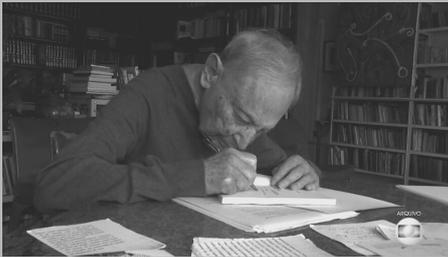


Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



Homenagem a Boris Schnaiderman

crítica literária. tradução. ensaios.
depoimentos. fotos. manuscritos.

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Reitor Vahan Agopyan
Vice-Reitor Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Diretora Maria Arminda do Nascimento Arruda
Vice-Diretor Paulo Martins

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Chefe Marcos Piason Natali
Vice-chefe Betina Bischof

Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas/ Universidade de São Paulo. – n. 1 (1996) – . – São Paulo:
USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996 – Semestral

Descrição baseada em: n. 26 (2018.Especial)
ISSN 1413-2982

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.
I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
CDD (21. ed.) 801.3

Capa e Diagramação: Aryanna Oliveira
É proibida a reprodução da imagem para qualquer outro fim.
Fontes: Futura, ITC Berkeley, Book Antiqua.

Realização:

USP



DTLLC

LITERATURA E SOCIEDADE

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Número 26. São Paulo. 2018.Especial. ISSN 1413-2982

CONSELHO CIENTÍFICO

Adélia Bezerra de Meneses (UNICAMP)
Antonio Candido (USP)
Aurora Fornoni Bernardini (USP)
Beatriz Sarlo (UBA/Argentina)
Benedito Nunes – *in memoriam* (UFPA)
Boris Schnaiderman - *in memoriam* (USP)
Davi Arrigucci Jr. (USP)
Fredric Jameson (Duke University)
Ismail Xavier (USP)
Jacques Leenhardt (EHESS/França)
John Gledson (Universidade de Liverpool/EUA)
Ligia Chiappini Moraes Leite (USP)
Marlyse Meyer - *in memoriam* (CBEAL/USP)
Roberto Schwarz (UNICAMP)
Teresa de Jesus Pires Vara (USP)
Walnice Nogueira Galvão (USP)

COMISSÃO EDITORIAL

Anderson Gonçalves da Silva (USP)
Edu Teruki Otsuka (USP)
Marcus Vinicius Mazzari (USP)
Samuel Titan Júnior (USP)

ESTAGIÁRIA

Aryanna Oliveira

CONSELHO EDITORIAL DTLTC/USP

Ana Paula Sá e Souza Pacheco
Andrea Saad Hossne
Anderson Gonçalves da Silva
Ariovaldo José Vidal
Betina Bischof
Cleusa Rios Pinheiro Passos
Edu Teruki Otsuka
Eduardo Vieira Martins
Fabio de Souza Andrade
Jorge de Almeida
Marcelo Pen Parreira
Marcos Piason Natali
Marcus Vinicius Mazzari
Marta Kawano
Roberto Zular
Samuel Titan Jr.
Sandra Nitrini
Viviana Bosi

COMISSÃO TÉCNICA

Ben Hur Euzébio
Maria Ângela Aiello Bressan Schmidt
Maria Netta Vancin
Rosely de Fátima Silva

LITERATURA E SOCIEDADE. NÚMERO 26. EDIÇÃO ESPECIAL. HOMENAGEM A BORIS SCHNAIDERMAN

Organização: **Maria Augusta Fonseca**

Composição, diagramação, pesquisa de textos e iconográfica: **Aryanna dos Santos Oliveira**.

Agradecimentos: **Mariana de Sousa Rodrigues** e **Rosely de Fátima Silva** (técnica); **Miriam Chnaiderman**, **Gutemberg Medeiros**, **Elena Vássina**, **Luis Felipe Labaki** e **Ricardo Miyada** (acervo pessoal e cessão de imagens); **Edu Teruki Otsuka** e **Ariovaldo José Vidal** (pesquisa).

EDITORIAL

Este número da revista *Literatura e Sociedade* do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (FFLLCH - USP) pretende homenagear o saudoso Professor Emérito Boris Schnaiderman, nos 101 anos de seu nascimento, ocorrido em 17 de maio de 1917. Com ênfase voltada para a sua atuação como crítico literário, os textos não deixam de lado as demais contribuições de seu legado intelectual como tradutor, escritor, que se complementam com o papel exercido como professor, com marcada presença junto ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, área na qual foi também orientador e ministrante de cursos, em atuação paralela à que exerceu à frente da área de russo, no Departamento de Línguas Orientais: dimensões plurais desse grande humanista, ex-combatente da FEB, homem de firme envergadura ética, de fino cultivo intelectual, sempre honrando o nosso meio acadêmico. Para esta homenagem, procuramos selecionar algumas de suas facetas, parte de sua produção menos conhecida dos leitores atuais, somando-as a outras já bem difundidas, perfazendo um conjunto mais fiel de sua trajetória intelectual.

Dividido em quatro partes - *Ensaio* (com foco em sua obra); *Mestre e amigo* (combinando visões pessoais por diferentes ângulos); *Labirintos - recortes* (reunindo lembranças familiares); e *Rodapé* (trazendo alguns esparsos de sua produção) -, este número de *Literatura e Sociedade* busca oferecer ao leitor um breve, mas diversificado, roteiro de leitura, com aparato significativo de estudos sobre o crítico e uma seleta de textos raros de sua lavra.

Esta edição de *Literatura e Sociedade* abre-se com a seção *Ensaio*, respeitando a ordem alfabética como um critério geral na disposição dos autores. A colaboração inicial é de Berta Waldman, "O Brasil no fogo cruzado: dois romances sobre a Segunda Guerra Mundial", texto em que a autora formula questões sobre obras de ficção e de não-ficção de Boris Schnaiderman, discutindo alguns modos de narrar em *Guerra em surdina* e *Caderno italiano*, e neles observando tanto o drama pessoal como o drama social por mobilidades do foco narrativo. Segue-se o texto de Bruno Gomide, "Pormenores violentos: Boris Schnaiderman, crítico", um alentado estudo sobre a atuação do crítico literário, marcando a importância dessa vertente intelectual de Boris e ressaltando a pouca visibilidade reservada a essa recepção no conjunto de sua obra. Com destaque para a escrita fragmentária e para o método crítico, Gomide atenta ainda para uma viva junção na escrita: estilo jornalístico e talhe

universitário. Em outra medida, “Um olhar crítico sobre o conto”, o estudo de Cleusa Rios P. Passos também acentua a contribuição de Boris Schnaiderman como crítico literário, tomando como parâmetro o exame do conto moderno, baseado em escritores russos, notadamente assinalando a atualidade de suas análises interpretativas, como se lê, por exemplo, em “O senhor Prokhardtchin”, no prefácio à tradução de Khadji-Murát, de Tolstói, no posfácio da coletânea “A dama do cachorrinho e outros contos”, de Tchekhov. Na sequência, o estudo de Elena Vássina, “Boris Schnaiderman e Aleksander Púchkin: dois iniciadores”, alarga horizontes de leitura para discutir a diversidade de pensamento de seu crítico, buscando tanto no campo ensaístico como no âmbito da tradução acentuar traços característicos do seu método de trabalho, abrigo um amplo espectro de investigações, com a qual contempla a variedade de uma produção singular do crítico. Nesse amplo território de explorações, Gutemberg Medeiros lança outros desafios ao leitor com “Boris Schnaiderman ou do século e da fera”, propondo um exercício de leitura que passa da vasta publicação do crítico ao convívio próximo que ele manteve com Boris Schnaiderman, conjugando o privilégio das conversas ao deleite dos depoimentos pessoais, agregando fatos novos que ajudam a amiudar nosso conhecimento sobre este grande mestre. O último ensaio desta seção, “Bóris Schnaiderman: turbilhão e semente”, escrito por Regina Pontieri, inclui uma homenagem anterior, com a qual pretendeu celebrar os noventa anos do crítico. Dando ênfase à sua condição de ex-aluna do homenageado, a autora busca tecer os fios dos ensinamentos tanto pelos livros como pelo convívio com o mestre. Entre os muitos traços que assinala a respeito dessa figura ímpar - escritor, jornalista, professor, pesquisador - ressalta o rigor de sua conduta e a admirável postura ética.

Em *Mestre e amigo: Recortes*, segunda coletânea de textos, reúnem-se escritos de diferente natureza sobre Boris Schnaiderman, buscando unidade em relações de afeto e de apreço intelectual. A abertura, “Madeira de lei”, acolhe um breve e tocante texto de criação de Alberto Martins, poeta, artista plástico, editor e amigo do homenageado. Na sequência, temos “Boris e o curso livre de russo”, mais uma leitura acurada e sensível, assinada pelo poeta, crítico, tradutor, Augusto de Campos, um dos amigos mais próximos de Boris Schnaiderman que, juntamente com seu já falecido irmão, Haroldo de Campos, exerceu parceria poética com o nosso homenageado. De discípulo no curso de russo ao companheirismo de jornada, partilhou com Boris um convívio de intimidade até a morte do crítico. Por outro viés, temos o texto de Aurora Fornoni Bernardini, “Boris Schnaiderman: as últimas conversas, os últimos livros”, um sensível depoimento de sua colega, amiga e ex-assistente da área de russo, com ênfase nas últimas visitas feitas ao mestre, avivando por esse intermédio a lucidez, os projetos discutidos em meio a conversas entusiasmadas,

relatando os vívidos interesses do crítico quando já se aproximava dos 99 anos. O bloco se encerra com o depoimento de Maria Augusta Fonseca, “Mestre Boris e o saber socializado”, registrando o contato com o mestre no início de sua trajetória acadêmica, seus ensinamentos ao longo dos anos, e as bases de uma amizade duradoura. De modo especial, avulta o papel pioneiro de Boris Schnaiderman na introdução de grandes críticos literários e teóricos russos do século XX, no Brasil, como M. Bakhtin, Iúri Lótman, V. Chklóvski, I. Tinianov. Mas não apenas. Com sua visão crítica de longo alcance, Boris também cumpriu o papel fundamental de difusor e de socializador da cultura e do universo literário russo em nosso meio, enfrentando nos anos de 1970 a rígida censura que prevalecia no país, com a coerência de suas atitudes intelectuais, seja individualmente, seja em sintonia com outras bases resistentes.

A terceira parte, denominada *Labirintos da memória*, agrega o depoimento “Fora do tempo” de Jacó Guinsburg, um parente por afinidade, que traduz com sumo de sabedoria e de afeto mais um firme esteio de duradoura amizade. Nesse conjunto foram arrolados escritos de criação, memória, e sensibilidade dos mais próximos familiares de Boris, destacando fragmentos de profundo afeto e de íntimo convívio diário. Sua filha, Miriam Chnaiderman, por exemplo, segue meandros da vida e do coração com “Meu pai, um depoimento singelo”. A neta, Luana Chnaiderman de Almeida, reafirma o talento de escritora com sua fina capacidade de apreensão das relações cotidianas com o avô, em “Queira deixar seu recado”, com humor e vivacidade de espírito. Dois outros textos que manifestam talentos familiares para lidar com a escrita são o da neta Beatriz Chnaiderman, “Escrever sobre o avô”, e o de Lucas Chnaiderman, “Recebi a notícia da morte do meu avô na saída da aula”, ambos filhos de Carlos, segundo filho de Regina e de Boris. Este bloco se encerra com o texto de Jerusa Pires Ferreira, “Um pacto malgrado. Boris Schnaiderman e Antonio Candido (extraído de um importante e depoimento que deu à *Folha de S. Paulo* em 2017). Estudiosa da cultura brasileira, ensaísta, professora, Jerusa foi ao longo de anos, a última companheira de vida de Boris Schnaiderman, com quem partilhou afeto e os mais diversos interesses, com ele também construindo uma sólida parceria intelectual.

A última parte, constituída pela seção *Rodapé* tem como objetivo apresentar ao leitor alguns textos esparsos de Boris Schnaiderman, numa amostragem de sua atividade crítica, movida pela variedade de suas escolhas e de suas reflexões. Esse conjunto apresenta textos avulsos, entrevistas, seleção de poemas e excertos de manuscritos, agrupados em I. Crítica ideológica e Dostoiévski”; “Paródia e mundo do riso”; “Prefácio”, publicado na antologia de *Os formalistas russos* (P. Alegre: Globo, 1979. Tradução brasileira); “Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca” (posfácio de *Contos Reunidos*, de Rubem

Fonseca, organização de Boris Schnaiderman. São Paulo, Companhia das Letras, 1994); “Bakhtin e a literatura brasileira. Abordando a obra de Murilo Mendes” (discurso proferido por Boris no 5º Congresso da ABRALIC, 1997 e, posteriormente publicado como ensaio no suplemente *Cânones e Contextos, Anais*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da UFRJ, 1997); “Os escombros e o mito. Um depoimento incomum”. (resenha sobre *Meu Companheiro*, de Maria Prestes, publicada na Revista Brasileira de História, “Brasil 1954-1964”, 1994); “Discurso”. Proferido quando da entrega do título de professor emérito a Boris Schnaiderman. II. Entrevistas: “Boris Schnaiderman um caso de amor pela literatura” (publicada em *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, 2004); e, “Para Boris Schnaiderman autor é “escritor-filósofo” por natureza” (publicada na Folha de S. Paulo, em 06 de maio de 2001). III. Cinco poemas traduzidos, publicados na Folha de S. Paulo, em 2016. IV. Iconografia. V. Excertos e textos manuscritos. VI. Fotos e matéria de jornal.

A seção *Apêndice* completa este número de *Literatura e Sociedade* com referências às contribuições de Boris Schnaiderman à revista.

Por fim, gostaria de manifestar agradecimentos especiais para Aryanna dos Santos Oliveira, responsável pela elaboração deste número de *Literatura e Sociedade*, assinalando seu trabalho imprescindível para a execução da revista. Cabe ressaltar também que seu trabalho dedicado à homenagem ao Prof. Boris Schnaiderman teve início no ano que passou, com a ajuda eficaz na elaboração da exposição “Centenário de Boris Schnaiderman”, realizada no final de 2017 na Biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP), que marca o princípio das homenagens ao crítico e mestre, dos 100 aos 101 anos, e que culmina com esta publicação. Agradeço ainda aos funcionários do DTLIC, aos colegas participantes de *Literatura e Sociedade* que contribuíram para engradecer o diálogo com Boris Schnaiderman. Gratidão também aos amigos e aos familiares que foram de grande valia para que esta homenagem conjunta, que é obra de muitas mãos, pudesse chegar ao leitor, ampliando diálogos e socializando saberes.

Maria Augusta Fonseca, organizadora deste número especial.

SUMÁRIO

Ensaio:

O Brasil no fogo cruzado: dois romances sobre a Segunda Guerra Mundial • 12
Berta Waldman

Pormenores violentos: Boris Schnaiderman, crítico • 22
Bruno Gomide

Um olhar crítico sobre o conto • 37
Cleusa Rios P. Passos

Boris Schnaiderman e Aleksander Púchkin: dois iniciadores • 56
Elena Vássina

Boris Schnaiderman ou do século e da fera • 68
Gutemberg Medeiros

Boris Schnaiderman: turbilhão e semente • 84
Regina Pontieri

Mestre e amigo: Recortes:

Madeira de lei • 92
Alberto Martins

Boris e o curso livre de russo • 94
Augusto de Campos

Boris Schnaiderman: as últimas conversas, os últimos livros • 97
Aurora Fornoni Bernardini

Mestre Boris e o saber socializado • 101
Maria Augusta Fonseca

Labirintos da memória:

Fora do tempo • 113
Jacó Guinsburg

Meu pai, um depoimento singelo • 115
Miriam Chnaiderman

Queira deixar seu recado • **121**
Luana Chnaiderman de Almeida

Escrever sobre o avô • **125**
Beatriz Chnaiderman

Recebi a notícia da morte do meu avô na saída da aula • **127**
Lucas Chnaiderman

Um pacto malogrado: Boris Schnaiderman e Antonio Candido • **129**
Jerusa Pires Ferreira

Rodapé:

Crítica ideológica e Dostoiévski • **133**
Boris Schnaiderman

Paródia e mundo do riso • **143**
Boris Schnaiderman

Prefácio (Os formalistas russos) • **150**
Boris Schnaiderman

Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca • **162**
Boris Schnaiderman

Bakhtin e a literatura brasileira. Abordando a obra de Murilo Mendes • **167**
Boris Schnaiderman

Os escombros e o mito. Um depoimento incomum • **173**
Boris Schnaiderman

Discurso proferido quando da entrega do título de Professor Emérito (USP) • **180**
Boris Schnaiderman

Boris Schnaiderman: um caso de amor pela literatura • **183**
Boris Schnaiderman (entrevista)

Para Boris Schnaiderman autor é “escritor-filósofo” por natureza • **195**
Boris Schnaiderman (entrevista)

Cinco Poemas • **199**
Boris Schnaiderman e Nelson Ascher (tradução)

Iconografia • 203

Apêndice • 229

ENSAIOS

O BRASIL NO FOGO CRUZADO: DOIS ROMANCES SOBRE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p12-21>

Berta Waldman¹

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este ensaio apresenta uma leitura crítica de *Guerra em surdina* e *Caderno italiano*, duas obras de Boris Schnaiderman que contemplam relatos (ficcionais e não-ficcionais) sobre a Segunda Guerra Mundial. Com ênfase no drama histórico e no drama pessoal, expondo conflitos de quem os vivencia e pontos de vista de quem narra, mostra também como a situação da guerra carreou no relato marcas sociais e ideológicas.

PALAVRAS-CHAVE

Boris Schnaiderman; drama histórico; drama pessoal; foco narrativo; marcas sociais; marcas ideológicas.

ABSTRACT

*This essay presents a critical reading of *Guerra em surdina* and *Caderno italiano*, two works written by Boris Schnaiderman dealing with fictional and non-fictional narratives based on the Second World War. Focusing both historical and personal drama the author exposes his own conflicts and shows by different points of view that many of the living situations of the war were responsible for several social and ideological marks involving these two narratives.*

KEYWORDS

Boris Schnaiderman; historical drama; personal drama; point of view; social and ideological marks.

¹ Professora titular do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP e professora aposentada do Departamento de Línguas Orientais, onde atuou na área de literatura e cultura hebraica.

“Pense-se na história .que nós mesmos estamos vivendo: quem refletir sobre o procedimento dos indivíduos e dos grupos humanos no nascimento do nacional-socialismo da Alemanha, ou o procedimento dos diferentes povos e Estados antes e durante a atual guerra (1942), sentirá como são dificilmente representáveis os objetos históricos em geral, e como são impróprios para a lenda.”

*Erich Auerbach*²

Na guerra, o drama histórico e o drama pessoal se cruzam na medida em que os conflitos externos se contraem e se interiorizam, submetidos ao tempo pessoal daquele que os vivencia e os relata. Por sua vez, aquele que vive a situação da guerra carrega boa dose de marcas sociais e ideológicas que apontam tanto para seu país de origem, como para sua classe social. Essa é uma das razões pelas quais um romance, uma novela, um conto, sobre a Segunda Guerra Mundial escrito no Brasil pode apresentar especificidades que os distingue de outros escritos na Europa ou nos Estados Unidos, por exemplo.

A participação do Brasil entre as 16 nações que tomaram parte ativa nos combates contra a Alemanha Nazista (1933-1945) durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) fez com que a recém constituída Organização das Nações Unidas (1945)³ deliberasse por incluí-lo entre os países que deveriam enviar representação ao Conselho Aliado de Controle. Tal órgão era o responsável pela administração do território da Alemanha recém derrotada (18/05/1945).

Entre os combatentes que embarcaram para a Guerra em 2 de julho de 1944, estava o sargento Boris Schnaiderman, nascido na Ucrânia e naturalizado brasileiro. Schnaiderman fez tudo para ser convocado. Filho de imigrantes judeus, pertencente à classe média e formado em Engenharia, a situação política do Brasil não lhe escapa e no seu alvo está o regime autoritário de Getúlio Vargas, que prendia e torturava seus companheiros e precisava ser combatido. Como a militância política no país era perigosa e de alto risco, nosso protagonista considera que a

² Erich Auerbach, *Mimesis*. 2ª. ed. revista. São Paulo: Perspectiva, p.16.

³ A carta da constituição da ONU foi assinada em 26/07/1945.

participação no conflito poderia suprir a sensação de covardia e aviltamento por estar à margem da ação política nacional. Seu ativismo se viabilizaria a partir de uma convocação para a guerra. Uma vez convocado, o protagonista refletirá sobre as contradições sociais inerentes ao país e seus desdobramentos no plano da guerra.

Para começar, a luta que se empreendia era pela democracia, mas eram os filhos de um país submetido à ditadura que partiam para o combate. Os movimentos estudantis clamavam contra alemães, italianos e japoneses. Mas o ambiente que o protagonista encontra já no quartel e que perdura durante o combate, corrobora o sentimento da maioria da população brasileira que apoiava Getúlio Vargas, creditando o ônus da Guerra a Oswaldo Aranha, considerado americanófilo. Entre o povo simples, predominava um forte sentimento antiamericano e um amor fiel por Vargas, cuja imagem se constrói como uma espécie de "pai do povo". A ironia é que os estudantes que iam às ruas gritar contra a ditadura e pela Guerra permaneceram no país, enquanto os combatentes não tinham nenhuma ideia do que se passava, nem a respeito das forças em combate, nem do espaço geográfico para o qual estavam sendo transferidos.

A participação de Boris Schnaiderman na Força Expedicionária Brasileira originou o romance *Guerra em surdina*, cuja primeira edição é de 1964.⁴

Por que o autor optou por escrever ficção e não um depoimento, já que é sua experiência que ocupa o cerne do texto? Escrito muitos anos, após o término da guerra, o autor trabalha com as reminiscências depositadas na memória e as ficcionaliza, em detrimento da opção pelo testemunho. Assim, ele escolhe utilizar práticas enunciativas que lhe permitem transcender o âmbito da experiência pessoal, pois interessam-lhe os aspectos humanos não diluídos na cena pública, que além de trazer à tona diferentes níveis de participação na guerra, revelam também alguns mecanismos que estruturam as relações de classe do Brasil.

