos” ou “veementes”, na medida compassada da régua schnaidermaniana. Rastreamos suas acentuações, algumas de suas práticas discursivas e de algumas de suas posições. Acompanhamos a trama dialógico de Schnaiderman, nomeando seus interlocutores mais frequentes e suas maiores predileções literárias.

Dentre os traços ético-estéticos que nortearam o crítico-tradutor em suas apreciações sobre a literatura russa, em seus paratextos e escritos jornalísticos, sobressaem as advertências quanto à instrumentalização da literatura, imposta pela maquinaria política coibitiva do

---

<sup>91</sup> Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/18/opinion/1466254004\\_618439.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/18/opinion/1466254004_618439.html). Acesso em: 26 dez. 2022.

realismo socialista. Ao mesmo tempo em que cuidava para não atacar direta e duramente o sistema soviético, acreditamos que para o resguardo de um projeto utópico de construção de um modo de vida libertário. Por outro lado, tinha como firme propósito provocar novas poéticas ao incentivar a diversidade artística. Nesse sentido, Schnaiderman se fez depositário da rede lítero-cultural entre a Rússia e o Brasil.

Outra característica notável é o rompimento com a crença de que o ato tradutório é um fazer introvertido beneficiado pela solidão a mais estrita. Em Schnaiderman traduzir se torna uma prática dialogal altamente colaborativa. A menção a aportes feitos por alunos, colegas professores, poetas amigos, pela primeira esposa Regina Schnaiderman (1923-1985) e pela segunda, Jerusa Pires Ferreira, são frequentes. Todos chamados ao trabalho cooperativo. Relembramos ainda a grande beleza das parcerias com os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Nelson Ascher.

No entanto, gostaríamos, nessas considerações finais, de saltar a linha demarcatória de nosso estudo e apontar o interesse de Schnaiderman pela organização de coletâneas. Como já mencionado nos capítulos precedentes, Schnaiderman foi um ávido leitor de vários gêneros de coletânea. E é a partir dos anos de 1970 que passa a se dedicar com intensidade à composição desse gênero editorial. Dentre estas, nomeamos quatro coletâneas em particular: *Projeções: Rússia/Brasil/Itália* (1977); *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin* (1983); *Tradução, ato desmedido* (2011); e *Caderno italiano* (2015). São obras nas quais ocorre o diálogo schnaidermaniano entre o passado e várias outras temporalidades por vir. Diálogo no qual escritos produzidos dentro do período de nossa pesquisa interagem com momentos no qual alguns desses escritos são recuperados, “refundidos”, “retrabalhados”, “reelaborados” (para usar algumas palavras de Schnaiderman) e reapresentados nessas coletâneas. O que reafirma com ênfase a reescritura como um dos pilares schnaidermanianos na produção de textos e reprodução de versões de seus próprios textos como método hermenêutico-lítero-tradutório de repensar o mundo, de se repensar e se recriar ética e esteticamente.

Esses são livros que testemunham o trânsito desses textos proteanos que, ao se metamorfosearem pelas mídias as quais aderem, recebem, em variados graus, variadas intervenções: excisões, inclusões, fusões, mudança no título. E, para exemplificar, destacamos, em nossa leitura, aqueles realizados no recorte temporal (1956-1971) de nossa pesquisa. Pretendendo com isso, mais uma vez, argumentar em favor da importância do jornalismo cultural para o nosso sujeito de estudo.

*Projeções: Rússia/Brasil/Itália* (1978) reúne oito escritos já publicados no Suplemento Literário. São cinco artigos: “Púchkin, tradutor de Gonzaga” (16/06/1962), “Caminhos da compreensão” (07/07/1962), “Barreiras do obscurantismo” (19/01/1963), “Caderno italiano” (01/10/1966) e “Do fragmentário na Rússia” (10/12/1966); mais três colunas Letras Russas: “Incompreensão mútua” (05/11/1960), “Uma epopeia do teatro russo” (03/09/1966) e “As lajes do palácio” (15/04/1967); mais dois textos: um, publicado na *Revista USP*, “Dante e a Rússia” (1971 [material não digitalizado]); e, o outro, publicado no Suplemento Literário, “Macunaíma e um diálogo de surdos”<sup>92</sup> (27/10/1974), fora de nosso recorte temporal.

Em *Turbilhão e semente* – ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin (1983), dentre os dez escritos listados no Sumário, três textos são inéditos; quatro, foram publicados no *Jornal da Tarde*; um, na revista *Tempo Brasileiro*; e dois, foram retomados de artigos anteriormente publicados no Suplemento. São estes os textos que fazem parte de nosso *corpus ampliado*: um, “‘O *Idiota* (do romance ao filme)’ é republicação, com ligeiras alterações, de artigo com o mesmo título, no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo, 23-6-1962”, e, o outro, “‘Vicissitudes de um poema’ constitui texto refundido de dois artigos publicados no mesmo Suplemento: ‘O cavaleiro pobre’, 1-7-1961, e ‘Vicissitudes de um poema’, 11-2-1967”. E no último tópico do Sumário, intitulado “Primeiras versões dos textos” (1983, p. 147), é onde Schnaiderman esclarece o percurso anterior de todos os textos do livro.