Como o texto é um romance, o *alter ego* do autor, o protagonista João Afonso (às vezes também narrador, em mudanças expressivas do foco narrativo), constata e experimenta, no espaço de tempo em que é convocado e participa do combate na Itália, a apatia e o embrutecimento causados pelo cenário de destruição, morte e fome, além da resistência passiva às ordens que vinham de cima.⁵

Desde o início, é apontada a diferença entre a visão do estudante, que desejava a luta, e a dos homens que se julgavam vendidos aos Estados Unidos pelo governo brasileiro. Porém, enquanto esses homens, sem saber

⁴ Boris Schnaiderman, *Guerra em surdina*, 4a. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Agradeço ao pesquisador e professor Carlos Eduardo Fernandes Netto que me enviou seu trabalho sobre a guerra na ficção brasileira do qual meu texto é, sem dúvida, devedor.

⁵ Schnaiderman, 2004, p. 20.

por que nem para que lançavam-se a atos de bravura, João Afonso aproximava-se do ceticismo, mergulhando na incerteza e na falta de perspectiva. Já no navio cinzento que transportava o primeiro contingente de expedicionários, o personagem principal sente o abalo de suas convicções. O conflito interior revela-se, por exemplo, na seguinte passagem, em que discursos relacionados a experiências diferentes se entrecrocavam em seu pensamento:

"Sangue, suor e lágrimas", dizia o jornal imbecil. E também: "Viva o Estado Nacional". Estou num mundo louco. Por que eu quero ir para a guerra? Eu devia era ficar lá atrás, que nem os rapazinhos de Copacabana, meus colegas da Faculdade, que a estas horas se espreguiçam na areia da praia. Não, não, o que passou, passou. "Fomos vendidos por dólares." Por que não digo o mesmo? Por que teimei em falar aos meus companheiros sobre o nazismo e a necessidade desta luta? Eles possuem uma lógica inflexível: uns e outros se equivalem, americano e alemão são a mesma coisa, cada um quer tirar as suas vantagens, e o Brasil que se dane, mandando os seus filhos para a guerra, sem ter nada a ver com a história.⁶

De volta ao Brasil, nem o estudante João Afonso, ex-sargento de artilharia, nem os ex-pracinhas, homens do povo, entendem o tratamento de heróis com que são recebidos e aclamados. Permanece insolúvel, para o protagonista, a sensação de que as barreiras ideológicas são intransponíveis. Isolado, seus valores e aspirações não se fundem aos anseios dos demais. Enquanto a entrada em combate era aguardada, ele escreve em seu diário:

A um canto do acampamento, afixa-se diariamente um noticiário muito sucinto dos principais acontecimentos, que passam o mais das vezes quase despercebidos. Fiquei comovido corri a notícia da libertação de Paris, comentei-a com Alípio e poucos mais. Constatei, porém, que a repercussão foi muito pequena entre a tropa.⁷

⁶ Schnaiderman, 2004, p. 44.

⁷ Schnaiderman, 2004, p. 98. A propósito de notícias que chegavam aos combatentes, ver *Notícias de uma guerra* em edição fac-similar (Léo Christiano Editorial/ RP Consultoria) que reúne os 34 números do jornal "O Cruzeiro do Sul"/Biblioteca do Exército, distribuído aos pracinhas brasileiros na Itália, em 1945. O jornal surgiu no meio militar para levantar o moral da tropa. Esse jornal teve 34 números distribuídos entre 3 de janeiro e 31 de maio de 1945. Circulava apenas entre os combatentes da FEB (Força Expedicionária Brasileira) que lutavam na Itália, no final da Segunda Guerra Mundial. Constam na publicação conselhos de como evitar espíões, atenção com estranhos e com mulheres atraentes sobretudo. Enviavam paisagens do Brasil, fragmentos de crônicas. Alguns nomes que aparecem no jornal e não tinham importância maior na época: "cabo C. Scliar" Carlos Scliar (1920-2001) que se tornaria um artista plástico de grande importância. Há também dois artigos do "soldado Jacó Gorender", mais tarde um destacado historiador marxista do país. O jornalzinho era um lenitivo por transmitir notícias do Brasil.

É de importância fundamental na composição do texto de Boris Schnaiderman a presença do discurso do outro. Por meio desse recurso dialógico, instaura-se o confronto de que provém a tensão semântica da escrita ficcional do autor. O discurso indireto livre torna presente a voz do outro, dando concreção estética ao impasse:

Para minha surpresa, uma notícia que me deixara mais ou menos indiferente fez sensação entre os soldados: Oswaldo Aranha demitira-se do cargo de ministro das Relações Exteriores. Agora sim, dizia-se, a coisa vai melhorar. O velho vai chamar a gente de volta. Quem nos mandou para cá foi o homem dos americanos, que nos vendeu por uma garrafa de uísque. Agora sim, a guerra vai acabar para nós. Não é à toa que a gente está no estrangeiro faz tanto tempo, e nada de entrar no fogo. Não vê que nem nos ensinaram a atirar direito, todo esse tempo? O velho ficou nos poupando, não deixou que nos pusessem na frigideira de uma vez. Agora, o jeito é tratar de arrumar o saco, que a coisa não demora. Já deve ter navio brasileiro esperando a gente num porto por aí.⁸

Na técnica narrativa empregada, o discurso do outro não se anula nem mesmo quando o autor do diário retoma a palavra, pois não basta, segundo ele pode perceber, descartar a visão divergente e incompreensível, já que não há condições de alterar a situação dominante:

[...] A lenda de um ditador bonzinho, o pai do seu povo, que só deixou enviar os homens para a guerra porque o ministro malvado, vendido aos americanos, obrigara-o a isto, deixa-me profundamente irritado. Mas, sobretudo, estou diante de algo que não compreendo. Não se trata apenas de aceitar ou recusar. Assim como o homem do povo não penetra no meu mundo, historicamente exato, creio eu, onde o ditador aparece com suas características próprias e a ditadura com todo o seu cortejo de infâmias, não posso ter qualquer acesso ao mundo mitológico dos meus patrícios. E a conclusão a que chego é que eu, Alípio e os demais rapazes da mesma condição social, estamos submergidos num mar humano que nos domina e contra o qual é inútil qualquer resistência. O que me resta fazer, sem dúvida, é deixar-me levar pela maré, como fazem Alípio e outros companheiros.⁹

O confronto não ocorre apenas em relação à lógica dos compatriotas, mas também face ao ponto de vista dos soldados americanos. No acampamento estabelecido junto à cidadezinha de Vada, dá-se a troca de experiências e impressões:

Hoje de manhã, fiquei conversando com alguns americanos. Fazem-nos muitas perguntas sobre o Brasil, revelando uma ignorância absurda sobre o assunto. Quando ouviram que viemos de país em regime fascista e que será inevitável uma transformação política em nossa terra, pois é um absurdo lutar pela democracia no estrangeiro e continuar com um regime fascista em casa, responderam mais ou menos assim:

⁸ Schnaiderman, 2004, p. 98-99.

⁹ Schnaiderman, 2004, p. 99.

— Então, o que é que vocês pretendem fazer, depois de voltar para casa? Sair às ruas com bandeiras, gritando: "Abaixo a ditadura" e dando tiros em quem continuar pensando que a ditadura não é tão ruim assim? Tudo bobagem. O homem só tem uma vida para viver e uma pele para defender. Democracia, liberdade, voto secreto, tudo isso é muito bom e bonito mas não compensa uma vida humana que se perde, nem os anos de mocidade gastos na lama e na sujeira.

É frequente perguntarem-nos: "Vocês são todos voluntários?". E, quando se responde negativamente, dizem uns aos outros: "Está vendo? Não são todos trouxas, não".

Este cinismo dos soldados velhos me desagrada profundamente, mas pude percebê-los em militares de outras nacionalidades também.¹⁰

O recurso narrativo de apresentar acontecimentos e reflexões por meio de registros em diário busca tornar a voz narrativa, contemporânea aos fatos. No romance *Guerra em surdina*, as mudanças de foco não acontecem apenas na passagem da primeira para a terceira pessoa, em momentos em que a narração não é feita por João Afonso, mas também na alternância de perspectivas do mesmo narrador. Assim, o tempo da enunciação que abrange a óptica representada no diário permite enxergar as considerações da voz narrativa, situadas em momentos diferentes, como etapas de um processo inconcluso, configurado esteticamente pela consciência artística ficcional.

(...) Na guerra, eu dormi sobre o mesmo chão com os meus companheiros das mais diversas procedências. Mas agora, há novamente barreiras entre nós. Mantenho contato com Alípio, com Omar e com uns poucos mais. Os outros foram se afastando naturalmente. Então, não adiantou o mergulho de um ano e tanto no mar humano? As pequenas ocupações, a Faculdade, a vida em família, tudo parece cobrir-me novamente com uma crosta e isolar-me do resto. E eu não reajo. Parece que tem de ser assim mesmo. As minhas roupas de paisano, as gravatas coloridas que tive tanto prazer de rever sobre o peito, o teatro que tomei a frequentar (tão difícil acompanhar o enredo!), as pequenas que me telefonam e com quem tomei a sair, meu Deus, meu Deus, será possível que tudo se processe com tamanha rapidez? Há companheiros meus passando fome, sofrendo doença, completamente abandonados depois das caxiadas do regresso. E eu continuo afastado, isolado, arrastando sem nobreza a vida.¹¹

O anseio de compreender os ex-companheiros aflige o estudante João Afonso. Mas os conflitos entre visões de mundo revelam-se insolúveis, por se enraizarem em condições intocadas pela vitória na

¹⁰ Schnaiderman, 2004, p. 96.

¹¹ Schnaiderman, 2004, p. 243.

guerra. Há uma outra guerra preexistente àquela de que participaram em solo italiano. Guerra que se trava "em surdina", mesmo em períodos de paz – "paz em surdina", conforme propõe o título do último capítulo do romance: "E a paz? Também em surdina?". Essas perguntas levam a pensar sobre o que se chama habitualmente de paz, enquanto persistem barreiras que impedem a compreensão recíproca.

Outro dia, tive um exemplo flagrante da distância que tornou a separar-nos. O ditador fora deposto, e, de manhã, quando saí à rua, vi tanques, caminhões com soldados, metralhadoras assestadas, canhões. Fiquei perambulando de propósito pela cidade. Os jornais exultavam, os meus colegas da Faculdade queriam soltar foguetes, mas eu vi os homens do povo sombrios, sem um gesto, sem uma palavra. Passavam pelos canhões, pelas metralhadoras, arredavam-se, mas tudo em silêncio.

O que sabemos nós dos seus mitos e esperanças, da sua sabedoria coletiva e da sua ignorância em relação ao nosso mundo? Como é possível vivermos tão próximos e tão separados?¹²

Encerra o livro a pergunta reveladora do caráter inconcluso da busca de conhecimento proposta como desafio ao leitor inserido em uma sociedade cujas estruturas se fundam na desigualdade: "Patrício, com quem convivi um ano e pico, e que continuo a desconhecer, quem és afinal?"¹³

No livro de Schnaiderman, os quadros descritivos de personagens tomam concretos os sujeitos, cujos modos de ser e de pensar o narrador, sempre atento, anseia compreender. Se, por um lado, o autor não se preocupa em esgotar o relato da guerra, por outro, seu olhar quebra os automatismos que presidem as interações cotidianas entre sujeitos e grupos sociais, armando, assim, um relato de guerra difuso que inclui não apenas as partes em conflito e o conflito propriamente dito, mas também e principalmente os agentes da guerra em sua espessura humana e social. Para se fazer um balanço do que entra na seleção do autor, é fundamental entender que o ato de seleção trabalha, ao mesmo tempo, contra a referencialidade automática, assim como oferece uma referência seletiva. Da tela de referência seletiva que o romance de Schnaiderman constrói, fica fora o aspecto mais terrível da Segunda Guerra que é justamente o grau de corrosão e destruição do Nazismo. Hitler não é mencionado, nem são mencionados os judeus e outras minorias vítimas do extermínio nazista. Como o romance foi publicado em 1964, esses dados já eram amplamente conhecidos, mas foram lançados intencionalmente fora do foco de visão do autor voltado à visão diz combatente brasileiro e à sua própria posição na

¹² Schnaiderman, 2004, p. 246.

¹³ Schnaiderman, 2004, p. 246.

guerra, com toda a gama de questões que as duas inserções trazem a reboque.

Caderno Italiano, uma correção de rota?

Reescrever um livro e publicá-lo duas vezes é uma ocorrência rara na História da Literatura. No caso em questão, trata-se de dois livros com o mesmo objetivo, mas o relato resulta diverso. Isto ocorre com Boris Schnaiderman que apresenta sua experiência de participação na FEB (Força Expedicionária Brasileira), durante a II Guerra Mundial, em forma de ficção, terceira pessoa, em *Guerra em Surdina*¹⁴ e, muitos anos depois, em primeira pessoa, no recém publicado *Caderno Italiano* (São Paulo: Perspectiva, 2015).

A mudança de foco carrega consequências importantes, pois são postas de lado as máscaras, e o objeto do relato é encarado sem subterfúgios, num texto que releva a experiência e o sujeito da experiência, aproximando, conseqüentemente, o leitor do acontecido, ao mesmo tempo que amplia a credibilidade do narrador/autor. Afinal, é ele, em primeiro plano que passa a contar seu envolvimento no conflito. A guerra aconteceu, o Brasil participou dela e Boris Schnaiderman foi um dos pracinhas enviados para lutar na Itália. Mas, o que move o autor a retomar a mesma experiência em chave diversa?

Com certeza, sua intenção foi a de ressaltar o lastro da experiência vivida através de um olhar direto e, assim, aproximar o leitor do acontecido, com o ganho em credibilidade alcançado graças à utilização da primeira pessoa, capaz de recuperar uma vivência, sem subterfúgios. O sentimento de insatisfação em relação ao relato romanceado, a eleição de um olhar que aponta direto ao que interessa, não deixa de ser uma correção de rota,, embora o modo-como esse sujeito se apresenta seja complexo por natureza.

Formado em Agronomia, atuou durante muitos anos como professor de literatura russa na Universidade de São Paulo; tradutor de destaque, introduziu no Brasil poetas e prosadores russos da maior importância, além de ter fundado a área de russo, na Universidade de São Paulo (USP), que é hoje parte do departamento de Letras Orientais; atuante em diferentes campos do conhecimento, Boris Schnaiderman é um estudioso polimorfo: "agrônomo do asfalto", de "livrarias", atento às artes em geral e à literatura em particular; "um pacifista no front", que, ao contrário dos que fugiam da guerra, fez um esforço para dela participar. Foi com júbilo que, numa manhã de 1944, leu seu nome na relação dos pracinhas convocados. Nessa data, o Holocausto dos judeus ainda era

¹⁴ B, Schnaiderman, *Guerra em Surdina*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

camuflado; a posição do Brasil no combate era ambígua e abria brecha para a adesão do país às forças fascistas, conforme se podia depreender dos discursos de Getúlio Vargas. A decepção com o comunismo depois que a Alemanha e a União Soviética assinaram um pacto de não-agressão, em 1939, abate o autor. Pouco depois, os alemães invadiram a Polônia, dando início à Segunda Guerra. Boris Schnaiderman passou mais de um ano na Itália (entre 1944 e 1945), atuando como calculador de tiro de artilharia. Ele participou do ataque ao Monte Castello (norte da Itália), a mais simbólica batalha brasileira na guerra; após algumas derrotas, os brasileiros venceram a resistência alemã e conquistaram o Monte em fevereiro de 1945. A vitória foi unia surpresa para o autor, que conta, no livro, ter permanecido mais de 48 horas ininterruptas fazendo cálculo de tiro, na ocasião.

A decepção, o choque de realidade que Boris Schnaiderman vai apresentando ao leitor em diferentes momentos da guerra, são marcantes. Ele se refere, por exemplo, a episódios que esbarram na ação conjunta entre soviéticos e nazistas. É o caso da partilha da Polônia entre os dois grupos, no início da II Guerra Mundial. Após muitos anos é que foi possível medir a amplitude do massacre de Katyn, com a eliminação dos oficiais do exército polonês, aprisionados pelos russos, num total de milhares¹⁵. Outro episódio chocante foi a ocupação da Noruega pelos nazistas, quando o autor soube que Knut Hamsun havia manifestado seu apoio aos invasores e ao governo fantoche de Quisling, pois *Fome*, obra do escritor norueguês, era um dos livros de cabeceira de Schnaiderman; ¹⁶ não fazia sentido que a obra que ele lia como sendo de protesto, tivesse seu autor do lado dos nazistas. Também Tchêkhov, lembra Schnaiderman, tinha manifestado seu entusiasmo pelo autor, numa época em que era mal conhecido até em sua pátria e, numa carta ao romancista norueguês, Górki escrevia: "Digo-lhe com toda a sinceridade, o senhor é o maior artista da Europa, não existe em nenhum país alguém que seja seu igual."¹⁷

São contagiantes e plenos de sensibilidade os momentos protagonizados pelo povo brasileiro, recordados por Schnaiderman. Encostado na amurada do navio, o autor observa um grupo formado na proa. Um conjunto de mulatos de morro carioca empunhava seus violões Com jeito profissional. Eles entoaram um samba de Herivelto Martins:

"Odete ouve o meu lamento;
lamento de um coração magoado..."

¹⁵ Ver página 156 de *Caderno Italiano*. 5. Paulo, Perspectiva, 2015.

¹⁶ Ver página 156 de *Caderno Italiano*, id. Ibid.

¹⁷ Ver página 157.

O que terá acontecido com eles? Terão sobrevivido às investidas insanas contra os alemães de Monte Castelo? A nota de tristeza que vem da música contamina o autor que demonstra uma admiração-p.mfunda pelo homem do povo, que entoa seu canto em momentos sempre oportunos.

Outra lembrança que merece destaque diz respeito à identificação do soldado da FEB com a população civil numa hora do rancho. O caldeirão fumegante à sombra de uma árvore, uma fila de praças de marmitta na mão, e, do outro lado, uma população miserável, que incluía crianças maltrapilhas, com os olhos acesos dirigidos para o caldeirão. Os soldados enchiam a marmitta e a entregavam aos populares que assistiam à cena.

Em seguida, o autor lembra-se do filme dirigido por Roberto Rossellini, Roma, *Cidade Aberta*, que deixa nele profunda impressão. Mas o irmão de seu pai, o tio Isaac, faz um comentário desfavorável do mesmo filme: "certamente, ele exagera, é uma fantasia, eu não acredito na tão apregoada resistência dos italianos ao fascismo."

Apesar de Schnaiderman ter visto os partisanos lutando do seu lado, ouviu o tio dizer o contrário e sabia que não adiantava replicar. Afinal, qual o limite entre fato histórico e ficção? Não será essa a questão que subjaz nas duas versões sobre a II Guerra elaboradas por Boris Schnaiderman?

PORMENORES VIOLENTOS: BORIS SCHNAIDERMAN, CRÍTICO¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p22-36>

Bruno B. Gomide²

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo traça um roteiro preliminar da atividade de Boris Schnaiderman como crítico literário. Indico, em primeiro lugar, a escassa recepção crítica da sua obra. Em seguida, comento as linhas gerais do seu repertório, e concluo apontando a sua preferência pelo fragmento e por um método crítico que unia jornalismo e universidade.

ABSTRACT

This paper presents a preliminary review of Boris Schnaiderman's activity as literary critic. Firstly, I point to the scant critical reception of his work. Then I discuss the outlines of his repertory, and I conclude by pointing out his preference for the fragment and for a critical method which combined journalism and the university.

PALAVRAS-CHAVE:

Boris Schnaiderman;
Eslavística;
Crítica literária brasileira;
Emigração;
Literatura russa;
Literatura soviética.

KEYWORDS:

Boris Schnaiderman; Slavic Studies; Brazilian literary Criticism. Emigration; Russian literature; Soviet literature.

¹ Pesquisa feita com financiamento do CNPq. Este texto recupera comentários feitos em uma homenagem aos cem anos de nascimento de Boris Schnaiderman realizada na USP em junho de 2017.

² Professor de literatura e cultura russa na USP.

Boris Schnaiderman foi o principal nome dos estudos russos no Brasil e um dos grandes intelectuais do país no século vinte. Apesar desses inúmeros méritos, a fortuna crítica a seu respeito é quase inexistente. São poucos os textos que ultrapassam os limites do encômio.³ A aura de simpatia que o cercou, decorrente de uma integridade raras vezes encontrada no cipoal da vida acadêmica, dificultou o desenvolvimento de uma perspectiva analítica. A imagem verdadeira, mas domesticadora, do mestre cordial deixou em segundo plano o intelectual de lances contraditórios, os rumores do subsolo, o “personagem dostoiévskiano”.⁴

A inclusão de Boris Schnaiderman em um debate efetivamente crítico mal começou a ser esboçada. Mesmo a sua atividade de tradutor ainda aguarda análises mais objetivas. Pouco se avançou em uma compreensão de seu percurso biográfico. As centenas de entrevistas que ele concedeu versam, salvo exceções, sobre os mesmos pontos. O entrevistado raramente foi confrontado, e terminou por cristalizar enunciados sobre a própria vida. Para uma leitura mais proveitosa de uma trajetória tão rica, será preciso estudar a sua relação com os processos migratórios russos e com o panorama das comunidades emigradas no Brasil, bem como a institucionalização dos estudos eslavos na segunda metade do século vinte, os seus processos da inserção na *intelligentsia* paulista de fins da década de 50 e o seu lugar no debate sobre a crítica universitária e a jornalística.

Boris Schnaiderman dizia ser preciso ler Tolstói usando os mesmos procedimentos do escritor russo quando ele lia outros autores, ou seja, “brigando” com ele. A analogia pede que Boris seja lido de maneira “schnaidermaniana”, generosa, mas exigente. O texto a seguir é uma contribuição para esse esforço, na forma de uma incursão por uma das facetas de seu trabalho, a crítica literária.

Começo por um balanço do escopo da produção intelectual publicada por ele.⁵ Seus onze livros mostram uma partição encontrada também na produção jornalística. São três estudos sobre autores do século dezenove (*Dostoiévski prosa poesia, Turbilhão e semente: ensaios sobre*

³ Um exemplo é: Ivone Gomes de Assis. *Guerra em surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética*. Dissertação (Teoria Literária), UFU, 2014.

⁴ A definição é de Jacó Guinsburg no documentário *O que traduz Boris*, de 2012.

⁵ Conto aqui os assinados somente por Boris Schnaiderman (com a exceção do estudo sobre Aigui, feito com Jerusa Pires Ferreira), que também colaborou em volumes de crítica e tradução com outros autores.

Dostoiévski e Bakhtin, Leão Tolstói, antiarte e rebeldia), três que versam sobre o período soviético (*A poética de Maiakóvski, Os escombros e o mito, Guennádi Aigui: silêncio e clamor*), três que dialogam com a sua experiência na Segunda Guerra e com o horizonte crítico e afetivo fornecido pela Itália (*Projeções: Rússia, Brasil, Itália, Caderno italiano e Guerra em surdina*, este último no plano da ficção) e dois voltados à teoria (*Semiótica russa e Tradução: ato desmedido*). Boris Schnaiderman deixou em preparação coletâneas de textos críticos e uma aguardada autobiografia.

Como colaborador em livros organizados por terceiros e autor de paratextos, a produção é mais volumosa.⁶ São quarenta prefácios, posfácios e “orelhas”, para as próprias traduções ou para trabalhos de outros autores (predominam os escritores russos, mas há dez textos para autores brasileiros), treze capítulos de livros, alguns verbetes para a enciclopédia *Mirador* (não há uma listagem dos milhares de contribuições feitas para a enciclopédia *Mérito* nos anos 50) e dois textos publicados em anais de eventos acadêmicos.

O volume maior está em periódicos, cerca de trezentos e oitenta artigos de jornal e revista entre 1956 e 2016, uma média de um artigo a cada dois meses. Esses sessenta anos de atividade o transformam em um dos críticos literários brasileiros mais atuantes. São poucos os exemplos, no plano mundial, de uma atividade tão significativa de divulgação da literatura russa. 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.

O acesso a informações e à bibliografia sobre a Rússia era precário, sobretudo nas duas primeiras décadas de trajetória de Boris. Houve escolhas ditadas pelo material disponível, limitado para os leitores ocidentais, de modo geral, e mais escasso ainda por aqui. Para complicar, alguns dos anos mais criativos de Boris Schnaiderman coincidiram com uma ditadura pautada pelo anticomunismo e, por extensão, pela antipatia a tudo o que fosse “russo”, o que impunha uma série de obstáculos práticos para o estudo livre e público da literatura russa.

O conjunto de temática russa publicada em periódicos constitui mais de noventa por cento do montante. Ele é composto por dois blocos, a

⁶ Retomo algumas observações feitas em minha tese de livre-docência: *Dostoiévski na Rua do Ouvidor: a literatura russa e o Estado Novo*. São Paulo, Edusp, 2018 (no prelo); e no artigo “Boris Schnaiderman: questões de tradução nas páginas de jornal”, *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, 2012, pp. 39-45.

literatura russa do século dezenove (dos anos 1820 a 1880) e a do período pós-1917, até a época do degelo e de Bréjnev.

O panorama da literatura russa pós-1917 traçado por Boris era multifacetado e dinâmico. Muitos dos escritores que ele comentou ainda estavam vivos, alguns inclusive em contato com o crítico. Arquivos eram abertos, novidades apareciam, destinos eram revelados, e a relação com esse conjunto de textos era sempre cambiante. Certos comentários feitos por Boris sobre Borís Pasternak, por ocasião do imbróglio envolvendo o *Doutor Jivago*, atormentaram-no até o fim da vida. Poucos anos antes de falecer, entusiasmava-se com a descoberta de Guennádi Gor, escritor russo-soviético próximo das vanguardas dos anos vinte, mas seguidor de um caminho próprio e pouco estudado mesmo nos principais centros de eslavística, e que Boris planejava apresentar ao público brasileiro.

O crítico foi mais econômico em relação aos autores do século dezenove. Não era um trabalho de reconhecimento e classificação, mas um mergulho renovador e sofisticado em um conjunto de nomes já consagrados pela crítica e bastante conhecidos no Brasil. Os autores tratados foram os mesmos desde fins dos anos 50 até a sua morte: Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, Górkki e Tchékhev, em doses iguais. Ele evitou escrever sobre outras vertentes da prosa e da poesia russa oitocentista. Gógol e Turguêniev foram matéria de apenas um artigo cada.⁷ Especialmente no caso do primeiro, um expoente de “prosa poesia” na literatura russa, é curioso observar a sua excisão da pauta crítica de Boris. Uma hipótese (nunca explicitada pelo crítico): faltaria a esses artistas indubitáveis o toque de experiência pessoal transfigurada pela memória, a “ida ao povo”, que Boris tanto valorizava. O critério fundamental na sua avaliação crítica era sempre a inovação estética, mas o fator ético e vital sempre esteve presente, a lembrar a filiação do crítico a certa tradição bastante “russa” e até, em certo sentido, “soviética”.

Em desacordo parcial com o conselho de Jakobson relativo à necessidade de críticos acompanharem os desdobramentos contemporâneos, Boris Schnaiderman quase não tocou na literatura pós-soviética, pela qual não tinha apreço especial (o escritor Leonid Tsýpkin, nos anos setenta, fora um dos últimos que lhe pareceram significativos, bem como alguns trabalhos de Petruchévskiaia, Aksiónov e poucos outros). A produção literária da *Glásnost* foi estudada em detalhe no caleidoscópio de *Os escombros e o mito*, mas o que interessava ao crítico era a recuperação que ali se fazia de autores de períodos precedentes, sobretudo os que foram assassinados sob Stálin. Em relação ao cinema ou ao teatro, a questão era

⁷ “Gógol e o realismo”. *O Estado de São Paulo*, 3-9-1960; “Turguêniev, o crítico brilhante de um ‘século de ouro’”. *Jornal da Tarde*, 3-9-1983. Sobre Gógol, há ainda o prefácio a *Almas mortas*, de 1963.

diferente, como o demonstra seu fascínio pelos filmes de Aleksandr Sokúrov.

Boris não teorizou sobre a existência de uma “escola” de Odessa, questão disputada entre os russistas, mas o fato de comentar e traduzir vários escritores ligados à cidade pressupõe um elo entre eles e indica a forte ligação pessoal com a cidade onde cresceu. Ele nascera na Ucrânia profunda, mas fazia questão de dizer que passara a infância em Odessa. Valorizava o notório caráter turbulento, cosmopolita, vital, russo e, na época de sua primeira infância, revolucionário da cidade portuária. A insistência em afirmar uma identidade odessita é significativa em um intelectual pouco propenso a declarações de filiação patrióticas, nacionalistas ou étnicas.

Os seus primeiros artigos críticos, publicados a partir de 1956, tem uma grande proporção de seus conterrâneos Isaac Bábel, Valentin Katáiev, Eduard Bagrítski, naturais de Odessa, ou de Aleksandr Grin, Nikolai Paustóvski e Ivan Búnin, que moraram na cidade em algum momento, inclusive nos anos da Revolução e da Guerra Civil, portanto simultaneamente ao jovem Boris. Odessa foi um dos portos de saída de intelectuais e escritores para a emigração. Búnin de lá partiu para a França, via Constantinopla. Odessa era a encruzilhada de memória e identidade, o manancial da visão de mundo literária do crítico russo-brasileiro. Isaac Bábel era o principal representante desse universo.⁸

Escrever sobre Bábel permitia a Boris atuar em vários flancos. Ele calhava para propósitos de difusão cultural, pois se tratava de uma novidade no Brasil (sua presença esporádica nas décadas anteriores era residual). Ele comprovava que o século vinte russo podia dar resultados artísticos do mesmo quilate do anterior, uma questão central para o ensaísmo crítico de Boris Schnaiderman. Sendo um escritor de difícil classificação no quadro institucional da cultura soviética – não era um burocrata nem um oposicionista – mostrava que a cultura soviética não podia ser lida com esquemas rígidos. *Guerra em surdina* emula a articulação babeliana de ousadia estética e experiência pessoal. Foi por intermédio de Bábel que Boris mais se aproximou da infância judaica em Odessa, daquela “tristeza densa das recordações” do conto *Guedáli*, que ele traduziu.⁹

Essa narrativa de um pequeno comerciante judeu açoitado pela violência de Brancos e Vermelhos nos remete a outra recorrência importante na crítica literária de Boris Schnaiderman: a preferência por estudar autores relacionados – nas suas múltiplas e complexas formas – aos processos revolucionários deflagrados em 1917. O crítico associará

⁸ Boris escreveu diversos artigos sobre Bábel. O primeiro foi: “A volta de Isaac Bábel”. *O Estado de São Paulo*, 15-8-1959.

⁹ “Isaac Babel, *Guedáli*” (tradução). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 27-7-1968.

Odessa e revolução, como demonstra o trecho de um de seus primeiros artigos:

Ocupada sucessivamente por brancos, vermelhos, alemães, intervencionistas franceses, nacionalistas ucranianos, assediada, bombardeada, faminta, Odessa viveu nos anos da revolução uma existência peculiar, passando por transformações dolorosas e radicais, numa lufa-lufa de cidade portuária e grande centro exportador, de repente imobilizado e transformado em cadinho de experiências revolucionárias. E esta vida aventurosa, estranha, por vezes repassada da mais negra miséria, mas também dos mais belos sonhos, dos mais arrojados desafios à normalidade e ao bom senso, outrora cotidianos, foi refletida na obra de alguns dos principais escritores soviéticos.¹⁰

Um tratamento aprofundado das concepções de Boris Schnaiderman sobre o problema histórico da revolução e suas relações com o fenômeno literário necessitaria de um estudo à parte. Mas 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.

Boris não costumava manifestar pautas políticas em seu trabalho crítico. É significativo que ele só tenha começado a sua extensa atividade como crítico profissional poucas semanas após o impacto da invasão soviética à Hungria em fins de 1956, que gerou nova desilusão com o comunismo da URSS. Contudo, o sentido geral de sua obra evidencia uma constante atitude democrática, anti-hierárquica e anti-racista em todas as instâncias. Escrever sobre literatura russa no Terceiro Mundo colocava o crítico em uma armadilha. Ênfase demais nas qualidades da cultura soviética podia descambar na falta de rigor crítico; colocar os holofotes sobre as violências da vida soviética era dar armas a adversários de direita, especialmente em um período de repressão política acentuada.

Boris conseguiu encontrar um equilíbrio delicado, alternando registros entusiasmados e sóbrios. Seus textos eram engajados, mas não dogmáticos, profissionais, mas nunca isentos. Ele propôs uma leitura das relações entre a esquerda e a cultura que foi sutil e enfática ao mesmo tempo, e bastante particular no ambiente brasileiro dos anos 60 e 70. Ele compôs um quadro complexo e crítico, afinado com a democracia e com as esquerdas, mas sem ilusões com o fenômeno soviético. Em linhas gerais, ele acompanha a divisão clássica entre uma fase de relativa liberdade artística demarcada pelo período leninista e pela NEP e a progressiva eliminação ou transmutação dessa experimentação pelo endurecimento do regime sob Stálin, mas nuança o argumento ao não idealizar o primeiro

¹⁰ “Um poeta de Odessa: Eduard Bagrítzki”. *O Estado de São Paulo*, 18-2-1961.

momento e ao não construir uma narrativa apocalíptica sobre o fim da cultura russa que derivaria do segundo.

Ele não escreveu extensivamente sobre a história russo-soviética ou comentou a historiografia da revolução russa. O efeito geral do seu argumento, porém, é muito eficaz e moderno, talvez próximo de vertentes contemporâneas da história cultural russo-soviética, ao conseguir sintetizar a visão nuançada e ambígua ao discurso indignado com as violências e crimes cometidos. Esse resultado foi incomum naquele momento no âmbito da russística e da soviologia, especialmente entre intelectuais emigrados. Predominava na historiografia política e literária ocidental uma divisão aguda entre a leitura camarada da vida cultural soviética e a decretação cabal da impossibilidade de uma literatura digna do nome naquelas paragens.¹¹

A forma mais habitual de delinear esse quadro complexo era a apresentação de uma determinada situação trágica ou brutal envolvendo o destino de um escritor ou movimento artístico, seguida de uma mostra de perplexidade, de uma declaração sobre a impossibilidade de resolução fácil do problema. Como compreender o que acontecera naqueles anos “difíceis”, “terríveis” ou “cruéis”? Ao empregar essas expressões, o crítico reaproveitava recursos similares usados por gerações de intelectuais russos desde as matrizes desse discurso na primeira metade do século dezenove: o atropelamento ou o esmagamento pelas rodas da história, o intelectual solapado pela época terrível.¹² Há uma retórica “schnaidermaniana” que consiste no uso cuidadoso e significativo da pontuação, das exclamações e interrogações, das questões deixadas em aberto, como o mostram as seguintes passagens de diversos capítulos de *Os escombros e o mito*:

(...) O escritor [Bulgákov] que, em meio a uma atmosfera asfíxiante, insistia em manter sua fé no chefe supremo, escrevia agora uma obra em que as forças demoníacas tinham função tão importante. Qual teria sido em tudo isto o papel de um mecanismo de ilusão/desilusão? O que haveria de alegórico em sua última obra? Ele a teria escrito realmente pensando em Stálin, na qualidade de leitor primeiro, como chega a supor M. Tchudakova? Nem os diários de seus contemporâneos, nem o diário de sua mulher (transcrito em parte pela biógrafa Tchudakova), tão lúcida e, a mesmo tempo, tão cautelosa e concisa em seus julgamentos sobre as pessoas, permitem responder a esta pergunta (..)

Enfim, a abertura dos arquivos nos pôs em contato com uma realidade complexa, e muitas vezes, em lugar de ver esclarecidos os fatos, defrontamos com outros enigmas (...)

¹¹ Cf. Georges Nivat, “D’une russistique l’autre”, in: *Vivre en russe*. Lausanne, L’age d’Homme, 2007.

¹² Irina Paperno, *Stories of the Soviet experience: memoirs, diaries, dreams*. Ithaca e Londres, Cornell UP, 2009.

Enfim, a “ressurreição” de textos, com muita frequência, foi um processo nada pacífico, que pôs em confronto diferentes tendências e opiniões, fazendo vir à tona um mundo de contradições e conflitos (...) ¹³

A crítica de Boris Schnaiderman apresentou os autores do primeiro período soviético para um público interessado em conhecer aquela literatura, mas que só a encontrara em refrações muito precárias, uma enfiada de nomes soviéticos mobilizada em geral para fins políticos. Ele contribuiu decisivamente para a depuração dos escritores do século dezenove, mas estes já haviam sido objeto de décadas de investimento intelectual por vários setores da crítica brasileira. Boris Schnaiderman foi um pioneiro completo da divulgação e análise da literatura russa pós-1917 como arte literária. Excetuado Maiakóvski, alvo de incursões críticas e tradutórias entre os anos 20 e 50, a literatura soviética foi uma descoberta de Boris Schnaiderman, um gesto crítico que promoveu um avanço gigantesco em relação ao estado de coisas, inclusive em relação ao próprio Maiakóvski, o eixo em torno do qual girava o mundo do crítico russo-brasileiro. Se na prosa o paradigma era dado por Babel, na poesia, e para a experiência cultural russa do século vinte de modo geral, o farol era mesmo o autor da *Nuvem de calças*. Os dois, Babel e Maiakóvski, demonstravam que revolução e renovação literária podiam caminhar juntos.

O projeto crítico de Boris teve conseqüências para a construção de um olhar brasileiro sobre o século vinte russo, lido através de Maiakóvski (como o dezenove o é pelo prisma de Dostoiévski). Não há dúvidas sobre a importância de Maiakóvski para a poesia russa. Em toda parte ele ocupa uma posição relevante, mas não, mesmo na Rússia, tão central como a de que dispõe no Brasil. Boris Schnaiderman sempre fez uma defesa acirrada do poeta, por vezes quase agressiva.

A seleção implicou a exclusão de outras miradas. Ao contrário de outros processos de transferência e circulação da literatura russa, o quadro brasileiro ficou com uma lacuna, até hoje não superada, entre o fim do século dezenove, com o ocaso dos titãs do romance, e a irrupção da brilhante experiência artística dos anos revolucionários.

Refiro-me à ausência do recorte conhecido como “Era de Prata” da cultura russa, grosso modo compreendido como o conjunto muito plural de manifestações artísticas realizadas naquele momento, embora esta periodização, bem como a existência autônoma do próprio tema, estejam sempre sob disputa. Boris Schnaiderman praticamente não tocou nas especificidades desse período ou fez qualquer tipo de inventário de sua vasta riqueza musical, pictórica, poética ou literária. Os nomes que ele porventura comentou, dentro daquele arco, eram entendidos

¹³ Boris Schnaiderman. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Citações das páginas 38, 59 e 90.

implicitamente como continuação de tradições oitocentistas (Tchékhov, falecido em 1904) ou como *antecipação* de vanguardas revolucionárias, de que o (cubo) futurismo é o exemplo mais claro.

Arrisco dizer que o cânone proposto por Boris Schnaiderman se nutriu da convivência e afinidade com o modernismo paulista, que acabou se sobrepondo ao caso russo. Por homologia com certa interpretação da vida literária brasileira pré-1922, a Era de Prata foi lida como uma época de individualidades e textos vez por outra brilhantes, porém imersos em um esteticismo generalizado, distantes do pulso da história e da busca por rupturas da forma, potentes apenas quando sugeriam inovações futuras. O Blok aproveitado por Boris Schnaiderman não foi o arquissimbolista de 1905, mas o poeta de “Os doze”.

Para além da compatibilidade com o modernismo brasileiro, existente desde muito cedo na vida de Boris Schnaiderman, não se deve menosprezar que a filiação ao ideário modernista ajudou a confirmar redes de sociabilidade necessárias para a sua inserção na academia e no jornalismo paulistanos da segunda metade dos anos cinquenta, quando o crítico, que se autodefinia naquela altura como um “joão-ninguém”, efetivamente entrou no mercado editorial e universitário.

Outro tema ausente da reflexão crítica de Boris Schnaiderman é o da emigração russa. Trata-se de um tópico relacionado ao anterior, já que muitos representantes da Era de Prata exilaram-se da Rússia soviética. Nesse ponto, Boris Schnaiderman era um mediador emigrado bastante peculiar, ao preferir lidar com os “vermelhos” Górkí e Maiakóvski do que com Khodassiévitch ou Nabókov. O vínculo com os primeiros pressunha não apenas a conexão mais explícita que eles tinham com a experiência, a história ou a “vida”, mas também o fato, muito importante, de Boris Schnaiderman ter se formado, afinal, no repertório de preferências da intelectualidade brasileira e latino-americana das décadas de 30 a 50, nas quais aqueles primeiros nomes eram frequentados e louvados, e os últimos, desconhecidos ou desconsiderados.

O único representante de peso da emigração que Boris Schnaiderman traduziu e comentou foi Búnin, não por acaso um dos raros nomes que foram de certa maneira reincorporados pela cultura soviética, uma reaproximação que começou titubeante já no fim do período stalinista e que culminou, nos anos 60, com edições consideráveis (mas não completas) do escritor na URSS.

Boris Schnaiderman ocupava um espaço ambíguo dentro do exílio russo. Cronologicamente, ele era um emigrante da “primeira onda” de emigração, desencadeada pela revolução e guerra civil. À diferença de outros intelectuais russos que povoaram Berlim, Praga ou Paris nos anos 20 e 30 e se transformaram em mediadores culturais importantes, ele deixou Odessa muito jovem, já dispondo de um cabedal de memórias

russas e de fluência no idioma materno, mas com a maior parte da formação escolar e literária para ser feita no país de chegada.

Ele manteve-se distante de uma teorização ou de uma avaliação crítica do fenômeno da emigração, limitando-se a mencioná-lo aqui e ali. Não elaborou as suas próprias diferenças e aproximações com as comunidades intelectuais de expressão russa espalhadas pelo mundo, embora algumas conexões tenham gerado resultados importantes (Jakobson é o caso mais evidente); diferenças políticas tiveram papel importante na distância quase sempre resolvida que guardou em relação a comunidades de emigrados russos no Brasil. Ele apresentou em entrevistas dados sobre o seu traslado com a família em 1925, mas bloqueou parcialmente o período localizado entre o fim da infância e a adolescência, já no Brasil. As dificuldades de aclimação e os dilemas identitários que outros intelectuais emigrados expuseram pela via conceitual ou memorialística só aparecerão na produção crítica e tradutória de Boris Schnaiderman de forma indireta, refletidos em um grupo significativo de textos que ele lia, comentava e traduzia, e que narravam as agruras de um(a) jovem: *A infância de Luvers* (Pasternak), *O diário de Kóstia Riábtsev* (Ogniov), *Niétotchka Niezvânova* (Dostoiévski), *O amor de mília* (Búnin), o “ciclo do pombal” de Bábel e a trilogia autobiográfica de Górkki. O próprio *Guerra em surdina*, seu primeiro livro, pode ser lido como uma espécie de romance de formação, e a parte inicial de *Caderno Italiano*, sua última publicação, como uma tentativa de recriar uma narrativa similar às russas mencionadas.

O sistema de escolhas e silêncios de Boris Schnaiderman, contudo, deve ser avaliado em comparação com a sua trajetória extensa e a erudição enorme, com a relação muito peculiar que ele tinha com o tempo, como se um esforço crítico (ou de tradução) pressupusesse um prazo o mais dilatado possível – uma vida de cem anos – para gerar resultados aproveitáveis diante da russofilia latino-americana. A longa duração de sua existência, a boa saúde, o estudo disciplinado, a leitura sistemática e a capacidade de trabalho criaram um vasto repertório, do qual apenas uma fração foi canalizada em um conjunto rigorosamente delimitado de temas e períodos. Ampliações e modificações eram feitas apenas dentro desse universo. Isso valia também para o discurso memorialístico. Ele não registrou suas histórias envolvendo meio mundo da vida literária brasileira e estrangeira, de Cortázar a José Olympio, de Drummond a Ripellino, memórias incríveis e saborosas, algumas conhecidas pelos que conviveram com ele.