Na valiosa coletânea – *Tradução, ato desmedido* (2011) – Schnaiderman compila seus textos publicados na imprensa: *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*; em revistas acadêmicas: *Revista USP* e revista *Fragmentos*; outras coletâneas: *Projeções: Rússia/Brasil/Itália* (1978), *Turbilhão e semente* - ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin (1983), *João Alexandre Barbosa: o leitor insone* (2007), organizada por P. Martins Filho e W. Tenório; e no livro *Dostoiévski prosa poesia* (1982). Do *corpus ampliado* temos a republicação do artigo “Farândola de nomes”, de 1966. Esta talvez seja a coletânea mais difundida de Schnaiderman, visto ter se transformado em referência para qualquer entusiasta destemido que se aventure no campo da tradução. E inescapável é ser citada por praticantes renomados na área, entre outros, citamos Paulo Bezerra, Irineu Franco Perpetuo, Arlete Cavalieri, Aurora Fornoni Bernardini.

No *Caderno italiano* (2015) – “páginas de pura e simples narração autobiográfica” (2015, p. 11), “escritas agora, quando estou com 96 anos” (2015, p. 175) –, Schnaiderman traz textos que foram publicados em livros: o prefácio de *O legado de Renata* (2006), de Gabriel

<sup>92</sup> Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19741027-30549-nac-0277-lit-1-not/busca/diálogo+surdos>. Acesso em: 22 fev. 2023.

Bolaffi; textos de *Tradução, ato desmedido* e de *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*; textos publicados na imprensa especializada: *Shalom, Cadernos de Literatura Brasileira* e *Revista USP*; e textos publicados na grande imprensa: *Jornal da Tarde, Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. Deste último, do *corpus ampliado*, foi republicado o artigo, que dá título ao livro, “Caderno italiano”, de 1966.

Como estamos nas coletâneas, para acrescentar dois nomes aos autores traduzidos por Schnaiderman, trazemos *Semiótica russa* (1979) – composta por 19 ensaios divididos em seis partes temáticas (Antropologia, etnografia, folclore, estudo das religiões; Poética; Semiótica e psicologia da percepção; Semiótica e teatro; Semiótica e cinema; e Semiótica e foniatria) –, além das traduções de Aurora Fornoni Bernardini e Lucy Seki, Schnaiderman, o organizador da coletânea, também traduz dois textos. São eles: um, de I. K. Chcheglóv (?), “Algumas características da estrutura de *As metamorfoses* de Ovídio” (1962) e, o outro, de V. V. Ivanov (1929-2017), “Sobre a estrutura dos signos no cinema” (1970). Schnaiderman também assina o ensaio *Semiótica russa: uma busca dos “elos perdidos”* (à guisa de Introdução).

Trazemos ainda a coletânea *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética* (1997), composta por 30 textos numerados e titulados, que têm como fonte o substancial ensaio “‘Glasnost’ e memória cultural”, publicado na *Revista USP* às vésperas da dissolução da URSS, em 1991. Ensaio que, por sua vez, é apresentado como resultante de um texto anterior: “Este trabalho é uma versão muito ampliada de uma comunicação apresentada no II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) realizado em Belo Horizonte de 8 a 11/8/1990 dedicado ao tema ‘Literatura e Memória Cultural’” (1991, p. 6). Em *Os escombros e o mito* temos uma ampliação e aprofundamento ainda maior dos tópicos apresentados no ensaio. Com destaque especial para, entre outros, três escritos que mantêm a mesma titulação no ensaio e no livro: “Duas ‘palavrinhas mágicas’”, “O Ocidente e o acervo literário russo” e “A história na berlinda”.

Nosso objetivo, com esses exemplos, é confirmar a prática extensiva do reaproveitamento transformador no ecossistema ético-estético-literário de Schnaiderman. Prática que se mantém ao longo dos anos e que se faz admirável pelo afeto com que Schnaiderman se dedica a compor suas coletâneas e o cuidado escrupuloso que emprega na reescritura de seus textos, cujos percursos são sempre referenciados. E como Gomide relata que “Boris Schnaiderman deixou em preparação coletâneas de textos críticos e uma aguardada autobiografia” (2018a, p. 24), devemos deixar expresso o nosso mais genuíno desejo de que essas publicações póstumas venham a público.

Resta-nos acrescentar que, completando sua fortuna crítica de 11 livros, Schnaiderman foi autor do romance *Guerra em surdina* (1964) – a respeito do qual temos conhecimento de uma dissertação de mestrado, de autoria de Ivone Gomes de Assis, intitulada “*Guerra em surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética*” (2014); também autor de *Leão Tolstói, antiarte e rebeldia* (1983); e autor e organizador, em parceria com Jerusa Pires Ferreira, da coletânea, *Guenádi Aigui: silêncio e clamor* (2010).