A estratégia de concisão por vezes se afrouxava, e surgiam encontros fabulosos, como os com Lilia Brik, um acontecimento que teria fornecido uma vida de memórias a qualquer russista latino-americano. Boris Schnaiderman, no entanto, o manteve sob controle. Em um comentário

sobre a visita que fez à escritora, ele afirma que aquele “fora um dia repleto, daria para escrever um livro”. Em seguida, escreve três colunas cheias de comentários luminosos sobre a cultura e a literatura russa intercalados à descrição do encontro, mas logo em seguida retoma o discurso da modéstia e encerra dizendo que seria importante continuar a estudar o assunto, mas que não haveria condições para fazê-lo naquele ponto. A conclusão vem discreta, à maneira de um conto tchekhoviano: “Em todo caso, aí fica o registro de um encontro com ela”.¹⁴

A insistência no foco, o contraste entre o que ele viveu e conheceu, de um lado, e o que ele efetivamente publicou (ou disse – não estaria aí uma interpretação possível para os seus famosos silêncios?), de outro, ou seja, do extraquadro de Boris Schnaiderman, é fundamental para se entender o seu significado na história intelectual brasileira e a sua contribuição para o campo específico da literatura russa. Ele se manteve firme no propósito de não se tornar um polímata, um polígrafo ou um memorialista palavroso, no estilo de um “fim de século” ou de uma “belle époque” brasileira ou russa.

Uma forma objetiva de medir a aflição que a dispersão retórica lhe causava é percorrer as anotações que ele fazia à margem dos recortes de seus próprios artigos. Pouca coisa o incomodava mais do que a alteração dos títulos de seus ensaios pelos editores de periódicos. Um deles, sobre a literatura soviética, trazia o título oficial de “Um rio profundo aberto à descoberta e ao gozo” e o subtítulo “entre os brasileiros e a literatura russa, uma história cheia de acidentes. Mas o fecundo e profundo veio da criação literária resta ainda a ser por nós descoberta”.¹⁵ No seu acervo pessoal, Boris Schnaiderman adicionou, de próprio punho: “Não escrevi nada disso”.

O princípio de seleção radical utilizado por Boris Schnaiderman visava a superação da crítica literária voltada aos textos russos feita pelo rodapé brasileiro entre as décadas de 20 a 50, mas sobretudo pela extrema russofilia da reta final do Estado Novo, quando Boris teve as experiências iniciáticas decisivas da guerra e da tradução. Apesar de sempre insistir que o seu começo “efetivo” na vida literária se dera já entrando na casa dos quarenta (ele dizia ter “começado tarde”, só quando fora possível escrever algo aproveitável), o crítico teve também uma “fase jovem”, que coincide com a desmontagem da ditadura Vargas e com a maior quantidade de textos publicados sobre a Rússia no Brasil. A verborragia política, o oportunismo editorial e a desinformação correram soltos, mas houve

¹⁴ “Lília Brik, uma alma encantada na vida de Maiakóvski”. *Jornal da Tarde*, 25-8-1979.

¹⁵ *Leia*, agosto de 1986. O título original era “Uma literatura quase escondida”. Boris chegou a enviar uma reclamação para o jornal.

também projetos ambiciosos de tradução e edição a constituir uma “cultura de Stalingrado” complexa e variada.¹⁶

Boris Schnaiderman declarava distância em relação à cultura de “Stalingrado”. Ele lamentava a petulância de ter traduzido nada menos do que *Os irmãos Karamázov* e o enciclopedismo (literalmente, já que redigiu uma enciclopédia) de suas primeiras tentativas de escritor. Porém, o fulcro do impulso excessivo existente nessas iniciativas foi preservado na sua trajetória de crítico e tradutor. O objetivo não era descartar as vastas emoções e pensamentos imperfeitos em prol da sobriedade do eslavista profissional, mas depurá-las e decantá-las por meio de uma prática de inspiração modernista, chegando a uma forma tensa que mantivesse a ousadia desmedida, o “balaço” certo de Maiakóvski. Quando começa a assinar com o próprio nome, Boris Schnaiderman nunca traduzirá *Guerra e paz*, e sim *A morte de Ivan Ilitch*. Não repetirá a tentativa com um dos cinco “elefantes” de Dostoiévski: preferirá “O senhor Prokhartchin”. Da trilogia autobiográfica de Górkki, apenas um dos volumes. Na crítica, um caleidoscópio de notas, apontamentos, projeções, intervenções e “ciclos” de artigos incisivos que não aspiram ao compêndio, à “História da literatura russa” sonhada na América Latina dos anos 40. *Os escombros e o mito*, seu livro de crítica mais extenso, é uma coleção de artigos que formam uma totalidade móvel, não um tratado. Boris Schnaiderman trilhou um caminho diferente do de fundadores de tradições nacionais de russística que aspiraram à completude – como o testemunha a biografia de Dostoiévski preparada pelo contemporâneo Joseph Frank – e manteve-se alinhado ao princípio concretista da superioridade do fragmento relevante sobre certas coleções de obras completas.

O parâmetro de eslavista para ele não era o “scholar” anglo-saxão ou o mandarim germânico, mas sim os russistas italianos da primeira metade do século vinte. Eles superaram a dependência acentuada em relação à mediação crítica e tradutória francesa construindo um discurso crítico filologicamente preciso e, ao mesmo tempo, “antiacadêmico e frondista”.¹⁷ Transitaram entre as cátedras de literatura russa recém-criadas, a atuação em jornais e a prática de tradução, sempre em alto nível. Boris Schnaiderman espelhava-se na trajetória de Lev (Leone) Ginzburg, também ele um judeu de Odessa, pertencente ao formidável grupo de intelectuais antifascistas da Turim do entreguerras, criador de projetos editoriais ousados, iniciador de estudos russos na universidade daquela cidade e morto em uma prisão poucos meses antes que Boris desembarcasse na Itália com a FEB. Eram modelos também Ettore Lo

¹⁶ Bruno B. Gomide, *op. cit.*, 2018.

¹⁷ Giovanni Maccari, “Deboli trasparimenti di sott’acqua”. Posfácio a Tommaso Landolfi. *I russi*. Milão, Adelphi, 2015. Sobre Ginzburg e Turim, cf. L. Béghin. Da Gobetti a Ginzburg. *Diffusione e ricezione della letteratura rossa nella Torino del Primo Dopoguerra*, Bruxelas e Roma: BHIR, 2007.

Gatto, autor de livros e artigos influentes na eslavística latino-americana e tradutor de poesia em parcerias com emigrados russos, e Angelo Maria Ripellino, estudioso da vanguarda russa e ele mesmo escritor de mão cheia. O melhor esquema para o roteiro de Boris Schnaiderman não é o binário (a ponte Brasil-Rússia), mas sim um triângulo que inclui a Itália em um dos vértices, uma estrutura tríplice que dá nome a uma de suas coleções de artigos (*Projeções*). Odessa e Itália ali confluem em um modelo de intelectual “mediterrâneo”, à vontade no manejo da tradição literária e do mundo dos livros mas sempre pronto para sentir o pulso da história, “ir ao povo” e respirar ares mais vitais.

O texto de Boris Schnaiderman almejava o arrojo e a concentração, o turbilhão e a semente, a guerra e a surdina, a tradução e a desmesura. A tradução, com seu delicado e insolúvel balanço de fidelidade e invenção, acabou se tornando a metáfora central da trajetória de Boris Schnaiderman.

A opção pelo fragmento violento, pela condensação incisiva, encontrava amparo, novamente, nos textos de Isaac Babel: a preferência dada aos “cinco minutos mais importantes”, em lugar das “vinte e quatro horas de Tolstói”, os contos repletos de comentários metalingüísticos sobre a função da arte e do artista, o ponto final que fere mais que o ferro, em “Guy de Maupassant”, ou o salto de fera do ator siciliano Di Grasso, que antes de dar o seu bote sangrento estava “calado, no meio de uma multidão despreocupada”, de cabeça abaixada, hesitante e um pouco sorridente, em uma postura “schnaidermaniana”. O alcance do salto que ele dará pressupõe a atitude reservada prévia. O leque de autores brasileiros que foram tratados pela sua crítica literária afinava com esse horizonte (Graciliano Ramos, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, entre outros).

Boris Schnaiderman elaborou um estilo de crítica que unia o jornalismo cultural à universidade. Essa junção talvez não fosse inédita no Brasil, mas o era no campo da escrita brasileira sobre literatura russa. No plano internacional, ela se tornou cada vez menos comum, dividindo-se entre o campo dos eslavistas profissionais e o dos divulgadores. Boris, porém, escapou da compartimentalização. Ele conseguiu atrair novos leitores com textos acessíveis e, ao mesmo tempo, abordar os textos russos a partir de discussões teóricas contemporâneas e sofisticadas.

Ao contrário de outros imigrantes que vieram da Europa para o Brasil já formados em humanidades ou de outros eslavistas profissionais do hemisfério norte, Boris Schnaiderman se constituiu como crítico no diálogo com a imprensa brasileira e seus gêneros quintessenciais do rodapé ou da crônica. Ele 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. Embora ele reconhecesse que a universidade lhe havia dado aportes teóricos e oportunidades de desenvolvimento profissional, manifestava desconforto

com a estrutura acadêmica e suas burocracias. Um de seus artigos sobre o produtivismo acadêmico, escrito há trinta anos, se aplica perfeitamente ao dia de hoje.¹⁸ Identificava-se porventura mais com críticos extra-universitários como Rónai ou Carpeaux do que com acadêmicos profissionais. Não costumava se representar em sala de aula, preferindo a imagem de si mesmo tamborilando a máquina de escrever. 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*,¹⁹ 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.

Um ensaio sobre o crítico João Ribeiro pode nos ajudar a amarrar algumas pontas desse percurso preliminar.²⁰ Trata-se de um texto longo, concebido como um trabalho de curso no doutorado que Boris realizara no departamento de teoria literária da USP no começo dos anos 70. É um texto ímpar, dos raros que ele dedicou a um crítico brasileiro²¹, e o único voltado a um crítico contemporâneo aos seus anos de formação. É bem possível que o jovem imigrante de Odessa, leitor voraz na mocidade, tenha acompanhado muitos dos artigos de Ribeiro (1860-1934) na imprensa carioca em começos da década de 30.

Boris Schnaiderman apresenta um João Ribeiro exuberante e contraditório, com muitos pontos de contato com as suas próprias reflexões sobre a função da escrita crítica. O intelectual sergipano era um “mestre sem pedantismo”, um “espírito pouco normativo”, desconfiado dos sistemas muito acabados de seu tempo. Era “benevolente em relação aos jovens” e “livre de algemas gramaticais”. Com sua “atitude de bate-papo” e a “grosseria da rudeza e da força” subvertia a linguagem consagrada, ao mesmo tempo em que construía períodos “impecáveis”. Sabia ser indignado e corajoso quando a ocasião exigia; apesar da posição política indefinida, era inimigo do racismo e, no fim da vida, interessado pela nova Rússia soviética, mordaz em relação ao exército e à ditadura (note-se o óbvio subtexto esópico de Boris Schnaiderman naqueles anos de AI-5). Ribeiro, simpático aos modernistas, conseguiu se desvencilhar de muitos

¹⁸ “Lacunas de um debate”. *Folha de São Paulo*, 11-3-1988.

¹⁹ Em entrevista concedida a Francisco Alambert, José Marcio Rego, Victor Sales Pinheiro e Bruno Gomide em maio de 2009.

²⁰ “João Ribeiro atual”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 10, 1971. Todas as citações entre aspas a seguir são retiradas deste artigo.

²¹ Roberto Schwarz foi comentado em “A tímida sereia e o crítico desconfiado”. *O Estado de São Paulo*, 30-7-1966.

aspectos passadistas da vida literária do começo de século. Quando diz que ele preferia “ler um anúncio de leilão a um soneto” parnasiano, Boris o coloca à beira da “arte do fato” ou de uma LEF. Às noções lineares de evolução humana e artística em voga. Ribeiro optara pela ruptura, por noções einsteinianas de “salto” – estaremos muito distantes aqui de uma ressonância do *sdvig*, o deslocamento formalista, ou do movimento do cavalo, que Boris estudava exatamente naquela altura?

Os exemplos do estilo incisivo de João Ribeiro, seu gosto pelo “pormenor violento”, são parentes da mescla de naturalismo e Rabelais que compusera a arte de Isaac Bábel:

E ao mesmo tempo, nessa prosa bem torneada entravam brasileirismos e um jeito carioca de malícia e de cochicho. Por vezes, a sua visão sarcástica, a sua soltura atingiam um sabor realmente rabelaisiano. Sabia misturar fatos da vida literária com histórias do cotidiano, como nesta carta onde um literato que pede o voto de um acadêmico, se confessa: “Mas por ter entrado na escola, saí dela; fiz-me homem como os outros quando o menstruo dos machos abaritona a laringe e leva-os às moitas sombrias a cuja borda, esquecidas e incautas, passam as raparigas rubras e quentes, carregadas de bilhas bojudas que reclamam repouso à beira da estrada. E fiz-me homem; e fiz-me doutor”.²²

Na mesma linha, Boris Schnaiderman destaca as imagens “incisivas e violentas” que marcavam as narrativas de Ribeiro, como a de uma camisa “invertida e difícil, deixando a trepidar os seios rijos e nus” de uma personagem do conto “São Boemundo”.

Entre idas e vindas pelo arrojo e pela depuração, a adolescência e a maturidade, delineia-se um *ótcherk* acerca de João Ribeiro feito pelo crítico e tradutor Boris Schnaiderman, cujo projeto era transformar as suas traduções feitas na juventude, castiças, na sua definição, em artefatos cada vez mais modernos produzidos às portas dos cem anos: “Esta sua atitude anti-convencional se refletia em toda a sua maneira de ser, e se acentuou com os anos. Quanto mais velho ia ficando, menos solene se tornava, mais apto a receber as grandes mensagens do século”. Um estilo de escrita peculiar, em que a “conversa de pé de livraria, bem brasileira”, se mescla ao salto de fera babeliano para formar um texto com garra, a palavra aparentemente deslocada, com toque de gíria jovem, que Boris Schnaiderman considerava a qualidade maior de um tradutor ou de um crítico.

²² Boris Schnaiderman, *op. cit.*, 1971, apud João Ribeiro, *De um velho maço de papeis*, p. 75.

UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O CONTO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p37-55>

Cleusa Rios P. Passos¹

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O ensaio sublinha a importância da contribuição de Boris Schnaiderman para a crítica literária, centrando-se num aspecto preciso: as nuances de seu olhar sobre o aporte dos escritores russos para o conto moderno. Dentre seus artigos relativos, especificamente, ao assunto, três escritos são aqui recobrados: sua obra Dostoiévski. Prosa Poesia. “O senhor Prokhartchin”, o prefácio à tradução de Khadji-Murát, de Tolstói, e o posfácio, publicado na coletânea A dama do cachorrinho e outros contos, de Tchekhov, no qual Schnaiderman assinala o modo singular de compor do autor russo, fundamental à contística moderna e ainda presente na contemporaneidade.

ABSTRACT

This essay emphasizes the great contribution of Boris Schnaiderman to the studies of literary criticism regarding some exact aspects: the nuances of his critical view on modern Russian short stories. Among his articles related to this subject it is highlighted three studies: Dostoiévski. Prosa Poesia. “O senhor Prokhartchin”, and the preface to his Tolstói’s translation of Khadji-Murát. This reading also includes an afterword written to a selection of Tchekhov’s stories named A dama do cachorrinho e outros contos in which Schnaiderman distinguishes Russians peculiar way of creative imagination of fundamental importance to the modern theory of short stories and that still prevails in our contemporary days.

PALAVRAS-CHAVE:

Conto moderno;
Formas literárias;
Poe;
Tolstói;
Dostoiévski;
Tchekhov.

KEYWORDS:

*Modern short story;
Literary forms;
Poe;
Tolstói;
Dostoiévski;
Tchekhov.*

¹ Professora titular do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH-USP

“As pessoas não morrem, ficam encantadas”.

João Guimarães Rosa

Essa epígrafe constitui uma das renomadas frases do discurso de posse de Guimarães Rosa, na Academia Brasileira de Letras, e pode se estender ao Prof. Boris Schnaiderman, pois seu encanto permanece no legado fundamental das traduções de grandes escritores russos, permitindo que se tenha acesso, com prazer e confiabilidade, a textos ficcionais/poéticos de Dostoiévski, Púchkin, Tolstói, Tchekhov, Górkí etc. Ele deixa igualmente poemas traduzidos em parceria com Haroldo e Augusto de Campos, consolidando a amplitude de suas pesquisas, dedicadas à língua, à história e a agudos estudos críticos; à guisa de exemplo, cabe citar seu texto memorialístico, *Guerra em surdina*, que enfoca a trilha dos combatentes da Força Expedicionária Brasileira, além de artigos sobre diversos escritores, dentre eles, M. Bakhtin. Ao lado dessa variada obra, responsável pela larga divulgação da cultura russa no Brasil, Boris Schnaiderman dava lição de vida acadêmica, incentivando publicações de escritos e teses de docentes e alunos, em revista e livros, realizando finas arguições em bancas e concursos, sempre com respeito, erudição, e contida delicadeza, também manifestos no atendimento de quem o procurava para dúvidas e orientações. E, aí, me integro, pois, faço parte daqueles que lhes serão sempre gratos e que reconhecem a importância de propagar sua produção a outros leitores.

A presença lúcida de Schnaiderman permanece, inclusive, em inúmeros ensaios críticos, relativos a diferentes assuntos; dentre eles, vale recobrar dois de seus escritos, concernentes ao conto moderno. O primeiro, o livro *Dostoiévski. Prosa Poesia*, publicado em 1982, é o resultado de sua livre-docência, defendida em 1974 e centrada no conto, até então pouco conhecido, “O senhor Prokhartchin”; o segundo, posfácio da coletânea *A dama do cachorrinho e outros contos*, obteve até o momento quatro edições (1956, 1985, 1986 e 1999), consistindo na escolha e tradução de contos de Tchekhov. Os dois trabalhos colaboram, cada um a seu modo, para a compreensão e para os desdobramentos teóricos da contística ocidental. Vamos a eles.

Um conto a ser lembrado

Desde o título, *Dostoiévski. Prosa Poesia* revela um enfoque voltado para a tradição da mistura de formas literárias, traço comum no escritor abordado por Schnaiderman, com o intento de enfatizar o caráter poético da criação de Dostoiévski, que se considerava mais “poeta” do que “romancista ou escritor”². Nesse sentido, é valiosa a opção pelo conto “O senhor Prokhardtchin” para ser traduzido e analisado, salientando-se o lirismo de sua linguagem, particularmente implícito nos romances do autor russo. A interpretação textual leva o leitor a perceber, no mínimo, dois olhares em Schnaiderman: o do tradutor e docente minucioso – preocupado com a clareza imprescindível ao público brasileiro, pouco familiarizado com os sons da língua russa, e com o esclarecimento de “dilemas” da passagem da língua (e cultura) de partida à de chegada; e o do ensaísta e crítico literário – consciente da necessidade da contextualização da narrativa e atento a sua recepção, resgatada pela pesquisa da fortuna crítica relativa ao escritor.

Esses caminhos já indicariam uma maneira de abordar a criação literária (não por acaso, o capítulo do livro que trata dos aspectos mencionados recebe o nome de “Vias de penetração no conto”), mas, há também o acréscimo da polifonia, tão peculiar aos romances de Dostoiévski e visível em “O senhor Prokhardtchin”. Aí, instauram-se o jogo sério-cômico, a abolição das fronteiras definidoras do “gênero” e a mescla entre tom elevado e baixo, fundamental à sátira menipeia, comprovando a afirmação de Bakhtin, segundo a qual “elementos de menipeia” se apresentam desde as primeiras obras de Dostoiévski, embora o pensador russo não se refira a esse conto de 1846. O estudo de Schnaiderman examina as questões sublinhadas e, ainda, apreende o processo inventivo do ficcionista a partir do tom, da construção das personagens, de suas vozes, o apuro verbal, revelador de relações líricas entre som e sentido, procurando rastrear a singularidade do texto e seu papel no conjunto da produção posterior de Dostoiévski.

Cabe lembrar que, no século XIX, a discussão sobre a forma “conto” e suas fronteiras ganha força, porque, particularmente no período de 1842 a 1847, Edgar Allan Poe estava às voltas com as configurações formais do poema, estendendo-as à narrativa curta e sistematizando suas ideias em dois reconhecidos ensaios, “A filosofia da composição”, no qual expõe o processo de construção de seu “The raven”, e “Hawthorne”, em que discute a originalidade criativa desse escritor e defende a brevidade do conto em função do “efeito único ou singular”, ligado a um desígnio

² SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski. Prosa Poesia*. “O senhor Prokhardtchin”. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.108.

preconcebido, na busca da impressão de totalidade a ser despertada no leitor³.

Contudo, o conto de Dostoiévski segue trajetória diversa – sem se prender a regras preestabelecidas à maneira de Poe – e análoga a vários escritores, uma vez que, ainda hoje, há dificuldade em se determinar os limites da forma literária aqui discutida. De um lado, “O senhor Prokhardtchin” parece manter essa herança quanto à dubiedade de extensão (poderia ser uma novela...), de outro, seu autor recia a tradição, ao retomar aspectos da sátira menipeia, em época e espaço distintos. Parte da crítica considera o texto desarticulado e, no “Prólogo Geral” à publicação de *Novelas de juventude de Dostoiévski*, Natalia Nunes adverte que a leitura da narrativa se faz lacunar, gerando a sensação de fragmentos ausentes, como se a “história flutua[sse] num ambiente de torvelinhos desarticulados”. Schnaiderman cita a passagem com o intento de pôr em dúvida esse ponto de vista, indagando se não haveria, no conto, um modo de articulação pouco comum à época, ou seja, um enredo que romperia a “sequência temporal consagrada”, algo encontrado em “muitas obras modernas”, evocando, por exemplo, *Ficciones* de Borges⁴. O crítico aponta também a importância do sério-cômico “para a gênese da ficção moderna”, conforme destaca Bakhtin, n’ *A obra de Rabelais e a cultura popular da Idade Média e do Renascimento*.