Schnaiderman, no encerramento de uma entrevista à *Revista Brasileira de Psicanálise*<sup>93</sup>, em 2009, pede licença aos participantes para ler um poema: “Traduzir-se”, de Ferreira Gullar (1930-2016). Não nos furtamos a comentar o quão generosa é essa leitura que a nós se revela como a doação de um autorretrato poético. O intelectual Boris Schnaiderman, empregando as palavras de Gullar, se apresenta em sua demasiado humana duplicidade. A inspiração para trazer essa fotografia em preto e branco vem de Gomide que, em seu artigo “Pormenores violentos”, refere-se a Schnaiderman como um “personagem dostoiévskiano”. Referência que Gomide credits à fala de Jacó Guinsburg no belíssimo documentário *O que traduz Boris?*<sup>94</sup>, de Daniel e Jorge Grinspum, de 2012 (2018b, p. 23).

O poema aborda esteticamente a temática síntese da modernidade: a do sujeito cindido ou a do *duplo* literário. Tema que também puxa um fio que vem lá da primeira resenha publicada por nosso sujeito de estudo e examinada neste capítulo. Duplicidade refletida, inclusive, no título de nosso trabalho, “Boris Schnaiderman: o crítico-tradutor e o tradutor-crítico”, mas com o acréscimo de uma observação incisiva e, talvez, um tanto ilógica: a de que é justo nesta duplicidade dostoiévskiana que se configura a integral singularidade de Schnaiderman.

#### TRADUZIR-SE

Uma parte de mim  
é todo mundo;  
outra parte é ninguém:  
fundo sem fundo.

Uma parte de mim  
é multidão;  
outra parte estranheza  
e solidão.

Uma parte de mim

<sup>93</sup> Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2009000100002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2009000100002&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 25 jul. 2022.

<sup>94</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Ut6Gx3u4vIc>. Acesso em: 12 dez. 2022.

pesa e pondera;  
outra parte  
delira.

Uma parte de mim  
almoça e janta;  
outra parte  
se espanta.

Uma parte de mim  
é permanente;  
outra parte  
se sabe de repente.

Uma parte de mim  
é só vertigem;  
outra parte,  
linguagem.

Traduzir uma parte  
na outra parte  
– que é uma questão  
de vida ou morte –  
será arte?

*Ferreira Gullar* (2015, p. 346)

## REFERÊNCIAS

- ADAMOVITCH, Georges. Vida e obra de Ivan Bunin. In: BÚNIN, Ivan. *O amor de Mítia e O processo do tenente Ieláguin*. Tradução de Boris Schnaiderman; ensaio introdutivo de Georges Adamovitch; ilustrações de Terechkovitch. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.
- ALVES, Gilberto. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/gilberto-alves/dados-artísticos>. Acesso em: 22 ago. 2020.
- AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. A linguagem da Escola Semiótica de Tártu-Moscou e as traduções de Iúri Lotman no Brasil. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 14, n. 4, p. 42-61, out.-dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/download/38384/29998>. Acesso em: 3 mar. 2020.
- AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto: 2014. p. 95-114
- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ARÁN, Olga Pampa (dir.). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. AR, Córdoba: Ferreyra Editor, 2006.
- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2014.
- BÁBEL, Isaac. *Isaac Bábel: Uma peça e cinco histórias*. Tradução Aurora Bernardini, Boris Schnaiderman, Homero Freitas de Andrade e Rubem Fonseca. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BÁBEL, Isaac. *O exército de cavalaria*. Tradução e apresentação de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade; posfácio de Boris Schnaiderman e Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BÁBEL, Isaac. *No campo da honra e outros contos*. Organização, tradução, posfácio e notas de Nivaldo dos Santos; prefácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BÁBEL, Isaac. *Contos de Odessa*. Tradução do russo, apresentação e notas de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2015. [edição digital]
- BACHELARD, Gaston. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination*. Edited by Michael Holquist; translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson; Introduction by Wayne C. Booth. Eighth Printing. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. Sobre Maiakóvski. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. Tradução do russo Fátima Bianchi. São Paulo: Contexto, 2009. [edição digital]

BAKHTIN, Mikhail. Arte e responsabilidade. In: *Estética da criação verbal*. Prefácio à tradução francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. XXXIII-XXXIV

BAKHTIN, Mikhail. Conferências sobre história da literatura russa. In: *Estética da criação verbal*. Prefácio à tradução francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011a. p. 411-421

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. Prefácio à tradução francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011b. p. 3-90

BAKHTIN, Mikhail. Metodologia das ciências humanas. In: *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF, 2011c. p. 393-410

BAKHTIN, Mikhail. Sobre Bobók. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. Tradução de Paulo Bezerra, ilustrações de Oswaldo Goeldi. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 69-85

BAKHTIN, Mikhail; DUVAKIN, Viktor. *Mikhail Bakhtin em diálogo – Conversas de 1973 com Viktor Duvakin*. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso em Dostoiévski. In: *Problemas da poética em Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 207-310

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Organização Augusto Ponzio e Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso GEGE/UFSCar; tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3ª ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra* ou, O albergue do longínquo. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Aulas de literatura russa: de Púchkin a Gorenstein*. Organização de Daniela Mountian e Valteir Vaz; prefácio de Arlete Cavaliere. São Paulo: Kalinka, 2018.