Em “O senhor Prokhardtchin”, tal aspecto se desenvolve “passo a passo com a multiplicação de vozes”⁵, pois, o narrador vai capturando a opinião dos hóspedes da pensão em que mora a personagem principal, dando menor enfoque ao que ela própria pensa. Certas passagens justificam o processo de “dialogização”, revelando que “A palavra não vale por si, mas pela repercussão que provoca em outros indivíduos do mesmo contexto.”⁶. A presença de vozes peculiares assinala diferentes perspectivas; nas palavras, o sentido direto pode não ser o único, ou seja, elas podem ressoar sentidos discordantes da compreensão aparentemente conclusiva. A própria voz narrativa é questionada em relação aos fatos

³ Já apontei, no ensaio “Breves considerações sobre o conto moderno” (BOSI et al., 2001, p.67-90), que não se pode esquecer o aflorar da ideia em outros contextos. Por exemplo, tanto Goethe, em “Entretiens d’émigrés allemands” (publicado em *Die Horen* (1795), revista organizada por Schiller), como Hoffmann, em seus *Contos de Serapião* (1819-1821), constroem personagens que comentam seus tipos de composições preferidas. No primeiro autor, um participante de uma roda de histórias diz apreciar narrativas apoiadas em poucos e claros personagens e acontecimentos, algo alusivo a certa unidade de sentido. Quanto a Hoffmann, uma de suas figuras ficcionais argumenta gostar mais de contares feéricos, sustentados por “um fio elegante e firme” e não pela multiplicidade de traços “fantásticos”, sugerindo a presença de um “núcleo sólido” como elemento fundamental ao narrar.

⁴ SCHNAIDERMAN, Boris – *Dostoiévski. Prosa Poesia*. “O senhor Prokhardtchin”. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.67

⁵ *Op.cit.*, p.72.

⁶ *Op.cit.*, p.74.

ligados a Prokhardtchin, pois, se essa voz parece aderir às ideias dos inquilinos, ela ironiza igualmente a “mesquinhez” que os caracteriza.

Schnaiderman aí captura a configuração dos hóspedes, da senhoria, do contexto social e, particularmente, das várias vozes que funcionam como “alternância” do sério e do cômico, da estilização do trágico e do grotesco, contaminados pelo cômico, juntamente com a atmosfera paródica, envolvendo poemas do romantismo⁷. E o faz pensando em elos com Bakhtin e na análise da sucessão temporal, ancorada no conceito de *durée* bergsoniana. Com o intento de fundamentar o jogo de cortes dos acontecimentos e do fluxo interior, elaborado no conto, Bergson⁸ é literalmente citado – “a aparente descontinuidade da vida psicológica se deve a que a nossa atenção se fixa sobre ela por uma série de atos descontínuos”⁹–, para ancorar, em parte, as variações do narrador de “O senhor Prokhardtchin” que, ora se mostra onisciente, ora suspende fatos e esclarecimentos, ora faz intromissões vagas, deixando entrever que alguma coisa flui atrás dos fatos descritos e escapa aos olhos do leitor. Curiosamente, tal expediente parece recorrente em Dostoiévski.

O recurso sugere uma espécie de vai e vem entre alusões ao fluxo interior dos seres ficcionais, no qual se inserem os traços descontínuos, e o exterior, espaço dos acontecimentos cotidianos e supostamente mais contínuos. E, ainda, a leitura não só retoma Bergson, mas considera também que pesquisas modernas da física lançam luz sobre a narrativa, tornando-a menos “confusa” ou enigmática; isto é, a partir de outros saberes, produzidos em contexto histórico distinto, Schnaiderman ressalta questões, não avaliadas na época do lançamento do conto, que merecem reexame e permitem relativizar a opinião de alguns críticos, anteriormente disseminada.

A favor de sua tese, é possível, em meio a outras reflexões culturais, revisitar as propostas de Freud, referentes ao funcionamento psíquico, à memória e, em particular, ao paradoxal pensamento sobre a temporalidade, esboçado desde seu *Projeto para uma psicologia científica* (1895), antes de *L'évolution créatrice* (1907), de Bergson, utilizada como referência no texto de Schnaiderman. Conforme se sabe, na concepção freudiana, o tempo do inconsciente obedece a uma lógica própria, diversa do tempo cronológico, e atua na reconstrução das lembranças, reelaborando e recriando traços do passado no presente.

Esse processo ocorre “a posteriori”, pois, as marcas mnêmicas de outrora podem ser ressignificadas em outro instante da vida, num “só

⁷ SCHNAIDERMAN, Boris – *Dostoiévski. Prosa Poesia*. “O senhor Prokhardtchin”. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.82.

⁸ Cabe sublinhar que se trata de sua obra *L'évolution créatrice* (1907).

⁹ SCHNAIDERMAN, Boris – *Dostoiévski. Prosa Poesia*. “O senhor Prokhardtchin”. São Paulo: Perspectiva, 1982. p.90.

depois” não submetido à cronologia convencional. Guardadas as devidas diferenças entre a interpretação da psicanálise e a da literatura, e sempre por meio de analogias, o distanciamento temporal da leitura de uma obra também permite ressignificá-la. É o caso da interpretação apresentada em *Dostoiévski. Prosa Poesia*. Se “O senhor Prokhartchin” não está entre as grandes obras do ficcionista, Schnaiderman o relê não só ressaltando aspectos atuantes no conjunto da produção de seu autor, mas evidenciando princípios de sua fatura, peculiares à escrita e à multiplicidade de formas que o conto assume no universo literário moderno e que se desdobram no contemporâneo.

Diversos pesquisadores de sua época compartilham tais desdobramentos. À guisa de exemplo, veja-se a introdução de Alfredo Bosi a seu *O conto brasileiro contemporâneo*, na qual, ao buscar os caminhos seguidos por contistas específicos de nossa literatura, ele acaba indo além dela, no que concerne à teoria do conto, ao afirmar: “se comparado à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção”, pondo “em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados.”¹⁰ Não é outro o olhar crítico de Schnaiderman a respeito da questão.

Tchekhov e a forma “conto” no contexto russo

Tal pensamento se confirma no posfácio da quarta edição da coletânea *A dama do cachorrinho e outros contos*, de Tchekhov, uma vez que Schnaiderman volta à teoria do conto, reexamina o que já escrevera, reitera o papel dos ficcionistas russos na “subversão do consagrado”, em se tratando de formas literárias, e insiste que a subversão de Tchekhov [...] “tinha muito de russo, pois na Rússia os padrões ocidentais de gênero eram aceitos, mas, ao mesmo tempo, havia uma resistência que acarretava flutuação e afastamento [...]”¹¹

Desde Púchkin, os exemplos de distância da “forma europeia” se multiplicam, constata o crítico, pois os referidos padrões ocidentais chegam à Rússia, porém são assimilados de modo paradoxal, provocando “atração e repulsa” em seus autores, que procuram afirmar “algo muito diferente.” Nesse sentido, Schnaiderman reforça a postura resistente de Tchekhov e a conveniência de se assinalar a importância da cultura específica de seu povo, além do fato de que, até o século XVIII, as obras consideradas literariamente “dignas” terem sido escritas em eslavo

¹⁰ BOSI, Alfredo (org.) - *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 7.

¹¹ TCHEKHOV, Antón - *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução e Posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: editora 34, 1999. p.334.

eclesiástico¹². Graças ao conhecimento da história e da literatura russa, ele também reaviva, em seu artigo “Tolstói: antiarte e rebeldia” (1983), dedicado a esse outro autor, uma frase conhecida do criador de *Guerra e paz*: “A forma romance acabou.” (1893).

Ainda no ano de 1893, Tolstói recupera a declaração, num diário, argumentando: “A forma do romance não só não é eterna, mas ela está acabando. Dá vergonha escrever mentiras, que aconteceu aquilo que não houve. Se você quer dizer algo, diga-o diretamente.”¹³. Embora aflore na observação a perspectiva moral, sabe-se que conteúdo e forma não se separam, logo, a mudança daquele acarreta a desta. Como o interesse aqui é teórico, não é difícil estender a posição de Tolstói às narrativas curtas, tão imaginárias quanto o romance, especialmente, se atentarmos para sua reflexão sobre o próprio papel de ficcionista. Diz ele a respeito de uma de suas obras mais renomadas: “O que é *Guerra e paz*? Não é um romance, ainda menos um poema, e ainda menos uma crônica histórica. *Guerra e paz* é aquilo que quis e pôde expressar seu autor, na forma em que foi expresso.”¹⁴.

Vale, agora, recobrar a oscilação entre “afastamento” e “flutuação”, mencionada anteriormente, pois ela permite perceber a paradoxal recepção da tradição europeia no universo da literatura russa. O primeiro termo é de pronto compreensível, mas faz pressupor, na procura de uma simetria mais corrente, o vocábulo “aproximação”, entretanto, este é deslocado por “flutuação”, sugerindo o acatamento de certas noções teóricas modernas e, paralelamente, um movimento contrário, o de não adesão estrita dos autores russos a normas de fora, no caso, as de Edgar Allan Poe. Para eles, resistir seria não abdicar do ato criativo, que pode incorporar ou ir além das propostas do escritor norte-americano em relação à modernidade da narrativa breve e, aqui, interessa, especialmente, a perspectiva de Tchekhov em relação a tal narrativa.

Obter o efeito único ou singular de Poe, tendo por meta um conto “bem feito”, construindo um enredo que, desde o início, deve combinar incidentes em função de seu desenlace pode ocorrer em composições específicas de Tchekhov, porém, em muitas outras, o “desfecho” se mostra diverso, insinuando, conforme a crítica, uma espécie de “anti-desfecho” pela continuidade da situação imaginária e suspensão de um final demarcado. A postura do autor parece se espriar no conjunto de sua obra. Ele próprio escreve em carta: “Eu tenho entrecho interessante para uma comédia, mas ainda não atinei para o final. Quem inventar novos finais de

¹² TOLSTÓI, Lev – *Khadji-Murát*. Tradução e Posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: editora 34, 2017. p. 210.

¹³ apud *Op.cit.*, p.218.

¹⁴ apud *Op.cit.*, p.210.

peça há de inaugurar uma nova era. [...]”¹⁵. No fim da passagem, com o intento de ressaltar a mistura de formas, realizada por Tchekhov em várias produções, Schnaiderman engata outro fragmento epistolar, referente ao término de *A gaviota*, no qual ele declara: “Bem, a peça eu já concluí. Comecei-a em *forte* e terminei em *pianíssimo* – ao revés de todas as regras da arte dramática. Saiu-me uma novela. [...]”¹⁶.

Conforme se observa, na constatação aflora a recusa a se submeter a um “desígnio” preconcebido, ao menos em termos formais. Embora o escritor esteja tratando de comédia-drama / novela, ele revela rejeitar amarras fixas quando cria, inserindo-se aí a narrativa breve. Convém ressaltar, de acordo com Schnaiderman, que Tchekhov hesita, às vezes, diante dos “resultados novos” e da contribuição à crítica literária relativa a sua criação. Inegável que, ao invés de fechar caminhos, ele abre vários. É possível deduzir que, ao tratar do conto, o artista russo se afasta da intenção rigorosa de Poe de sujeitar “a alma do leitor”, seu imaginário, ao “propósito” do autor, “durante a hora de leitura”. Anos depois, observa-se, ainda, no ensaio “Poe: o poeta, o narrador e o crítico” constatação parecida por Julio Cortázar: “Poe escreverá seus contos para dominar, para submeter o leitor no plano imaginativo e espiritual”¹⁷.

Cabe, então, refletir a respeito da modernidade de Tchekhov, que não se priva de construir textos breves, articulando “incidentes”, para produzir determinados efeitos acerca de “um “problema” e de uma “intenção”, considerando-os traços fundamentais ao ato criativo. A isso se acrescenta que, caso um autor lhe declarasse escrever uma narrativa “sem intenção premeditada, apenas por inspiração”, ele o chamaria de louco¹⁸. Ora, se há traços análogos nas concepções de Poe e Tchekhov, há igualmente diferenças. O ficcionista russo propõe escrever sobre um problema, não lhe dar solução final. Em carta, adverte que não se pode confundir “[...]a solução do problema e a colocação correta do problema. Apenas o segundo é obrigatório para o artista.”¹⁹. Para ele, a intenção necessária ao trabalho inventivo pode se elaborar sem um desenlace definitivo, sugerindo, em seu lugar, suspensão e seguimento.

¹⁵ apud TCHEKHOV, Antón - *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução e Posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: editora 34, 1999. p.335.

¹⁶ apud *Op.cit.*, p.336.

¹⁷ Aqui se optou pelas traduções (em geral, reconhecidas oficialmente) de todos os textos para o português, em nome da uniformização das citações. (Cortázar, 1974, p.121).

¹⁸apud ANGELIDES, Sofia.- *A.P.T Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 104.

¹⁹ apud ANGELIDES, Sofia.- *A.P.T Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 104.

Com olhar distinto e, sem dúvida, fulcral para a modernidade, já o contista norte-americano cria “estruturas fechadas e completas”²⁰. Se é plausível relativizar a ideia, é difícil recusá-la inteiramente, pois ela ocorre em grande parte de suas produções. De maneira similar à proposta de Poe, o autor russo defende a brevidade da obra, em vários fragmentos epistolares. Um desses excertos, o conhecido conselho de Tchekhov ao irmão, em 1889, merece ser transcrito: “A concisão é irmã do talento [...]. O enredo deve ser novo, ao passo que a fábula pode estar ausente. [...]”²¹. Contudo, em linhas gerais, o autor de “A dama do cachorrinho” escapa tanto à busca do fato excepcional, estranho ou inquietante – preferindo focar aspectos do cotidiano, da opressão socioeconômica, da angústia e da compaixão humana – como a normas prefixadas à maneira de Poe.

Schnaiderman aponta tal atitude de Tchekhov, ao ter a sagacidade de selecionar diferentes contos para traduzir em sua coletânea, incluindo até os que o próprio autor eliminara de suas obras completas, ou seja, ao olhar do tradutor se incorpora o do crítico literário em busca da divulgação do conjunto da contística em pauta e do ato diversificado de narrar, opondo-se, com justeza, ao argumento de alguns, segundo o qual Tchekhov estaria “treinando a pena” nos textos omitidos – daí a supressão –, permitindo que sua leitura circulasse entre nós. Quatro deles são contemplados no livro, a saber, “Pamonha”, “Um dia no campo”, “Fantasiados” e “Nos banhos”. Se observados mais de perto, descobre-se que comportam temas recorrentes e a visão de mundo do ficcionista, manifestos, em grande parte, dos escolhidos “oficialmente”. Em todos, atuam a correlação entre narrativa e vida, a concisão e o dado coloquial expresso em “tom menor”, características bem sublinhadas no posfácio de *A dama do cachorrinho e outros contos*.

“Pamonha” e “Um dia no campo” focalizam figuras humildes e oprimidas (uma governanta, um bêbado e duas crianças órfãs). “Fantasiados” remete a *Máslienitza*, feriado russo semelhante ao Carnaval, construindo um reiterado mascaramento de personagens anônimas, com perfis, profissões, idades e classes sociais distintas, espelhos de uma contradição entre o que a máscara camufla e o que sob ela se desvenda: um professor, aparentemente só dedicado à ciência, tem em vista interesse financeiro; uma mulher, rica e feliz, está a ponto de ser substituída por outra e tudo perder; um advogado defende a pobre cliente como se fosse um poeta, mas poderia acusá-la, se lhe pagassem melhor...etc. Por fim, “Nos banhos” gira em torno de uma conversa sobre o ajuste de casamento das mulheres e os dotes oferecidos pelos pais, reunindo-se a outros textos

²⁰ CORTÁZAR, Julio – *Valise de Cronópio* (trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa: org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr). São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 135.

²¹ apud ANGELIDES, Sofia.- *A.P.T Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 136.

na denúncia social, indicativa seja do deslocamento dos laços afetivos por financeiros, seja da submissão da mulher ao comércio entre pais e noivos.

Bastam poucos exemplos para lançar luz sobre a pertinência da seleção de Schnaiderman: as duas primeiras narrativas vinculam humildade, resignação e lirismo, aliando-se a várias criações de Tchekhov, reconhecidas pela crítica. Dentre tantas, veja-se “Angústia”, centrada na dor de Iona, um cocheiro que precisa falar para construir seu processo de luto pela morte do filho. A família distante, o crepúsculo e os lampiões “recém-acesos”, a neve intensa constituem paisagem e cenas inóspitas, sugestivas da solidão que leva a personagem a se encolher no próprio corpo, inteiramente branco, e com ele encolher também a fala, enquanto percorre as ruas, recebendo passageiros que o ignoram, pagam-lhe pouquíssimo e não se dispõem a escutá-lo. A denúncia da insensibilidade e da correria do universo urbano se intensifica no profundo desamparo do cocheiro, que precisa verbalizar a angústia, sem pressa, expondo as cenas anteriores à perda de seu sucessor de ofício e geração (a doença, o sofrimento, a ida ao hospital, o enterro etc.), a ponto de o narrador constatar: “Vai fazer uma semana que lhe morreu o filho e ele não conversou direito com alguém sobre aquilo... É preciso falar com método, lentamente...”²².

A lentidão, o “método” são indispensáveis, pois dizem respeito ao modo pelo qual a palavra faz aflorar as lembranças, permite o curso da dor e a instauração do trabalho de luto – o “trabalho psíquico da perda” – que precisa de tempo para que a personagem (o “eu”) renuncie ao objeto amado e se reconstrua na relação com o objeto perdido – o filho que se torna *imagem* interior para o pai. Nesse sentido, a conclusão de “Angústia” não é cabal, ela indica a continuidade da vida cotidiana, uma vez que Iona apenas começa seu processo de luto, mantendo-se solitário e sem entrever perspectivas de mudança em suas relações sociais. É certa a observação de Schnaiderman: “Frequentemente, o contista retoma os grandes temas da literatura russa e explora-os justamente num tom menor [...] Os grandes temas estão muitas vezes, parece insistir o contista, nas coisas pequenas, nos episódios que parecem sem importância”²³. O desfecho (ou anti-desfecho?) do drama de Iona reforça a resignação humana do homem humilde, já apontada em “Pamonha” e em “Um dia no campo”: ao cocheiro só restam os ouvidos de sua eguinha, com quem busca identificação afetiva (“Agora, vamos dizer, você tem um potrinho, que é teu filho... E, de repente, vamos dizer, esse mesmo potrinho vai para o outro mundo... Dá pena, não é verdade?) e, enfim, “anima-se e conta-lhe

²² apud TCHEKHOV, Antón - *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução e Posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: editora 34, 1999. p.137.

²³ TCHEKHOV, Antón - *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução e Posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: editora 34, 1999. p.337.

tudo...”²⁴. De maneira impecável, Tchekhov reúne humildade, carência social e grandeza de sabedoria da personagem, sujeita a uma terrível dor humana, num texto que escapa, sem dúvida, às fronteiras espaciais da Rússia e à época de sua publicação.

Quanto a “Fantasiados” e a “Nos banhos”, ambos destacam um veio insistente em Tchekhov, manifesto no igualmente conhecido “Bilhete premiado” que Schnaiderman analisa no posfácio, destacando, mais uma vez, questões como a concisão, a condição social, a vida medíocre dos seres ficcionais e o aspecto temporal da narrativa, marcada pela diferença entre a duração cronológica dos acontecimentos e duração da vida psíquica, ao lado de uma subversão fundamental: a esperada tensão do desfecho se concentra no “miolo” do conto. O crítico assinala a “contradição de sentimentos” das personagens, que vão do “encantamento” do devaneio, gerado pela esperança de a mulher ter seu bilhete de loteria premiado, até a desilusão do sonho não concretizado. A angústia do marido – e, segundo Lacan, a angústia é um afeto que não engana – desencadeia traços inesperados da verdade de sua infeliz vida cotidiana, a ponto de considerar a mulher inimiga. Análogo aos dois contos não publicados nas obras completas, também neste o interesse financeiro contamina as relações conjugais, revela afetos encobertos e a melancólica pequenez humana.

Cada um dos quatro textos comporta, ainda, expressivos procedimentos composicionais, indicativos da abertura do “conto”, que tanto pode abarcar qualquer tema romanesco dentro de seus limites físicos, como traços de diferentes formas literárias. Em “Pamonha”, um diálogo dramático com a governanta vai crescendo e intensificando o mal-estar causado pela aparente tirania do patrão, que testa a tolerância da humilde mulher, no momento do acerto de contas. De igual modo, “Nos banhos” se faz por meio de diálogos, majoritariamente, irônicos e construídos em torno de regras sociais sobrepostas às afetivas, num ambiente no qual os corpos desnudos propiciam o desnudamento da palavra e de traços da sociedade. “Um dia no campo” se sustenta na mescla dos tons lírico e prosaico no ato de narrar, graças à história de um frágil orfão, entusiasmado com pequenas descobertas da natureza, despertadas por um homem também desvalido (de novo, a ironia!), porém empenhado em abrandar o desamparo da criança. “Fantasiados” reúne fragmentos nos quais as máscaras dos seres ficcionais se encadeiam, evocando aspectos de outro recurso de comunicação, designado por “faits divers” no jargão jornalístico. Nas quatro narrativas, recobradas pelo olhar crítico de Schnaiderman, cai como uma luva a conclusão de Bosi a respeito da “escrita moderna” (concernente ao conto), pois, nelas, coexistem a concisão, “o convívio de tons, de gêneros e significados”.

²⁴ apud *Op.cit.*, p.138.

Ecoss da criação russa na teoria do conto

Em linhas gerais, os ensaios de Boris Schnaiderman sobre os textos de Dostoiévski, Tolstói e Tchekhov (além de outros não contemplados aqui) contribuem para alargar a percepção tanto da mistura das formas literárias, como da teoria do conto na modernidade, estendendo-se à crítica atual. Os três ficcionistas mencionados questionam noções teóricas, cujas dúvidas perduraram no panorama da literatura ocidental. No Brasil, elas ressoam, por exemplo, em Mário de Andrade, que revela preocupação próxima à de Tolstói²⁵ sobre os vínculos entre construção ficcional (romance, em seu caso) e verdade, ao iniciar “Vestida de Preto”, integrante de *Contos Novos*, com a observação: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem si o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.”²⁶ A postura de Tolstói a respeito de *Guerra e Paz* (segunda a qual o autor teve a liberdade de expressar o que quis na “forma que o expressou”) também ecoa na do escritor brasileiro, no ensaio “Contos e Contistas”, escrito em 1938. Argumenta Mário: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”²⁷.

Guimarães Rosa segue trilha semelhante em *Corpo de baile* (1956), obra considerada pela crítica “ciclo novelístico”, mas nomeada de maneira variada pelo escritor. Em sua segunda edição (1960), lançada pela José Olympio num só volume, aparece o título e, sob ele, entre parênteses, a expressão “(sete novelas)”; na página seguinte, sob o título, surge a designação “Os poemas” e o elenco dos seus sete nomes. Encerra o tomo uma divisão em dois momentos: “GERAIS”, contendo quatro dos títulos anteriormente mencionados e, entre parênteses, a conceituação (“Os romances”): “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”, e “PARÁBASE”, compreendendo os três títulos restantes e a conceituação (“Os contos”): “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-bronze”. Igualmente a cargo da José Olympio, a terceira edição (1964) se desmembra em três volumes, ocorrendo novo desdobramento compositivo: as quatro narrativas constituintes dos tomos *Manuelzão e Miguilim* (“Campo Geral” e “Uma estória de amor”) e *Noites do sertão* (“Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” e “Buriti”) são consideradas poemas, duas outras integrantes de *No Urubùquaquá, no Pinhém* (“O recado do morro” e “Cara-de-bronze”) denominam-se contos e uma terceira (“A estória de Lélío e Lina”) romance.

Conforme se vê, não só se ignora a convencional classificação de “gêneros”, mas não se permitem categorizações definitivas, graças ao deslocamento – numa mesma edição (caso da segunda) ou de uma para

²⁵ Cf. citação da p. 6.

²⁶ ANDRADE, Mário - *Contos Novos*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972. p.7.

²⁷ ANDRADE, Mário - *O empalhador de passarinho*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 2002.p.9.

outra (segunda para terceira e subsequentes) – das formas literárias, estabelecendo-se um embaralhamento terminológico e, depois, uma lúdica troca de perspectiva que atravessa as narrativas, ressaltando-se as famosas misturas de Rosa, isto é, o prosaico e o lírico se contaminam e a extensão deixa de ser um aspecto clássico para conceituar a obra. Incorporam-se às misturas, embora Rosa não o explicita, intensos indícios da dramática, permeando em maior ou menor grau, suas invenções; basta ler “Cara-de-bronze”. Em suma, o deslizamento das formas obriga o leitor a repensar a leitura de cada texto, indo além da concepção de novela que já encerra em si complexas questões, relativas a suas fronteiras com o conto e o romance.

Outro elo da cadeia de recusa a teorias formais rigorosas ocorre com Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, produto de uma conferência realizada em Cuba, logo após a revolução e publicado em 1963 pela Casa de las Americas. O artigo comporta algo dos autores citados e, em última instância, da relação entre a maneira de se apreender o mundo e os “gêneros literários”:

[...] minha própria maneira de entender o mundo explicará minha tomada de posição e meu enfoque do problema. Em último caso poderá dizer que só falei do conto tal qual eu o pratico. E, contudo, não creio que seja assim. Tenho a certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos.²⁸

O argumento poderia ser o de Rosa e, sem dúvida, lembra o de Tolstói, isto é, a prática da escrita vai além dos paradigmas teóricos convencionais e, se Cortázar expõe tal visada, é porque tem por antecessores Poe e Tchekhov, revisitando-os e discutindo suas concepções com o intento de marcar a própria direção. Logo, é preciso reconhecer a importância da liberdade ficcional e da perspectiva de cada um, pois, se Poe cria uma das propostas normativas fundamentais para o conto moderno, os autores russos²⁹, ao mesmo tempo em que compartilham a noção de brevidade de tais narrativas, rejeitam algumas das regras enumeradas pelo norte-americano. Representante de tal “vertente”, Tchekhov é retomado, uma vez que esclarece, em cartas, seu pensamento a respeito do ato inventivo, valorizando a concisão, sem abdicar da autonomia de seu “ofício”, que, se delimita regras composicionais, também admite alterá-las ao longo da elaboração criativa, sabendo-o ou não... Em

²⁸ CORTÁZAR, Julio – *Valise de Cronópio* (trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa: org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr). São Paulo: Perspectiva, 1974. p.149.

²⁹ Vale assinalar que o recorte deste ensaio privilegia a contribuição de alguns russos para a teoria do conto moderno e, particularmente, a de Tchekhov. Não se ignoram as lacunas de tal escolha em se tratando do aporte de grandes escritores de outras literaturas para o assunto.

sua carta sobre *A gaiivota*³⁰, o escritor reconhece que, ao produzir um texto, não escapa inteiramente de ser produzido por ele...

Assim, ecos de Poe e Tchekhov surgem em vários críticos e escritores. Dentre estes, Mário de Andrade e Guimarães Rosa constituem exemplos sólidos da ruptura com formas literárias preestabelecidas e é Clarice Lispector quem também reforça, no cenário brasileiro, tal ruptura no interior do texto ficcional, recorrendo ao deslizamento da própria voz narrativa que conduz *Água viva*, livro escrito em 1973, para impor a soberania do autor no ato da escrita:

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real [...]. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais³¹.

Não só autores brasileiros recusam categorias formais estritas, os sul-americanos o fazem de modo similar; além do já citado Julio Cortázar, merecem atenção o uruguaio Horácio Quiroga e, mais recentemente, o argentino Ricardo Piglia. Os três se aproximam por criar narrativas literárias, discutir – em maior ou menor grau – a teoria do conto, pertencer ao contexto cultural hispano-americano e dar continuidade ao legado de Poe e dos escritores russos. Quiroga publica, em *El Hogar* (1925), seu “Decálogo do perfeito contista”, começando por homenagear a maestria de Poe e Tchekhov: “Crê em um mestre – Poe, Maupassant, Kipling, Tchekhov – como em Deus mesmo.” Aconselha, depois: “Não comeces a escrever sem saber desde a primeira palavra aonde queres chegar. Em um conto bem logrado, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância das três últimas”. O autor uruguaio endossa as reflexões dos antecessores em relação à brevidade, ou seja, o “desígnio preconcebido” de Poe e a “intenção predeterminada” de Tchekhov. No entanto, do primeiro, recusa as regras concernentes ao domínio pleno do ato de criar e recobra parte da visão do segundo, ao recomendar: “Crê que tua arte é um cume inacessível, não sonhes dominá-la. Quando puderes fazê-lo, conseguirás sem o saber.”

Quiroga aproveita também dos elos entre “inspiração” e “atitude consciente”³², sugeridos pelo autor russo, reconfigurando-os: “Não escrevas sob o império da emoção. Deixe-a morrer e a evoque em seguida. Se fores então capaz de revivê-la tal qual foi, terás chegado em arte à

³⁰ Mencionada na p. 7.

³¹ LISPECTOR, Clarice - *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1998. p. 12-13.

³² apud ANGELIDES, Sofia.- *A.P.T Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 103-104.

metade do caminho”. E termina tratando de uma das características fulcrais de Tchekhov, ao vincular conto e vida: “Não penses em teus amigos ao escrever, nem na impressão que causará tua história. Conta como se teu relato não tivesse interesse a mais ninguém senão ao pequeno ambiente de teus personagens, dos quais poderias ter sido um. Não há outro modo de se obter vida no conto³³”.

Mais tarde, a inquietação com a proximidade entre conto e vida é lembrada por Cortázar. Em outra passagem de “Alguns aspectos do conto”, diz ele:

[...] Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência.[...]³⁴.

Ora, Tchekhov busca tais elos, graças a uma concepção de literatura qualificada de “artística porque descreve a vida tal como ela é na realidade”, no sentido de que “[...] Na vida não há argumentos. Nela, tudo está misturado – o profundo e o superficial, o grandioso e o significativo, o trágico e o cômico”³⁵. Tais citações são complementadas pelo seguinte arremate, proposto por Sofia Angelides, tradutora e comentadora de trechos de cartas do autor: “Daí também o caráter fragmentário de sua narrativa.”³⁶, justificando, ainda, que, sobretudo a partir de 1888, Tchekhov seleciona um fragmento da vida de seu herói, penetrando em sua consciência³⁷, o que permitiria a apreensão de pensamentos descontínuos e revelaria, aos poucos, a maneira pela qual pequenos fatos cotidianos afetam a ele e a sua vida familiar, sem solução para os problemas desencadeados.

Por fim, merecem destaque algumas afirmações de Ricardo Piglia, que sublinham literalmente a leitura do escritor russo, em “Teses sobre o conto”. De início, o crítico anuncia: “O conto é um relato que encerra um relato secreto.”³⁸, sem considerar que aí se instaura um sentido oculto a depender de interpretação: “o enigma não é outra coisa senão uma história

³³ Tradução minha. (Quiroga, 1996, p.1194-1195)

³⁴ CORTÁZAR, Julio – *Valise de Cronópio* (trad. Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa: org. Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr). São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 150-151.

³⁵ apud ANGELIDES, Sofia.- *A.P.T Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 207.

³⁶ ANGELIDES, Sofia.- *A.P.T Tchekhov: cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 207.

³⁷ *Op.cit.*, p.207.

³⁸ PIGLIA, Ricardo – *Formas Breves*. (trad. José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 91.

contada de modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada”³⁹. Sem dúvida, ele recupera a ideia de Poe de que duas histórias correm subjacentes. Aliás, Piglia declara que o conto clássico (Poe e Quiroga) narraria, com todas as letras, em primeiro plano, “a história 1’, construindo secretamente a “história 2 nos interstícios da história 1”⁴⁰. Caberia ao contista a arte de cifrar a história dois nos “interstícios” da história um. Para ele: o conto à Poe é considerado “clássico”, pois, narra uma história anunciando que há outra, já “o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.”⁴¹. Ao lado de Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e Joyce de *Dublinenses*, Tchekhov está entre os que transmitem essa “versão moderna” da narrativa breve, configurada tanto pelo abandono do desfecho surpreendente e da estrutura fechada, como pela tensão entre as duas histórias, sem jamais a resolver.⁴²

Piglia dá continuidade a tais incursões teóricas em suas onze propostas – algo evocativas do “Decálogo” de Quiroga – nomeadas “Novas teses sobre o conto”, cujo intento é buscar outros modos de desfecho para a narrativa curta, tendo por objeto mais constante textos de Borges, que, conforme se sabe, traz uma imensa e variada experiência de leituras e produções finamente singulares. No entanto, importa aqui a constante preocupação com o conto, ao longo da história literária, e a importância de seu desenlace, que, para Piglia, “põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato”, não como figura externa à trama, mas como parte dela, ou seja, o autor-ensaísta retoma a ideia segundo a qual o leitor seria uma espécie de “interlocutor implícito”⁴³, graças a textos de Borges e a de diferentes escritores.

Mas, Poe e Tchekov persistem no tempo, afinal, apresentam propostas fundamentais à escrita do conto moderno, reaparecendo no universo literário contemporâneo sob diferentes perspectivas. Entre elas, Roberto Bolaño cria uma saborosa paródia do “Decálogo do perfeito contista”, de Quiroga (para alguns), com o título de “Conselhos sobre a arte de escrever contos” (2006, 324-325)⁴⁴. Já no primeiro, dos 12 conselhos que a integram, observa-se a nota irônica da advertência, persistente no decorrer das “orientações”: nunca se deve abordar os contos “um a um”, pois, pode-se “estar escrevendo o mesmo conto até o dia de sua morte”; na

³⁹ *Op.cit.*, p. 91.

⁴⁰ *Op.cit.*, p. 99.

⁴¹ *Op.cit.*, p. 91.

⁴² *Op.cit.*, p. 91.

⁴³ *Op.cit.*, p. 100.

⁴⁴ Essa paródia pode remeter a inúmeros autores latino-americanos, que dão conselhos para futuros escritores. Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Isabel Allende, Rosa Montero, Vargas Llosa etc. constituem alguns dos que continuam a tradição americana e europeia, na qual se incluem Poe e Tchekhov (se considerarmos as recomendações inseridas em sua correspondência), de propor “normas” de criação literária ou dar conselhos a novos autores.

segunda recomendação, insinua-se uma possível saída para a anterior: o melhor seria escrever “de três em três ou de cinco em cinco” contos, caso haja “energia suficiente” “de nove em nove” ou “de “quinze em quinze”. Tais conselhos preparam os que aqui interessam, a saber, o nono, exposto após a indicação de leitura de determinados autores: “A verdade da verdade é que com Edgar Allan Poe todos teríamos de sobra” e o décimo: “Pensem no item número nove. Pensem e reflitam. Ainda tem tempo. Deve-se pensar no nove. Se for possível: de joelhos”. Por fim, o ficcionista contempla o autor russo com sua 12a. sugestão (ou ordem?), depois de elencar, na 11a., obras a serem visitadas: “Leiam estes livros e leiam também Tchekhov e Raymond Carver, um dos dois é o melhor contista que nos deu este século”. Não importa aqui se Bolaño não escreve à maneira de Poe ou Tchekhov ou se há tom irônico (a interpretar...) ou respeito ao deixar para o leitor a escolha de um dos autores. Importa, sim, seu tributo a ambos. Importa que, até para reverter, parodiar e reelaborar a tradição, é preciso reconhecê-la e Bolaño o faz, a seu modo. Importa, ainda, o olhar sutil de reunir, no final, Tchekhov e Carver.

Não por acaso, Raymond Carver é considerado por parte da crítica “[...]Tchekhov americano”. É conhecido seu apreço pelo ato de criar do escritor que lhe rendeu o epíteto⁴⁵, pois, na busca de capturar o banal, o cotidiano, na prosa enxuta que o consagrou na literatura contemporânea, o autor russo teve papel expressivo. Aliás, Carver dedicou uma narrativa à morte de Tchekhov (“Errand”) e jamais negou sua admiração por ele:

Anos atrás li uma coisa numa carta de Tchekhov que me impressionou. Era um conselho para um de seus muitos correspondentes, e dizia mais ou menos o seguinte: Amigo, você não precisa escrever sobre gente extraordinária que realiza feitos extraordinários e memoráveis. (Entendam que na época eu estava na faculdade e lia peças sobre príncipes, duques e sobre a derrubada de reinos. Buscas do cálice sagrado e coisas do gênero, grandes façanhas com o objetivo de pôr os heróis em seus devidos lugares. Romances com heróis exagerados e fora da realidade.). Mas ler o que Tchekhov tinha a dizer naquela carta, bem como em outras cartas, e seus contos me levou a ver as coisas de forma diferente.⁴⁶

⁴⁵ Em “A Storyteller’s Shoptalk”, ensaio no qual Carver discute a questão da forma de escrita de cada autor e de suas próprias dificuldades de criação e leitura, ele declara que tinha, na parede, uma ficha com um fragmento de uma sentença de Tchekhov. Ela dizia: “e subitamente tudo ficou claro para ele”. Carver, então, comenta: Eu acho que essas palavras estão prenhes de assombro e possibilidade. Adoro a simplicidade de sua clareza e a insinuação da revelação aí implícita. Há um pouco de mistério também. O que não estava claro antes? Por que é só agora que se torna claro? O que aconteceu? Sobretudo – o que agora? Há consequências como resultado de tais repentinos despertares. Sinto uma profunda sensação de alívio – e de antecipação.” *New York Times*, February 15, 1981 (tradução minha).

⁴⁶ CARVER, Raymond – *68 contos de Raymond Carver*. (trad. Rubens Figueiredo). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 641.

Entende-se, assim, porque a contribuição de Boris Schnaiderman é tão valiosa, quando se atenta para a extensão da força da narrativa russa, justificando-se o desvio em busca de autores-críticos, especialmente os latino-americanos, com o intuito preciso de apontar a enorme importância de Tchekhov, não apenas em si mesma, mas também para a relativização de algumas concepções teóricas de Poe, que, inegavelmente, continuam atuantes em contos de inúmeros ficcionistas, mas não em todos. O conhecimento do autor russo amplia e diversifica a apreensão do relato breve da modernidade até nossos dias. Logo, o desvio, que contempla a leitura dos parceiros (latino-) americanos, procurou acentuar o valor da tradução da obra de Tchekhov no Brasil e, ao lado dele, o de vários contistas russos que alargaram as perspectivas sobre tal questão. Nesse sentido, a crítica literária tem imensa dívida para com Boris Schnaiderman, que, ultrapassando o trabalho tradutório, insere-se na cadeia crítica representada, entre outros, por Quiroga, Cortázar e Piglia (cujos textos ele conhecia) – e autores que colaboraram com a divulgação da teoria do conto nos meios acadêmicos brasileiros, indo, frequentemente, além deles.

Enfim, é possível estabelecer na produção tradutória e crítico-analítica de Schnaiderman, a respeito da presença do conto russo no Brasil, uma analogia com a visão do conto em Poe e, depois, em Piglia, pois, há em tal produção duas elaborações que correm subjacentes: uma é a do trabalho de tradução das narrativas; outra é a do trabalho teórico que vai se construindo ao lado da primeira e se articulando, discretamente, nos “interstícios” dela, já que se institui um jogo interpretativo necessário não só ao ato tradutório, mas também à percepção da teoria imanente de tais narrativas. Há uma estratégia ao expor a tradução de “O senhor Prokhartchin” e, a seu lado, o subsídio crítico-teórico que o texto de Dostoiévski transmite para a contística moderna, ou seja, embora considerado “conto”, ele permite a coexistência de formas literárias e sentidos distintos, sem a delimitação de fronteiras estritas. Na mesma direção, o posfácio de *A dama do cachorrinho e outros contos*, – a um tempo, conciso, claro e complexo – lega ao público brasileiro o perfil do texto curto de Tchekhov, aponta aspectos importantes da literatura russa e, sobretudo, dialoga com críticos-escritores fundamentais (Poe e, mais recentemente, Cortázar), ressaltando traços peculiares do autor russo, no conjunto de sua fragmentada e “epistolar” teoria do conto, e sublinhando que, se aí há pontos de convergências entre ele e Poe, há também subversões fundamentais, sobretudo, em relação aos desfechos de suas ficções breves.

A homenagem a Schnaiderman acaba se estendendo aos grandes tradutores-críticos, que, para além da luta silenciosa com as palavras, constroem “em segredo”, como diria Piglia, uma segunda batalha, a da busca de formas literárias que se agregam a teorias e nos ajudam a pensar textos oriundos de outras margens. A dívida para com Schnaiderman torna

viva sua lembrança: não parece morrer quem intermediou marcas tão expressivas para amplitude e absorção do outro na cultura brasileira. E, aqui, mais uma frase de Guimarães Rosa, no mesmo discurso de posse mencionado no início, vem colaborar com o encerramento deste artigo, pois ela se adequa à sensação de permanência do tradutor, ensaísta, crítico e professor Boris Schnaiderman entre nós: “Mas – o que é um pormenor de ausência. Faz diferença?”, reiterando-se o encanto de uma presença que persiste.

BORIS SCHNAIDERMAN E ALEKSANDER PÚCHKIN: DOIS INICIADORES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p56-67>

Elena Vássina¹

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O presente ensaio tem por objetivo explorar “um percurso puchkiniano” no *corpus* da tradução e da ensaística do Professor Boris Schnaiderman e apontar os traços particulares e inconfundíveis do seu método de trabalho de tradutor, pesquisador, crítico e professor. O foco de análise é escolhido para tecer considerações não somente sobre sua visão de Aleksandr Púchkin (1799-1837) como “iniciador da literatura russa moderna”, mas também para destacar a importância tanto da análise comparada quanto da investigação formal da poética usada por Schnaiderman nos estudos da criação de Púchkin.

PALAVRAS-CHAVE:

Boris Schnaiderman;
Literatura russa;
Aleksander Púchkin.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to explore "a Pushkin's path" in the corpus of translation and essays by Professor Boris Schnaiderman and to point out the particular and unmistakable features of his method of working as a translator, researcher, critic and teacher. The focus of analysis is chosen not only to consider his view of Aleksandr Pushkin (1799-1837) as "initiator of modern Russian literature" but also to highlight the importance of both comparative analysis and the formal investigation of poetics used by Schnaiderman in the studies of Pushkin's creation.

KEYWORDS:

*Boris Schnaiderman;
Russian Literature;
Aleksander Pushkin.*

¹ Profa. Dra. do Departamento de Letras Orientais (DLO)/FFLCH/USP

Conheci o Professor Boris Schnaiderman durante minha primeira estadia em São Paulo (e segunda viagem ao Brasil), em junho de 1990. Graças à apresentação feita pela amiga Arlete Cavaliere, que já tinha me contado muito sobre seu querido e admirado mestre, fui convidada à casa do Professor Boris (ou Boris Solomónovitch, como eu costumava chamá-lo seguindo a praxe do tratamento pelo nome e patronímico na Rússia).

Foi ele mesmo quem abriu a porta, sorriu, cumprimentou-me em um russo impecável - com um leve e doce sotaque de Odessa - e convidou para a mesa já posta para o chá de tarde (mais tarde fui saber que, ainda garoto, ele não apenas leu os clássicos russos completos que os pais mantinham na biblioteca, mas também copiou dezenas de livros para reforçar a aprendizagem do idioma. E, sendo sempre e em tudo um perfeccionista convicto, obteve um domínio absolutamente impecável da língua). E logo me senti em casa, mergulhada em um ambiente que me pareceu genuinamente russo. Não apenas por causa da excelente língua russa com que o Professor Boris começou a conversa, mas também em razão de sua surpreendente erudição e de seu conhecimento profundo de todos de diversos temas russos que discutimos - desde as efervescentes atualidades políticas da época da Perestróika, com o fim da censura soviética e as reformas de Gorbatchov, até questões específicas dos estudos de semiótica da escola Tartu-moscovita e as novas publicações de literatura russa.