BEZERRA, Paulo. Tradução, arte, diálogo. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S. l.], v. 10, n. 3, p. Port. 235–251 / Eng. 257, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/21138>. Acesso em: 17 jun. 2022.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

BOTTMANN, Denise. Bibliografia russa traduzida no Brasil (1900-1950). *RUS* (São Paulo), v. 4, n. 4, p. 58-87, 22 dez. 2014. Disponível em: [www.revistas.usp.br/rus/article/view/88710/91587](http://www.revistas.usp.br/rus/article/view/88710/91587). Acesso em: 10 out. 2019.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

BRAIT, Beth; BIANCHI, Fátima. Sobre Maiakóvski: apresentação e comentário. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009. [edição digital]

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2013.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2014.

BRAIT, Beth. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. *Texto ou discurso?* 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2017. p. 9-19

BRAIT, Beth; MACHADO, Irene. O encontro privilegiado entre Bakhtin e Dostoiévski num subsolo. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 24-43, ago./dez. 2011.

BRAGA, Rubem (Org.). *O livro de ouro dos contos russos*. Coordenação e apresentação de Rubem Braga; prefácio de Anibal Machado; notas biográficas de Valdemar Cavalcanti; supervisão de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro, [s/d].

BRITTO, Paulo Henrique. Caleidoscópio de Boris – O “impossível” ofício do tradutor literário. *Folha de S. Paulo*, 30 jan. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il3001201104.htm>. Acesso em: 19 jan. 2020.

BUBNOVA, Tatiana. O que poderia significar o “Grande Tempo”? *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, [S.I.], v. 10, n. 2, p. Port. 5-16 / Eng. 6-16, jul. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/23260>. Acesso em: 19 jan. 2020.

BÚNIN, Ivan. *O amor de Mítia e O processo do tenente Ieláguin*. Tradução de Boris Schnaiderman; estudo introdutivo de Georges Adamovitch; ilustrações de Terechkovitch. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

BÚNIN, Ivan. *O amor de Mítia*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2016a.

BÚNIN, Ivan. *Contos escolhidos*. Tradução, seleção e prefácio de Márcia Pileggi Vinha; projeto gráfico e ilustrações de Hélio de Almeida. Barueri, SP: Amarilys, 2014.

BUNIN, Ivan. *Cursed Days: A Diary of the Revolution*. Traduzido do russo, com apresentação e notas de Thomas Gaiton Marullo. Chicago: Ivan R. Dee, 1998. [edição digital]

BÚNIN, Ivan. *Insolação*. Traduzido do inglês por Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BÚNIN, Ivan. *O processo do tenente Ieláguin*. Tradução e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2016b.

BÚNIN, Ivan. *About Chekhov: The Unfinished Symphony*. Editado e traduzido do russo por Thomas Gaiton Marullo. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007.

BUNIN, Ivan. *The Gentleman From San Francisco and Other Stories*. Tradução de David Richards e Sophie Lund; apresentação de David Richards. Londres: Penguin Books, 1987.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. Apresentação, resumos biográficos e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. Apresentação, resumos biográficos e notas de Boris Schnaiderman. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. 2. reimp. da 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMPOS, HAROLDO. “Da tradução como criação e como crítica”. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médiçi (Orgs.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 16. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2017.

CAVALIERE, Arlete. *Clássicos do conto russo*. Apresentação Arlete Cavaliere; tradução Boris Schnaiderman, Paulo Bezerra, Tatiana Belinky, Irineu Franco Perpetuo, Priscila Marques, Noé Oliveira Policarpo Polli, Denise Sales, Renata Esteves, Arlete Cavaliere e Nivaldo dos Santos. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

COHN, Sergio (Org.). *Boris Schnaiderman: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORBET, Charles. *La littérature russe*. Paris, France: Librairie Armand Colin, 1951.

COUTO, José Geraldo. Para Boris Schnaiderman autor é “escritor filósofo” por natureza. *Literatura e Sociedade*. Edição Especial. São Paulo, n. 26, p. 195-198, 2018.

DAHLET, Véronique. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*, dialogismo e construção do sentido. 2. ed. revista. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005. p. 249-264

DAHLET, Véronique. *As (man)obras da pontuação: usos e significações*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

DARMAROS, Marina. TradTerm entrevista: Paulo Bezerra. *TradTerm*, v. 28, p. 11-21, dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/125542/122473>. Acesso em: 20 mar. 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Niétotchka Niezvânova*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2009b.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O eterno marido*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. Tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011a.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um jogador: apontamentos de um homem moço*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman; xilogravura de Axl Leskoschek. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. Tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra, desenhos Oswaldo Goeldi, texto de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo: poema petersburguense*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; ilustrações de Alfred Kubin; texto sobre Kubin de Samuel Titan Jr. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Contos reunidos*. Organização e apresentação de Fátima Bianchi; tradução de Priscila Marques e outros. São Paulo: Editora 34, 2018.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *O que é a crítica literária?* São Paulo: Parábola, 2020. [edição digital]

EHRENBURG, Ilya. *Memórias – Volume 1: infância e juventude (1891-1917)*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

EMERSON, Caryl. *The Cambridge Introduction to Russian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2008.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FIORIN, José Luiz. Da necessidade de distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. *Texto ou discurso?* 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2017. p. 145-165

FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009c.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Da estepe à caatinga: O romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.

GOMIDE, Bruno Barretto. Boris Schnaiderman: questões de tradução nas páginas de jornal. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, p. 39-45, 1º. dez. 2012.

GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Nova antologia do conto russo (1792-1998)*. Organização, apresentação e notas de Bruno Barretto Gomide; tradução de Boris Schnaiderman e outros. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

GOMIDE, Bruno Barretto (Org.). *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*. Organização, apresentação e notas de Bruno Barretto Gomide; tradução de Cecília Rosas e outros. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Dostoiévski na Rua do Ouvidor: a Literatura Russa e o Estado Novo*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2018a.

GOMIDE, Bruno Barretto. Pormenores violentos: Boris Schnaiderman, crítico. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 26, p. 22-36, 30 jul. 2018b.

GÓRKI, Maksim. *Antologia de contos de Maksim Górkí*. Seleção, tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

GÓRKI, Máximo. *Antologia do conto russo*. Orientação literária de Vera Newerowa e Otto Maria Carpeaux, introdução Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Editora Lux, 1962.

GÓRKI, Máximo; EICHENBAUM, Boris. *Leão Tolstói*. Tradução de Rubens Pereira dos Santos, prefácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1983.

GÓRKI, Maksim. *Ganhando meu pão*. Tradução e apresentação de Boris Schnaiderman. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GÓRKI, Máximo. *Contos*. Seleção, tradução, prefácio e notas Boris Schnaiderman. 2ª ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2005.

GÓRKI, Maksim. *Ganhando meu pão*. Tradução, prefácio e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

GÓRKI, Maksim. *Pequenos-burgueses*. Tradução de Lucas Simone; introdução de Elena Vássina. São Paulo: Hedra, 2010.

GÓRKI, Maksim. *Meu companheiro de estrada e outros contos*. Organização, tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014.

GRAMSCI, Antonio. *Odeio os indiferentes: escritos de 1917*. Seleção, tradução e aparato crítico Daniela Mussi e Alvaro Bianchi. São Paulo: Boitempo, 2020. [edição digital]

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*, volume 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. [edição digital]

GRATCHEV, Slav N.; MARINOVA, Margarita (editors). *Mikhail Bakhtin: the Duvakin interviews, 1973*. Translated by Margarita Marinova. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2019.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Tradução e prefácio Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GUERINI, Andréia; MELLO, Simone Homem de; COSTA, Walter (Orgs.). *Haroldo de Campos, tradutor traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019. [edição digital]

GUERRERO, Lila. *Antologia de Maiacovski – su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1943.

GUINSBURG, J. *Entre dois mundos*. Introdução de Anatol Rosenfeld; seleção e notas de Anatol Rosenfeld, J. Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1967.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HIKMET, Nazim. *Poemas*. Tradução da edição francesa de Amaro Villanueva e Julio H. Meirama; introducción de Tristan Tzara; notas de Hassan Gureh. Buenos Aires: Lautaro, 1953.

HIKMET, Nazim. *Paisagens humanas do meu país*. Tradução, apresentação e notas de Marco Syrayama de Pinto. São Paulo: Editora 34, 2015.

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. *Diálogos*. Tradução do texto francês de Elisa Angotti Kossovitch; cotejo com o original russo, alterações de acordo com este, tradução de

trechos que faltavam no texto francês de Boris Schnaiderman e Léon Kossovitch; tradução de alguns textos poéticos de Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix, 1985.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Tradução e posfácio de Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MACHADO, Irene. Inacabamento como modelo artístico de mundo. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 82-93, 1º. sem. 2010.

MACHADO, Irene. Concepção sistêmica do mundo: vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica de cultura. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 136-156, jul./dez. 2013.

MACHADO, Irene. Forma espacial da personagem como acontecimento estético cronotopicamente configurado. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 79-105, maio/ago. 2017.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2013. p. 151-166

MACHADO, Irene. Refrações do discurso citado como episteme discursiva na criatividade verbal. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 154-179, jan./mar. 2020.

MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MAĬAKOVSKI, Vladimir. *Maiakovski – Vers et Prose de 1913 à 1930*. Choisis, traduits du russe et présentés par Elsa Triolet. Paris: Les Éditeurs Français Réunis, 1952.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Maiakóvski: poemas*. Tradução Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Antologia poética. Estudo biográfico e tradução Emilio Carrera Guerra. 4. ed. São Paulo: Max Limonad, 1987.

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

MANGUEL, Aberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017. [edição digital]

MANN, Thomas. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. Apresentação, revisão técnica e notas de Johannes Kretschmer; tradução de Kristina Michahelles; revisão de tradução de Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MARGULIES, Marcos. *O levante do gueto de Varsóvia*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro Judaico de Cultura e Divulgação, 1963.

MARGULIES, Marcos. *Os judeus na história de Israel*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1971.

MARGULIES, Marcos. *Iudaica brasiliensis*. Repertório bibliográfico comentado dos livros relacionados com o judaísmo e questões afins, publicados no Brasil, desde os primórdios até o presente. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1974.