Logo percebi quão de perto (e isso ainda na era pré-internet) e com que vivo interesse o Professor Boris conseguia acompanhar tudo o que estava acontecendo em seu país de origem, além de quão forte era sua ligação intelectual e afetiva com a Rússia. Durante muitos anos, de 1956 até quase o final da vida, Boris escreveu e publicou mais de 350 artigos de temática russa na imprensa (como aponta em sua pesquisa Bruno Gomide). Sem abrir mão de uma visão crítica sobre os diversos processos que ocorriam na URSS e na Rússia pós-soviética, ele conseguiu transmitir, ou melhor, “contaminar” milhares de leitores com seu amor ao país de origem.

O Professor viajou diversas vezes para a União Soviética e para a Rússia pós-soviética, onde fez amizades com figuras como Viatcheslav Ivânov, Mikhail Bakhtin, Eliazar Meletínski, Serguei Nekliúdob, Naum Kleiman, Igor Chaitánov, Nikolai Bogomólov - o *crème de la crème* dos intelectuais russos.

Em sua presença sentia-se uma especial irradiação de talento. Um talento por demais humano, ancorado em uma bondade e uma generosidade que eu admiraria cada vez mais, desfrutando delas e conhecendo-as de perto, tanto durante minhas viagens ao Brasil na década de 1990, quanto em nossos encontros e longas conversas já depois de eu ter ingressado no curso de Letras Russas na USP, em 1999.

Eu admirava sua erudição (era difícil encontrar uma obra da literatura russa que ele não tivesse lido) e a memória fenomenal que ele manteve até o final. O Professor Boris guardava centenas de poemas russos e podia com a maior naturalidade citar ou ler de cor os versos de seus poetas prediletos, de Aleksandr Púchkin até Guenádi Aigui. Extremamente modesto, ele impressionava por suas análises literárias, profundas e atentas aos pequenos detalhes.

Um prazer especial foi acompanhá-lo, junto a sua esposa Jerusa Pires Ferreira, durante a estadia deles em Moscou em julho de 2008, quando visitamos juntos os museus de Dostoiévski e Tolstói e amigos moscovitas que tínhamos em comum e até mesmo os parentes russos do Professor Boris em Moscou.

Depois, quando começou um verdadeiro *boom* da literatura russa no Brasil no início do século XXI, percebemos ele se deu, em muito, graças à personalidade emblemática de Boris Schnaiderman e a sua dedicação ao trabalho da tradução e aos estudos relacionados a essa. Às vezes, pergunto-me quantos leitores brasileiros não teriam deixado de se apaixonar pelos escritores russos se não tivessem sido cativados pelas traduções cunhadas por Boris das obras de Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, Tchékhov ou Górkki.

Para ele, a tradução era uma arte e co-criação. Ou, como ele mesmo diria em seu livro “Tradução, ato desmedido”, “o arrojo, a ousadia, os voos de imaginação, são tão necessários na tradução como a fidelidade ao original, ou melhor, a verdadeira fidelidade só se obtém com esta dose de liberdade no trato com os textos”².

Dele, nunca ouvi qualquer julgamento crítico sobre outros colegas ou pessoas. Muito pelo contrário, o Professor Boris estava sempre pronto a elogiar uma tradução ou um ensaio, fossem eles elaborados por mestres ou iniciantes, e tentava ajudar todos os que se debruçassem sobre traduções e os estudos da literatura russa. Agora, a nova geração de russistas – seus “filhos” e “netos” – continuam a desenvolver o trabalho iniciado por Boris, o grande.

É difícil avaliar o quanto Boris Schnaiderman fez para aproximar o Brasil do universo literário e cultural russo.

² SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.18.

Em 2007, o Professor recebeu do governo da Rússia uma condecoração que apreciou muito: a Medalha Púchkin, outorgada “em reconhecimento por sua contribuição na divulgação da cultura russa no exterior”. No consulado russo, em seu discurso de agradecimento, o Professor Boris lembrou-se que Aleksandr Púchkin, que “marca o início da grande literatura russa moderna³, foi o poeta e escritor que o acompanhou durante a vida inteira - desde a infância, quando começou a copiar e a decorar seus poemas para aprender o russo. E foi sobre Púchkin que muito conversamos nos últimos anos de vida do Professor e, em particular, no final de abril de 2016, quando fui pela última vez a sua casa para falar sobre a tradução do primeiro capítulo do romance em versos “Evguêni Oniêguin”, de Aleksandr Púchkin.

Ou seja, Púchkin foi um poeta e escritor que sempre esteve presente na vida do Professor. Entretanto, se comparado, por exemplo, a Dostoiévski ou Maiakóvski, parece que Púchkin ocupa um lugar relativamente modesto no *corpus* da tradução e da ensaística de Boris Schnaiderman. Além disso, em geral, a obra de Púchkin é menos conhecida e estudada no Brasil do que as obras de outros escritores clássicos russos. Sua universalidade e grandeza, incontestáveis aos russos, não estão tão óbvios aos leitores estrangeiros. Como o próprio Boris Schnaiderman escreveu no *Prefácio* ao livro “A filha do Capitão e o Jogo das Epígrafes”, romance de Púchkin traduzido e analisado por sua orientanda Helena Nazário:

Enquanto nos estudos literários russos o tema puchkiniano continua sendo um dos mais discutidos e cada geração apresenta ricos elementos para a definição do seu Púchkin, a divulgação do poeta no Ocidente ficou marcada desde o início por uma série de incompreensões e perplexidades.⁴

Ao final do *Prefácio*, Schnaiderman chega a uma conclusão : “Está claro que o mundo puchkiniano exige que se volte a ele, que deste modo estamos apenas começando a acerrar-nos da fonte”.⁵

Talvez isso seja mais uma razão para tentar definir, na obra que nos deixou o Professor Boris, um percurso puchkiniano. Percurso este que poderia nos revelar não somente sua visão de Púchkin, mas também os traços particulares e inconfundíveis de seu método de trabalho, sempre e antes de tudo, tão exigente consigo próprio.

³ O iniciador da literatura russa moderna é o título do artigo sobre Aleksandr Púchkin que Boris Schnaiderman publicou em *O Estado de S. Paulo*, em 5/4/1981.

⁴ PÚCHKIN, Aleksandr, NAZÁRIO, Helena. “A filha do Capitão” e o Jogo das Epígrafes. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. IX.

⁵ Idem, p.XI.

Tradutor e estudioso de Púchkin, “o iniciador da literatura russa moderna”

Schnaiderman publicou as primeiras traduções de Púchkin em 1949, na editora *Vecchi*, ainda sob pseudônimo de Boris Solomonov – fato que sequer gostava de lembrar por considerar estas primeiras experiências de tradução “ruins, ruins mesmo”.

Quando perguntado sobre esta e outras traduções daquela época, costumava confessar (sendo sempre e em tudo um perfeccionista convicto) ter renegado tudo que produzira sob pseudônimo. Apenas a partir de 1959 passou a assinar suas traduções com o próprio sobrenome.

A *Vecchi* publicou dois volumes de Púchkin. Segundo aponta a tradutora e historiadora da tradução Denise Bottmann, “são eles ‘A filha do capitão’ e ‘Águia negra’. Este último contém ‘Águia negra’, ‘O negro de Pedro, o Grande’, ‘O encarregado da estação’ e ‘Kirdjali’”.⁶

A primeira tradução “séria” das novelas de Púchkin sai em 1962 pela editora *Difusão Europeia do Livro*, sob o título “O Negro de Pedro, o Grande” e já conta com uma *Nota do tradutor* – elemento que dali por diante será parte integrante de todas as traduções publicadas por Boris Schnaiderman. Logo no início da *Nota do Tradutor*, observa-se uma referência importante feita à fonte de tradução:

A tradução dos contos e novelas incluídos no presente volume baseia-se na edição de *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. (...) 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.⁷

É nesta época, ou seja, no início da década de 1960, que Boris Schnaiderman começa a dar aulas de russo na faculdade de Letras da USP, onde foi aceito apesar de ser autodidata em literatura e língua. Constata-se logo, desde o início de sua carreira acadêmica, a grande seriedade que ele adota na abordagem da tradução e na escolha de fontes atualizadas.

Em 1981, a editora *Max Limonad* publica a segunda edição da coletânea de contos e novelas de Púchkin, desta vez sob o título “A Dama de Espadas”. Em sua obrigatória *Nota do tradutor*, Schnaiderman escreve: “Efetuei nova revisão do texto deste livro, quase vinte anos após a edição

⁶ BOTTMANN, Denise. Traduções De Aleksandr Púchkin No Brasil. *Belas Infiéis*, v. 3, n. 1, p. 241-247, 2014, p.243.

⁷ PUCHKIN, Aleksandr. *O Negro de Pedro, o grande*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962, p.5.

anterior. Evidentemente, havia o que modificar, nessa tentativa de transmitir, em português, a prosa límpida e harmoniosa de Púchkin”.⁸

Podemos verificar que as “pequenas alterações estilísticas”, como chama Boris Schnaiderman, foram feitas durante o meticuloso cotejo do texto traduzido com o original – uma etapa que ele considerava indispensável no processo do trabalho. Em suas próprias palavras: “nenhuma tradução pode ser considerada concluída se não houver um cotejo com o original”.⁹

Por exemplo, na edição de “A dama de espadas” de 1981, determinada frase teve apenas uma palavra alterada: em vez de “Meu avô estava em franca rebelião”¹⁰, passamos a ler “Meu avô estava em franca revolta”¹¹. Certamente, a palavra “revolta” é mais apropriada ao estilo puchkiniano e soa melhor no contexto da obra.

Na *Nota do Tradutor*, ele menciona também duas “modificações mais radicais no texto inicial”. A primeira refere-se à tradução da epígrafe em versos do primeiro capítulo de “A dama de espadas”. Na edição de 1962, a epígrafe foi traduzida pelo próprio Schnaiderman, enquanto no livro de 1981 o mesmo verso já aparece traduzido por Haroldo de Campos. Sobre esta epígrafe em verso, Boris Schnaiderman escreveu um de seus ensaios mais brilhantes: “Hybris da tradução, hybris da análise”. Inicialmente publicado em 1980 na revista “Colóquio-Letras”, este depois foi incluído no livro “Tradução, ato desmedido”.

O ensaio pode servir de exemplo para modelar o método de análise do texto poético, e fica óbvio nele como era intrínseco para Boris Schnaiderman o trabalho de tradutor, pesquisador, crítico e professor. Analisando o verso de Púchkin, ele relata todo o longo percurso que o guiou para a compreensão de um apelo lúdico do verso que o leva à compreensão mais profunda da novela.

O tradutor chega até mesmo a citar sua primeira tradução como um exemplo ferrenho de como não deveriam ser traduzidos os versos de Púchkin para, em seguida, não poupando nem um pouco a si próprio, fazer uma autocrítica inclemente e, ao mesmo, impregnada de uma autoironia sagaz:

Veja-se o último verso, um alexandrino! (...) Em termos visuais, era o mesmo que fazer aparecer por trás da imagem afro-russa de Púchkin o vulto endomingado, o colarinho duro e os bigodes de Olavo Bilac ou Alberto de Oliveira! A grandiloquência final anulava o trabalho anterior, e o efeito

⁸ PÚCHKIN, Aleksandr, NAZÁRIO, Helena. “A filha do Capitão” e o Jogo das Epígrafes. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.2.

⁹ SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.16.

¹⁰ PUCHKIN, Aleksandr. *O Negro de Pedro, o grande*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p.108.

¹¹ PÚCHKIN, Aleksandr. *A Dama de Espadas*. São Paulo: Max Limonad, 1981, p.93.

relativamente feliz dos três versos precedentes ficava completamente inutilizado. Mas, sobretudo, perdia-se o diálogo, que há no original, entre a epígrafe e o texto do conto. O tom lúdico, farsesco, da epígrafe repercute na prosa da narrativa, acrescentando-lhe algo de moleque, é como se o narrador desse, antes de contar os fatos, uma piscadela para o leitor.¹²

O ensaio revela uma atenção especial prestada à análise da forma poética, que é considerada primordial para a compreensão do conteúdo. O pequeno verso, de apenas 12 linhas, torna-se objeto de um rigoroso estudo formal: rítmico, métrico, fonético, sintático e semântico. Em sua análise, ponderando como a sincronia ajuda a compreender a diacronia, Boris Schnaiderman mostra a surpreendente ousadia do verso de Púchkin que, escrito em 1828, já prenunciava “toda a experimentação poética arrojadíssima das décadas de 1910 e 20 na Rússia”.¹³

Boris Schnaiderman cita também sua experiência de “ensinar poesia”, quando a intuição poética de algum aluno conseguia revelar aquilo que ele próprio não percebia. Foi assim que sua ex-aluna Aurora Fornoni Bernardini (que já na época foi reconhecida como uma das mais talentosas tradutoras de poesia russa) apontou na epígrafe de “A dama de espadas” “o *enjambement* graças ao qual, segundo Boris Schnaiderman, “passa a haver fluidez e entrelaçamento simultaneamente, um exemplo típico da ‘tensão dialética’ de que trata Jakobson”.¹⁴

Finalmente, é também de grande relevância toda a base de referências bibliográficas que Boris Schnaiderman cita, mencionando a inclusão do importante artigo de Iúri Lotman “‘A dama de espadas’ e o tema de cartas e do carteado na literatura russa do começo do século XIX”, que chegou a suas mãos em 1998.

Outra modificação importante que Schnaiderman faz na edição da obra de Púchkin que sai em 1981 diz respeito à tradução da novela “Dubróvski”. No segundo capítulo de sua obra, Púchkin introduziu uma cópia de um protocolo autêntico de processo judicial. A inserção traz um documento escrito em péssimo estilo oficial e pesado, no qual o escritor russo modificou apenas os nomes. Boris Schnaiderman confessa - e de novo, com uma impiedosa autoironia - que na primeira edição de 1962 substituiu o documento por um resumo porque “uma ousada colagem de 1830 assustou o tradutor de 1960, que somente uns vinte anos depois pôde publicar algo que procurava reproduzir aquela utilização revolucionária da linguagem”.¹⁵

Movido pelo desejo de reformular e tentar sempre aperfeiçoar suas traduções, Boris Schnaiderman publica uma nova versão do livro de

¹² SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.174.

¹³ *Ibidem*, p.173.

¹⁴ *Ibidem*, p.179.

¹⁵ *Ibidem*, p.18.

Púchkin na editora 34, em 1999. Esta terceira versão vem em uma coletânea ampliada com a reedição revisada dos contos e novelas e os poemas de Púchkin traduzidos a quatro mãos junto ao poeta Nelson Ascher.

Antes de mais nada, esta edição se destaca pelo excelente paratexto elaborado por Boris Schnaiderman. Além do *Prefácio*, são acrescentadas muitas notas de tradução ao rodapé do próprio texto e também aos poemas que estão no final do livro. O *Prefácio* pode ser analisado como um exemplo de ensaio monográfico sobre escritor, onde Schnaiderman consegue destacar os traços mais característicos da obra puchkiniana e, ao mesmo tempo, criar um retrato do *seu* Púchkin no diálogo que estabelece com textos clássicos e o aqui e agora da interpretação literária e tradutológica.

É interessante prestar atenção às páginas do *Prefácio* dedicadas à inacabada novela “O Negro de Pedro, o Grande” onde Boris Schnaiderman, ao abordar as interligações da obra com a biografia do próprio Púchkin, estuda a questão das raízes africanas do poeta, sempre debatida entre historiadores da literatura. “O Negro de Pedro, o Grande”, narra a vida de Anibal, bisavô de Púchkin pela linha materna. É bastante conhecido que Púchkin se referiu diversas vezes em sua obra – e com orgulho – a suas origens africanas. Contudo, há quem tenha defendido uma outra versão da história, ou seja, a de que Púchkin não seria descendente dos negros. Neste contexto, Boris Schnaiderman cita o destacado historiador literário Dmítri Mirsky e o antropólogo Anútchin – o último, “imbuído de preconceitos racistas, não podia conceber que um negro desempenhasse papel tão importante e fosse um antecessor direto do poeta nacional russo”.¹⁶ Ele também cita uma nova base de pesquisas (sempre atualizado!) sobre o bisavô do poeta, Abrão Anibal, publicadas por Dieudonné Gnamankou, do Benin, e prova que Púchkin tinha toda a razão de se orgulhar de seu sangue negro. É de admirar como em seu trabalho de crítico e teórico literário Boris Schnaiderman sempre conseguiu interlaçar uma primorosa análise formal com profundo conhecimento tanto do contexto literário de criação da obra estudada, quanto do contexto biográfico do autor.

No *Prefácio* à última edição da coletânea de Púchkin, Schnaiderman pondera também sobre as razões que o levaram a traduzir a palavra russa “arap” como negro no título da novela. Em seu ensaio “A tradução como ato desmedido”, ele nos relata toda sua saga traduzindo o título de outro conto de Púchkin (afinal, todo tradutor sabe que, por vezes, uma tradução adequada do título dá mais trabalho que a tradução da obra inteira). Trata-se do conto que na coletânea de 1962 foi publicado sob o título “O Empresário Fúnebre”. Todavia, quando o livro saiu, o tradutor confessa

¹⁶ PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas*. Prosa e poemas. Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. São Paulo: Editora 34, 1999, p.10.

que percebeu “o que havia de canhestro nesse título em português. O texto de Púchkin é singelo (pelo menos ao nível da apreensão imediata), sem nenhuma solenidade, com um toque pronunciado de malícia. E o personagem central é um pobre artesão estrangeiro, que fabrica os seus caixões de defunto na própria residência, nunca um ‘empresário’”.¹⁷ Portanto, na edição de 1981 já aparece outro título, “O Fabricante de Ataúdes”. Mas este também não o satisfaz completamente, já que remetia de imediato a “fábrica”, que não era o caso no empreendimento do personagem do conto. A busca pela tradução perseverou até que ele recebeu uma sugestão de “título direto e simples, ao gosto de Púchkin”, proveniente de sua esposa, Jerusa. “O Fazedor de Caixões”, foi utilizado na edição de 1999. É mais uma bela prova de que não há limites na busca pela perfeição em uma tradução que nunca pode ser considerada concluída.

Outra característica muito importante do método literário de Boris Schnaiderman que eleva seus ensaios dedicados à obra de Púchkin a uma posição de destaque é a análise comparada. Com ela, o escritor russo é inserido no amplo contexto sincrônico da literatura ocidental, e sua prosa se relaciona com a criação de Balzac, Stendhal, Mérimée ou Hoffman. Ao mesmo tempo, para Schnaiderman a diacronia revela como uma obra literária sempre se atualiza, construindo as relações dialógicas (não é por acaso que o pesquisador estudou tanto as obras de Bakhtin) com tradição. Ele aponta o dialogismo que envolve “A Dama de Espadas” e “Crime e castigo”, de Dostoiévski, “O chefe da estação”, de Púchkin, e “O Capote”, de Gógol, discorre sobre o diálogo que Dostoiévski estabelece no romance “O idiota”, inserindo o poema “O Cavaleiro Pobre”, de Púchkin – isto apenas para citar alguns exemplos.

Boris Schnaiderman também dedicou a uma obra de Púchkin e à especificidade da tradução poética “um dos seus mais fascinantes estudos comparativos”, na definição de Bruno Gomide.¹⁸ Ele se refere ao ensaio “Púchkin e Gonzaga: da sanfoninha ao violão”, publicado inicialmente em 1962 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Mais tarde, o artigo ganhou versão ampliada e aprofundada que foi incluída na coletânea “Tradução, ato desmedido”. Tudo começou com um comentário sobre as referências à tradução por Púchkin da “Lira LXXI”, de Gonzaga, que foi publicada na época na imprensa soviética. Este poema de Púchkin leva o título “Do português” e os comentários sempre deram indícios de que o poeta russo teria lido Gonzaga na tradução francesa em prosa, por Monglave e P. Chalas (1825). Ao encontrar o texto francês na Seção de Livros Raros da Biblioteca Nacional, seguindo a indicação de Antonio

¹⁷ SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.19.

¹⁸ GOMIDE, Bruno Barretto. *Boris Schnaiderman: questões de tradução nas páginas de jornal*. In: *Estudos avançados*, São Paulo, v.26, n.76 (2012), p.43.

Candido, Boris Schnaiderman verificou que Púchkin usou com muita liberdade uma tradução francesa. Mas, a partir desta fonte pouco confiável e muito precária, Púchkin conseguiu fazer uma belíssima recriação que resultou em “sem dúvida um dos poemas mais belos da poesia russa”.¹⁹

Fazendo uma meticulosa análise comparativa dos textos (de Gonzaga, o francês e o poema russo), Boris Schnaiderman vê com nitidez a diferença entre o texto original e a tradução para o russo. Assim, ele pode negar, com toda a veemência, a possibilidade de que Púchkin tivesse lido a lira em português: a “guitarra” que o poeta russo introduz em seu poema provém diretamente da tradução francesa, que inventou esta substituição para a “sanfoninha” original de Gonzaga. Sua pesquisa chega a ser citada pelo mais importante comparatista soviético, Mikhail Alekséiev, em artigo publicado nos anais da Academia de Ciência da URSS.

Uma das vantagens teóricas desta abordagem é que Boris Schnaiderman consegue conciliar uma esmerada análise formal de cada detalhe do poema como uma visão abrangente da obra concreta no contexto da criação de Púchkin e da literatura russa em geral. É de admirar a profundidade da conclusão com a qual termina seu ensaio:

A paráfrase do poema de Gonzaga faz parte daquela busca da contribuição poética dos mais diversos povos, que Púschkin absorveu vorazmente e transmitiu a seu público. Assim, muitos momentos da poesia mundial são assimilados pelos russos como parte de seu próprio universo poético, graças a este crivo puschkiniano tão pessoal e, ao mesmo tempo, tão ligado às culturas diversas.²⁰

A tradução de “Evguiêni Oniêguin” e o trabalho em conjunto com Boris Schnaiderman.