MARGULIES, Marcos. *Do racismo ao sionismo: uma análise conceitual*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1976.

MARGULIES, Marcos. *Este é Israel*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1977.

MARGULIES, Marcos. *Os palestinos*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1979.

MARULLO, Thomas Gaiton. *If You See The Buddha: Studies in the Fiction of Ivan Bunin*. Evanstown, Illinois: Northwestern University Press, 1998.

MEDEIROS, Gutemberg. Entrevista com Boris Solomonóvitch Schnaiderman. *Revista USP*. São Paulo, n. 75, p. 86-100, set./nov. 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13624/15442>. Acesso em: 3 mar. 2020.

MEDEIROS, Gutemberg. As listas de Boris Schnaiderman. *Jornal da USP*. São Paulo, 25 out. 2016. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/as-listas-de-boris-schnaiderman/>. Acesso em: 5 nov. 2019.

MEDEIROS, Gutemberg. Notas esparsas sobre Boris Schnaiderman. *El País*. 18 jun. 2016. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/18/opinion/1466254004\\_618439.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/18/opinion/1466254004_618439.html). Acesso em: 26 dez. 2022.

MESCHONNIC, Henry. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MIRSKY, D. S. *A History of Russian Literature*. USA: Vintage Books, 1958.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MOURA, Agenor Soares de. *À margem das traduções*. Apresentação de Paulo Rónai; organização de Ivo Barroso. São Paulo: Arx, 2003.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura*. Edição, introdução e notas de Fredson Bowers; tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. [edição digital]

NETO, Lira. *A arte da biografia: como escrever histórias de vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. [edição digital]

NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. 2. ed. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2011.

NEVES, Maria Helena de Moura. *A gramática do português revelada em textos*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2018.

NINA, Cláudia. *Literatura nos jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas*. São Paulo: Summus, 2007.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade; prefácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ática, 1992.

PUSHKIN, Alexandre. *Águia negra*. Tradução direta do russo de Boris Solomonov. Rio de Janeiro: 1949.

PÚCHKIN, Aleksandr. *O negro de Pedro, o Grande*. Tradução e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Difusão Europeia do Livro: 1962.

PÚCHKIN, Aleksandr S. *A filha do capitão e o jogo das epígrafes*. Tradução de Helena S. Nazario. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas: prosa e poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 1999.

PYM, Anthony. *Explorando as teorias da tradução*. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *Preconceito, racismo e política*. Organização Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2019. [edição digital]

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SARHAN, Jasna Paravich; ANGELIDES, Sofia. Modernismo brasileiro e cubo-futurismo russo. In: *Língua e literatura*, n.7, p.121-134, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski: prosa e poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Leão Tolstói*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983b.

SCHNAIDERMAN, Boris. Isaac Bábel em três textos. *Revista USP*, n. 10, p. 95-100, 30 ago. 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52179/56219>. Acesso em: 20 nov. 2022.

SCHNAIDERMAN, Boris. Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Guerra em surdina*. 4. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin 40 graus (uma experiência brasileira). In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*, dialogismo e construção do sentido. 2. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005. p. 13-21

SCHNAIDERMAN, Boris. Boris Schnaiderman: entrevista. In: *Revista brasileira de psicanálise*. São Paulo, v. 43, n. 1, p. 15-25, mar. 2009. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486641X2009000100002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486641X2009000100002&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 25 jul. 2022.

SCHNAIDERMAN, Boris; FERREIRA, Jerusa Pires (Orgs.). *Guenádi Aigui: silêncio e clamor*. São Paulo: Perspectiva, 2010a.

SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Semiótica russa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010b.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. Introdução e tradução Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Caderno italiano*. São Paulo: Perspectiva, 2015a.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

SCHWARCZ, Lilia M., STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. [edição digital]

SILVA, Adriana Pucci Penteado de Faria e. Resenhas na graduação: dialogismo, autores e heróis. In: BRAIT, Beth; PISTORI, Maria Helena Cruz; FRANCELINO, Pedro Farias (Orgs.). *Linguagem e conhecimento (Bakhtin, Volóchinov, Medviédev)*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

SOBRAL, Adail. *Dizer o 'mesmo' a outros: ensaios sobre tradução*. São Paulo: Special Book Services, 2008.

TCHEKHOV, A. P. *O beijo e outras histórias*. Organização, tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014a.

TCHEKHOV, A. P. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Organização, tradução, prefácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2014b.

TCHEKHOV, A. P. *Kachtanka e outras histórias de Tchékhev*. Tradução de Boris Schnaiderman e Tatiana Belinky. São Paulo: Boa Companhia, 2015.

TEZZA, Cristovão. Poesia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2ª ed., 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2014. p. 195-217

TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura – textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

TOLSTÓI, Lev. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman; texto em apêndice de Paulo Rónai. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

TOLSTÓI, Lev. *Felicidade conjugal*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010a.

TOLSTÓI, Lev. *A sonata a Kreutzer*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010b.

TOLSTÓI, Lev. *Khadji-Murát*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman; inclui o ensaio “Tolstói: antiarte e rebeldia” de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2017.

TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

TURKEVICH, Ludmilla B. The Second Congress of Soviet Writers. *Books Abroad*, v. 30, n. 1, 1956, p. 31-34. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/40095067?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/40095067?seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em: 5 out. 2019.

VELTMAN, Henrique. *A história dos judeus no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição Digital by Samuel Gorberg, 2022.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

WILSON, John. *The City of the Plague, and Other Poems*. Miami, FL: HardPress, 2017. [edição digital]

## DISSERTAÇÕES E TESES

ASSIS, Ivone Gomes de. *Guerra em Surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética*. 2014. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2014. doi: <https://doi.org/10.14393/ufu.di.2014.124>. Acesso: 2022-11-10.

DIAS, Adriana Abreu Magalhães. *Observando o ódio [recurso eletrônico]: entre uma etnografia do neonazismo e a biografia de David Lane*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2018.

DIAS, Adriana Abreu Magalhães. *Os anacronautas do teutonismo virtual: uma etnografia do nazismo na internet*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. doi: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2018.1060866>.

PELISSARO, Bárbara Rosa. *Do nobre ao soviete: "Antologia do conto russo"*, Editôra Lux Ltda. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.8.2013.tde-23102013-112100. Acesso em: 2020-12-24.

WIAZOVSKI, Taciana. *Cultura em Comentário: uma revista de cultura e resistência (1960 - 1973)*. 2011. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.8.2011.tde-23102012-110151. Acesso em: 2022-11-14.

## DICIONÁRIOS

BOISSIÈRE, P. *Dictionnaire analogique de la langue française*. Paris: Librairie Larousse, 1894.

COLLINS Cobuild English Language Dictionary. Reino Unido: Collins Publishers, 1990.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. 4ª ed. revista e atualizada de acordo com a nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

DICIONÁRIO Houaiss Da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DICIONÁRIO UNESP Do Português Contemporâneo. Organizador Francisco S. Borba e colaboradores. São Paulo: UNESP, 2004. [edição digital]

DICTIONNAIRE Du Français Contemporain. Paris: Librairie Larousse, 1966.

GRANDE DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Portugal, Porto: Porto Editora, 2013. [edição digital]

LONGMAN Dictionary Of English Language And Culture. Reino Unido: Longman, 1992.

LAROUSSE De La Langue Française. Paris: Librairie Larousse, 1979.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

WEBSTER'S English-Portuguese/Portuguese-English Dictionary. Edição revisada, 4 vols. Rio de Janeiro: Record, 1970.

**ANEXO A – Resenhas**

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1º. dez. 1956. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19561201-25026-nac-0044-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1957. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570330-25125-nac-0042-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1957. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570427-25148-nac-0048-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jun. 1957. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570622-25195-nac-0038-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1957. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19570727-25225-nac-0040-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 nov. 1957. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19571109-25314-nac-0042-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1957. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19571214-25344-nac-0040-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º. fev. 1958. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580201-25384-nac-0010-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 fev. 1958. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19580208-25390-nac-0010-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mar. 1958. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19580315-25419-nac-0044-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1958. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19580412-25442-nac-0042-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1958. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19580621-25501-nac-0042-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1958. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19580830-25561-nac-0040-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 out. 1958. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19581025-25609-nac-0010-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1959. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19590103-25667-nac-0034-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 fev. 1959. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19590228-25714-nac-0038-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1959. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19590905-25874-nac-0038-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1959. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19591121-25940-nac-0038-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1961. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19610114-26295-nac-0040-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1961. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610812-26473-nac-0040-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1962. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620303-26644-nac-0008-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Resenha Bibliográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 out. 1963. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19631026-27151-nac-0038-lit-2-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

## ANEXO B – “Letras Russas”

SCHNAIDERMAN, Boris. A volta de Isaac Bábel. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1959. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590815-25856-nac-0047-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Pasternak sem Jivago. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1960. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600611-26110-nac-0037-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Gógol e o realismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1960. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600903-26182-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Incompreensão mútua. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1960. Suplemento Literário p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19601105-26235-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Um poeta de Odessa: Eduard Bagrítzki. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 fev. 1961. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610218-24324-nac-0037-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Khliébnikov: um grande poeta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 mar. 1961. Suplemento Literário p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610325-26354-nac-0041-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Gente, anos, a vida. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1961. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610722-26455-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Frutos do método formal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 mar. 1962. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620303-26644-nac-0007-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Reflexões de um poeta. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 abr. 1962. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620428-26690-nac-0009-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Imagem fugidia: Marina Tzvietáieva. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jun. 1962. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620630-26743-nac-0031-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Revelações de uma enciclopédia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 set. 1962. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19620929-26821-nac-0037-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Um mestre do cor-de-rosa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1962. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19621229-26897-nac-0031-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. A propósito de um programa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 fev. 1963. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19630223-26944-nac-0033-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Grin e as perplexidades da crítica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1963. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19630330-26973-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Oliécha e a ambiguidade. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 maio 1963. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19630525-27019-nac-0031-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Andriéiev, ontem e hoje. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 set. 1963. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19630921-27121-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Uma antologia de Maiakóvski. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1964. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19640215-27244-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Imagens e fórmulas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1965. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19651113-27783-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Aspreza e coerência de Chólokhov. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1966. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19660205-27853-nac-0035-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Dostoiévski de Grossman. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1967. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19670114-28144-nac-0033-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. O contista Iúri Kazakóv. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 fev. 1967. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19670204-28162-nac-0029-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. As lajes dos palácios. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1967. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19670415-28220-nac-0038-lit-4-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Inéditos de Isaac Bábel. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 maio 1967. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19670527-28256-nac-0036-lit-4-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Um pioneiro arrependido. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jan. 1968. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19680127-28465-nac-0035-lit-1-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. A importância de ser tchuvache I. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1971. Suplemento Literário, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19710411-29451-nac-0142-lit-6-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. A importância de ser tchuvache II. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 abr. 1971. Suplemento Literário, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/19710418-29457-nac-0228-lit-6-not>. Acesso em: 17 mar. 2019.

**ANEXO C – Artigos**

SCHNAIDERMAN, Boris. O russo Boris Pasternak. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19581115-25627-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Ainda Boris Pasternak. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1958. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19581227-25662-nac-0031-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Traduções do russo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 fev. 1959. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590207-25697-nac-0031-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Antologia de poetas russos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 1959. Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590627-25814-nac-0039-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Ainda os poetas russos da velha geração. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 jul. 1959. Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590704-25820-nac-0039-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Novos poetas russos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1959. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590718-25832-nac-0040-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. A face oculta da poesia russa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 ago. 1959. Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19590808-25850-nac-0039-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Uma novela intraduzível. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 maio 1960. Suplemento Literário, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600521-26092-nac-0042-lit-6-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. O crocodilo de Dostoiévski. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 set. 1960. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19600924-26200-nac-0037-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Materiais sobre Dostoiévski. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1960. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19601217-26271-nac-0008-lit-2-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Maria e o heroísmo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1961. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610225-24330-nac-0050-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Maiakóvski e o cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1961. Suplemento Literário, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610318-26348-nac-0046-lit-6-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Maiakóvski reeditado na Rússia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1961. Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610408-26365-nac-0037-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Um paradoxo de Maiakóvski. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 maio 1961. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610506-26389-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. O cavaleiro pobre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º jul. 1961. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19610701-26437-nac-0007-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Novidades sobre Tchékhev. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1961. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19611014-26527-nac-0009-lit-01-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Variações sobre Tolstói. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 dez. 1961. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19611202-26568-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. A cidade do pão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1962. Suplemento Literário, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620106-26596-nac-0014-lit-6-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Maiakóvski e o formalismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 mar. 1962. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620331-26667-nac-0010-lit-2-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Tolstói novas variações. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 maio 1962. Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620519-26707-nac-0011-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Pushkin, tradutor de Gonzaga. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jun. 1962. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620616-26731-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. O idiota (do romance ao filme). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1962. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620623-26737-nac-0038-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Caminhos da compreensão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 jul. 1962. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620707-26749-nac-0039-lit-1-not>. Acesso em: 19 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Em torno de um prefácio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 set. 1962. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620915-26809-nac-0037-lit-1-not>. Acesso em 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Notas sobre a “Carta...”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 set. 1962. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19620929-26821-nac-0040-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris [R. Schnorrenberg]. Encontro com Ievtuchenko. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º dez. 1962. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19621201-26874-nac-0038-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Valentin Kataiev. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 jan. 1963. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630105-26902-nac-0007-lit-01-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Barreiras do obscurantismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1963. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630119-26914-nac-0034-lit-2-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Um livro infantil e primário. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1963. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630316-26961-nac-0041-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Implicações de uma revisão de texto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º jun. 1963. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630601-27025-nac-0038-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Novos caminhos do realismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1963. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19630615-27037-nac-0033-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Dois temas russos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 nov. 1963. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19631116-27169-nac-0032-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. De Tchékhev a “Serginho”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 fev. 1964. Suplemento Literário, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640229-27256-nac-0042-lit-6-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Górkí e Maiakóvski. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1964. Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640314-27268-nac-0046-lit-2-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Caminhos da rua desfeita. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1964. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640321-27274-nac-0041-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Os inimigos e o efêmero. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jan. 1966. Suplemento Literário, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660115-27835-nac-0043-lit-5-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Farândola de nomes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1966. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660226-27870-nac-0035-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. A tímida sereia e o crítico desconfiado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 jul. 1966. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19660730-28001-nac-0033-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Caderno italiano. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1º. out. 1966. Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19661001-28055-nac-0037-lit-3-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Do fragmentário na Rússia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1966. Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19661210-28114-nac-0036-lit-4-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vicissitudes de um poema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 fev. 1967. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em:

<https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670211-28167-nac-0033-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. O universal em I. L. Peretz. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 set. 1967. Suplemento Literário, p. 5. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19670902-28340-nac-0043-lit-5-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Dostoiévski. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 1971. Suplemento Literário, p. 1. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19711031-29625-nac-0157-lit-1-not>. Acesso em: 18 mar. 2019.

SCHNAIDERMAN, Boris. Por falar em conto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1971. Suplemento Literário, p. 6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19711107-29630-nac-0246-lit-6-not>. Acesso em 18 mar. 2019.