Em 2008 apresentei ao Professor Boris um projeto de tradução de “Evguiêni Oniêguin”, obra fundamental da literatura russa que faria o talentoso tradutor de poesia Alípio Correa de Franco Neto com minha modesta colaboração. O Professor logo ficou muito interessado no projeto e aceitou nosso convite de fazer revisão da tradução e ajudar com o cotejo. Ficaram as recordações das muitas horas que passamos juntos conversando sobre “Evguiêni Oniêguin”, e das diversas páginas que ele nos deixou com suas anotações e listas de correções e sugestões de tradução batidas em sua fiel Olivetti portátil.

Apelidado de “enciclopédia da vida russa” pelo crítico Vissarion Belínski, este “romance em versos” é na literatura da Rússia equiparável a

¹⁹ SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.95.

²⁰ *Ibidem*, p.99.

Os Lusíadas, *A Divina Comédia*, *Dom Quixote*, e às peças de Shakespeare, respectivamente, para Portugal, Itália, Espanha e Inglaterra.

O Professor Boris ficou muito entusiasmado ao ler o rascunho da tradução das primeiras estrofes feitas por Alípio, que, segundo o Professor, conseguiu acertar muito bem o estilo do romance em versos e resolver aquilo que o próprio Schnaiderman definiu como “a grande dificuldade” na tradução da obra: “[Púchkin utilizou nela] uma linguagem muito singela e incisiva, sua poesia muitas vezes está bem próxima da prosa e, ao mesmo tempo, é fundamentalmente poesia”.²¹

Ainda em 1987, o Professor Boris publicou o artigo “Um texto à espera de tradução” no Folhetim, suplemento dominical de cultura da Folha de S. Paulo, no qual discorria sobre a “principal obra de Púchkin” que “é admirada no mundo inteiro, mas ainda não foi vertida para o português”^{22,23}

Este ensaio de Boris Schnaiderman poderia servir de modelo sobre “como é feita a análise do gênero literário” (para parafrasear o artigo “Como é feito o ‘Capote’, de Gógol, do renomado formalista russo Boris Eikhenbaum, um dos favoritos do professor). Partindo da contextualização biográfica e histórico-literária da obra de Púchkin, Boris Schnaiderman faz um breve compêndio das teorias de gêneros literários para depois apresentar uma série de argumentos que revelam toda a originalidade do romance-poema, que contesta as fronteiras entre gêneros, entre poesia e prosa, entre fato real e ficção.

Schnaiderman pondera:

O gênio de Púchkin, fez com que a grande criatividade no uso do verso russo imprimisse a este uma liberdade que o aproximava, em certo sentido, da prosa. Seria real esta aproximação? Paradoxalmente, ela se realizava mediante a utilização máxima dos recursos poéticos. E na mesma época, Púchkin já se orientava mais para a prosa, uma prosa bem marcada como tal, sem o recurso a procedimentos típicos da poesia, que são muito frequentes na prosa dos poetas. (...)

A oscilação entre poesia e prosa, que à distância parece premonitória, já estava se tornando uma característica da obra puchkiniana”.²⁴

²¹ ENTREVISTA COM BORIS SCHNAIDERMAN. In: *Vozes tradutórias: 20 anos de Cadernos de Tradução* / Guerini, Andréia; Torres, Marie-Hélène C.; Costa, Walter Carlos organizadores. Florianópolis : DLLE/UFSC, 2016, p.40.

²² Em 2010, a editora *Record* publicou “Eugênio Oneguim” traduzido pelo ex-embaixador do Brasil na União Soviética Dário Moreira de Castro Alves, uma tradução bastante amadora que, segundo o Professor Bóris, “deixou muito a desejar e reforçou ainda mais a necessidade de uma tradução profissional”.

²³ SCHNAIDERMAN, Boris. *Um texto à espera de tradução*. In: Folha de São Paulo. Folhetim, suplemento dominical de cultura. São Paulo, 6 /02/1987, p.8.

²⁴ *Ibidem*.

Depois, com um olhar investigante e preciso analisa-se o sistema de personagens do romance e, em especial, a posição do narrador/autor, que se torna tão importante quanto os protagonistas Oniêguin e Tatiana. As “digressões” do autor, seus comentários sobre os personagens – às vezes, maldosos e, outras, afetuosos – envolvem o leitor no diálogo, que tem uma tensão peculiar. Sem esta comunicação constante do poeta/narrador com o leitor, “o romance-poema é simplesmente inconcebível”, na opinião de Boris Schnaiderman.

Outro traço característico desta obra de Púchkin, que fica destacado pelo autor do ensaio, é o jogo de linguagem que, muitas vezes, mistura ficção com fatos reais, de maneira que a realidade da época e da vida do próprio poeta tem uma presença bastante marcante no romance. “Aquela mesma força de persuasão, aquela mesma presença de vida que prende um leitor de Balzac ou de Stendhal está bem presente nessa obra de Púchkin, não menos que em seus escritos em prosa”.²⁵

É muito interessante a observação de Schnaiderman de que a abolição de fronteiras entre o poético e não poético, a disposição lado a lado do mais sublime e do mais trivial apenas ganha sentido em obras “de muito pulso, em textos que têm marca de grandeza”, como é o caso do romance em versos de Púchkin. E é exatamente nisto que reside a grande dificuldade de traduzir esta obra do “iniciador da literatura russa moderna”.

²⁵ Ibidem.

BORIS SCHNAIDERMAN OU, DO SÉCULO E DA FERA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p68-83>

Gutemberg Medeiros¹

Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP)

RESUMO

Este texto apresenta uma visão geral da vida e da atuação de Boris Schnaiderman como resultado preliminar de pesquisa em curso a partir de leitura de sua vasta obra em livros e jornais aliada a anos de convivência e recolha de depoimentos diretos. Pretende dar contribuição ao detalhar aspectos pouco conhecidos ou inéditos de sua trajetória para melhor entender a sua produção.

PALAVRAS-CHAVE:

Boris Schnaiderman;
Memórias;
Literatura;
Jornalismo;
Cinema;
Fiodor Dostoievski.

ABSTRACT

This text presents an overview of the life and performance of Boris Schnaiderman as a preliminary result of research in progress from reading his vast work in books and newspapers allied to the years of coexistence and collection of direct testimonies. It intends to contribute by detailing little or unknown aspects of its trajectory in order to better understand its production.

KEYWORDS:

*Boris Schnaiderman;
Memoirs;
Literature;
Journalism;
Cinema;
Fyodor Dostoyevsky.*

¹ Gutemberg Medeiros é jornalista e pesquisador, Mestre e Doutor pela ECA/USP em Ciências da Comunicação e Pós-doutorando da PUC-SP em Comunicação e Semiótica.

“Minha era, minha fera, quem ousa,
 Olhando nos teus olhos, com sangue
 Colar a coluna de tuas vértebras?
 Com cimento de sangue – dois séculos –
 Que jorra da garganta das coisas?
 Treme o parasita, espinha langue,
 Filipenso no umbral de horas novas”.

Óssip Mandelstam, 1923

Tradução de Haroldo de Campos

Boris Schnaiderman estava especialmente envolvido com estes versos de Óssip Mandelstam em seus últimos dois anos, pelo menos. A ponto de se deixar, entre outros projetos, um livro de memórias intitulado “Meu século, minha fera” (na sua versão para o português). Estive com ele pela última vez em abril de 2016, em visita mais de cunho profissional, ao contrário dos frequentes encontros nos últimos 14 anos. Logo ao chegar, perguntei as novas e Boris contestou: “Tenho muito trabalho”.

Não era apenas força de expressão. Além das memórias, pretendia fazer uma seleção de textos sobre literatura publicados em jornais e revistas e fechar uma coletânea de ensaios de Iúri Lótman em parceria com sua esposa (e colega e pesquisadora e interlocutora e muito mais) Jerusa Pires Ferreira. Outro trabalho que ficou apenas no projeto de refazer foi seu *Leão Tolstói: antiarte e rebeldia* que saiu pela Brasiliense, em 1983. Ele queria fazer algo maior do que essa breve publicação, somando muito material e reflexões realizadas desde então. Este texto foi somado à reedição de *Khadji-Murát*, em 2017.

Destes trabalhos, estava especialmente desgostoso com as memórias. Estava parado. Ao remexer no passado, vieram lembranças nada boas sobre algumas pessoas e ele não gostaria de escrever isso. Mas, ao mesmo tempo, sentia que a omissão seria um falseamento. Boris era assim. Se não podia falar bem, calava. Um exemplo aparentemente desimportante disso foi certa feita, quando estávamos falando sobre literatura e aludi ao francês Louis-Ferdinand Céline. Ele me cortou bruscamente e afirmou que nada teria a falar sobre ele. Percebi a minha gafe, afinal foi intenso colaborador dos nazistas durante a ocupação francesa, chegando a escrever obras de forte cunho antisemita. Logo, Boris não poderia ver algo de bom como ex-pracinha da FEB que era.

A primeira de suas feras não a reconheceu como tal. Ela passou-lhe ao largo como um sonho quando o menino de quase três anos de idade olha a mãe. Ela está com a porta aberta do apartamento esperando alguém. Entram dois rapazes com roupas muito diferentes e bonitas. Mas o que atrai o menino são as espadas. Ele brinca com eles de capa e espada. Apesar de mal poder levantá-la pelo peso. Diverte-se muito. Mas não deixam o menino pegar nas pistolas. Apenas tiram do coldre e as mostram, bonitas. Foram dias de muita brincadeira e diversão entre aqueles meninos, um pequeno e os dois grandes.

Odessa, 1921. Fim da Guerra Civil. Os rapazes são oficiais do Exército Vermelho. Os soviéticos acabaram de reconquistar essa estratégica cidade do Mar Negro, expulsando tropas francesas. O governo instruiu para as famílias da cidade portuária a hospedar soldados da guarnição. A família Schnaiderman recebeu esses dois jovens. Essas são as lembranças mais pregressas na vida do menino Boris. Quando adulto, lembrava e sorria. Foi maravilhoso.

Nada mais coerente girar suas memórias em torno de “Meu século, minha fera”. Pois quase chegou aos 100 anos repletos de feras enfrentadas – de todas as proporções. Uma das últimas foi a plena indignação ante o que definia como “golpe de estado” na deposição da presidente Dilma Rousseff. Há anos tinha sérias reservas e críticas ao PT. Porém, mas uma vez falava o ex-pracinha que foi ter a Itália para tentar depor a ditadura aqui. Pois Boris era um democrata e defensor do estado de direito e das liberdades civis.

Filho do Sputnik

Nesse sentido, outra de suas feras deve ter sido no Curso de Russo na Universidade de São Paulo, iniciado por Boris em 1960. Não foi o primeiro em terceiro grau no país, mas o único que sobreviveu à ditadura iniciada em 1964. Para Boris, manter esse curso em pé ia além da docência: era um ato de desobediência civil visando manter o espaço de pluralidade de vozes ante o monólogo asfixiante do regime. Ele manteve esse espaço com a colaboração de seus amigos e alunos da universidade. Entre eles, o que havia de melhor na USP como Antonio Candido, Florestan Fernandes, Sérgio Buarque de Holanda e Paulo Emílio Sales Gomes.

O Curso de Russo foi aberto em função da ascendência da URSS como potência tecnológica na corrida espacial nos anos 50. O Curso foi filho do Sputnik. Tudo que era sobre a Rússia causava interesse no mundo, independente da coloração política. Inclusive gerando um *boom* de literatura russa também no Brasil. O que favoreceu Boris, ao iniciar a sua colaboração na imprensa em 1958 e publicar sua primeira tradução

assinada com seu nome, coletânea de contos de Tchékhov. Entre 1944 até essa época, publicou traduções do russo de obras de Dostoiévski, Tolstói, Kúprin, Górkí entre outros sob o pseudônimo de Boris Solomonov.

Boris não falava muito sobre si mesmo na ditadura de 1964 por alegar que nada tinha de relevante a declarar. Afinal, não sofrera o muito que tantos passaram. Falava coisas amenas como eventualmente ser chamado a “prestar esclarecimentos” e fases em que agentes à paisana que se julgavam disfarçados o seguiam na rua, geralmente de casa para a USP. Algumas vezes, sua casa foi invadida para revistas – naturalmente, sem ordem judicial – e verificavam cada livro da extensa biblioteca, folheavam para ver se havia alguma prova incriminadora e depois os jogavam ao chão. Ele apenas se dava ao trabalho de recolher todos e colocar de volta nos respectivos lugares.

Na sua trajetória, entrou no Partido Comunista em 1951 e saiu em 1956, muito devido à cruenta invasão da Hungria pelo Exército Vermelho. Outro motivo dos mais fortes foi discurso sobre os crimes de Stálin realizado a portas fechadas por Krushev em Congresso do Partido Comunista e não ventilado para a então URSS e tampouco a militantes de todo o mundo. Em paralelo a este silêncio, havia uma versão dessa comunicação cuja fonte era a CIA. Essa situação revoltava boa parte dos militantes que exigiam acesso ao que realmente foi a era stalinista. Segundo Boris, muita gente falava da cisão PCB que gerou a dissidência de 1958 e o PCdoB. Mas a grande evasão de quadros foi justamente em 1956, devido a estes dois fatores.

Em nosso último encontro, perguntei se ainda era comunista. Ele respondeu que sim, mas um comunista solitário – pois tudo o que foi tentado em torno de Marx não deu certo e há tempos não se filiava a partido algum. Mantinha vivo o sonho por uma sociedade mais justa e igualitária, muito diferente do que viu na ex-URSS.

Swiss Films

Sobre a importância de seus amigos da USP, sobre Paulo Emílio, Boris creditava a ele das maiores. Até conhecê-lo pessoalmente, não assistia a filme nacional. Dizia que tinha postura muito elitista ao não acreditar ser possível fazer cinema de qualidade aqui. Profundo conhecedor da tradição cinematográfica russa, muito além de Eisenstein, também admirava a produção europeia. Mas Paulo Emilio abriu seus olhos ao apontar-lhe, inclusive, o valor das produções da Atlântida e Vera Cruz, além do nascente Cinema Novo.

Carlos Calil, cineasta e ensaísta, cursou cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP no início dos anos 70. Paulo Emílio Salles Gomes exibia clássicos do cinema em sua disciplina e, certo dia, Calil

chegou atrasado justamente quando passou *O encouraçado Potemkin*. Entrou na sala já escura e ouvia voz quase metálica a traduzir os letreiros em russo. Não era apenas tradução, havia interpretação, com modulações de voz sempre que necessário. Após o fim do filme, soube que a colaboração especial foi de Boris, a quem encontrou quando Paulo Emílio exibia outros filmes russos na Cinemateca Brasileira. Sempre com a mesma carga de interpretação com os letreiros, evidência de sua paixão pelo cinema.

A primeira vez que Boris foi ao cinema foi aos oito anos, 1925, em Odessa, ver fita muda norte-americana estrelada pelo cômico francês Max Linder. Imagino uma criança levada a determinado lugar sem ter noção do que era aquilo. Ele lembrava dessa experiência primeira, aos risos, “que sempre estava chovendo, fiquei muito admirado” – ou seja, as cópias eram de qualidade ruim. “Era tudo muito precário, e nos outros filmes parecia sempre estar chovendo dentro de casa”.

Ele acreditava que esta foi a única vez que foi ao cinema ainda em Odessa. Mas ainda recorda de trailer de outro filme que chamou a sua atenção, cujo título era “Os diabinhos vermelhos”, propaganda do Exército Vermelho da URSS. Outra coisa que o deixou admirado nessa primeira vez eram os cartazes de filme intitulado “Quem é o pai?”. O garoto ficou “perplexo”, como essa pergunta poderia existir? Isso sempre se sabia.

Logo que chegou ao Brasil, em 1925, era comum a família ir assistir filmes. Os Schnaiderman moravam na Rua Teodoro Sampaio, perto do largo de Pinheiros, em São Paulo, e frequentavam um dos extintos cinemas de bairro da época perto de casa. Sempre aos domingos. O que chamava a sua atenção era a “plateia sempre cheia de namorados”. Na década de 30, as idas ao cinema eram rareadas “sempre por falta de dinheiro”. Logo, em sua formação, o cinema não exerceu um papel dos mais importantes.

Um de seus maiores envolvimento com o mundo do cinema foi quando seu pai, Solomon Schnaiderman, se associou a uma distribuidora de cinema Swiss Films e a especializou como talvez a primeira dedicada a trazer filmes russos ao Brasil. Entre os filmes projetados, esteve a primeira parte de *Ivan, o terrível*, de Eisenstein. Boris achava interessante observar que os filmes soviéticos continuaram a ser exibidos mesmo depois do fim das relações diplomáticas entre Brasil e URSS, em 1947. Mas isso durou apenas alguns meses até a proibição de circulação desses filmes pelo governo brasileiro, determinante para o fim da empresa de Solomon. Apesar do empresário também trazer filmes de outras nacionalidades, como os italianos de Vittorio De Sica do tempo do fascismo.

Primeiro Boris cuidou, com o pai, da sede carioca da Swiss Films e chegou a abrir filial em São Paulo. Entre os filmes que ele mesmo respondeu pela distribuição está *A flor de pedra* do diretor Alexander

Ptushko (1900-1973), com muito sucesso de público por ser o primeiro russo completamente a cores depois da segunda parte de *Ivan, o terrível* de Eisenstein. A primeira parte de *Ivan, o terrível* foi fracasso de bilheteria. O público reagiu mal, pois estava acostumado com os filmes americanos. O filme russo era considerado muito lento. “Eu me lembro de alguém sair do cinema xingando: ‘terrível é o filme, e não o Ivan’”, entre risos.

Porém, a crítica falava muito bem de todos os filmes soviéticos, só elogios, especialmente ao *Ivan*. Com esse sucesso de divulgação, havia sucesso de público na estreia. A partir da segunda exibição, as salas ficavam vazias. A distribuidora não conseguia entrar nos grandes cinemas, apenas nos de médio porte. Mas um dos filmes das vanguardas russas que mais o tocou foi *Um homem com uma câmera* de Dziga Vertov. Pelas muitas cenas filmadas pelas ruas de Odessa, em 1929, traz a cidade tal qual ele guardou na memória de sua infância.

Jornalista da Tass

Uma das obras em que Boris melhor soube harmonizar passagens de sua vida para ilustrar determinadas realidades a expressar está em seu volume de ensaios *Tradução: um ato desmedido* (Perspectiva) e infelizmente pouco divulgado na imprensa quando de seu lançamento em 2011. Lá narra como se deu seu envolvimento com a língua russa nem sempre como tradutor para discutir aspectos vários seja sobre tradução ou elementos de uma visão de mundo das mais ricas compartilhadas com o leitor.

Como é normal, nem sempre ele tinha a dimensão exata do que viveu. Isso se tornou evidente quando conta dos meses em que foi “secretário” – assim se predica – do correspondente da Agência Telegráfica da URSS, mas conhecida como Tass, entre 1945 e 1946. Ao ler a descrição, como jornalista não pude concordar com aquilo e fui falar-lhe para eliminar essa dúvida. Pessoalmente, manteve semelhante versão reiteradamente. Então, pedi para descrever seu cotidiano como “secretário” do correspondente. Boris chegava ao hotel onde o russo estava hospedado, os funcionários de atendimento já tinham em mãos os jornais e as revistas não vistos ainda pelo hóspede estrangeiro. Boris recolhia os exemplares e os lia por completo para recolher as notícias que poderiam atender aos interesses de leitores da Tass. Feita a triagem, ainda seguindo o relato de Boris, ia ao encontro de Iúri Kalúguin e lia em russo o que estava em português. Quando se interessava por alguma notícia, pedia para Boris relê-la devagar e tomava notas. Logo depois, o jornalista escrevia a matéria em russo para Boris ler. Além de revisar os dados, eventualmente o “secretário” somava ao texto algum dado que, originalmente, estivesse em pressuposição em relação ao leitor brasileiro, mas não ao russo.

Como lembrava Paulo Rónai na primeira vez que se pôs a traduzir literatura brasileira, ainda em Budapeste, para os dicionários de Português de Portugal o termo “morro” era apenas um acidente geográfico. Mas, pelo texto brasileiro, parecia ter outro sentido não compreendido e só pôde entendê-lo quando chegou ao Rio de Janeiro.

Após a definição de quais sugestões de Boris seriam aceitas, providenciava-se o texto final ainda com uma última leitura deste. Baseado em seu depoimento, constatei cinco determinadas atividades exercidas por jornalista: pré-pauta (quando o tema da matéria é selecionado), pauta (quando o tema é definido), produção (onde detalhes além da pauta são somados à reportagem ou à matéria), subedição (definição do texto ainda com mudanças) e edição final da matéria.

Isso para não falar de um texto preocupado de ser o mais direto e simples possível, dosando um estilo dos mais apurados, como já era uma preocupação de Boris e presente em toda a sua produção posterior. Ele lembrava que chegava a ser difícil trabalhar com Kalúguin. Especialmente quando queria convencê-lo da importância de determinadas notícias para o público da Tass e o correspondente teimava que não – problemas atinentes à pré-pauta e pauta.

Ele era um típico funcionário da era estalinista, recordava Boris, pois só fazia o estritamente essencial para receber o seu salário. Em décadas conhecendo estrangeiros vindos ao Brasil, o russo foi excessão à regra ao não demonstrar interesse pela cultura nacional e tampouco em relação à exuberante natureza, tão diversa da Rússia. “Não se familiarizou com a cultura brasileira, não procurou se informar”. Depois virou tradutor e era o tradutor de Jorge Amado com certa habilidade na Rússia.

A única vez que Kalúguin realmente se interessou em sair e ver algo foi o carnaval de 1946, o qual ficou maravilhado. Resultado: escreveu laudas e laudas de texto completamente irrelevante para a Tass. Boris tentou alertá-lo para não enviar o material, sem sucesso. Pelo que soube, nada foi aproveitado. Boris conheceu Kalúguin em 1945, então era funcionário do Ministério da Agricultura e “estava louco para largar esse serviço”. Como Boris foi alfabetizado em russo em Odessa, com cartilhas ornadas com retratos de Lênin, foi contratado e trabalhava com outro brasileiro. “Ele acabou sobrando, já que só eu conseguia fazer o resumo das notícias em russo”.

"Pessoas cultas: precisa-se"

Talvez um dos ofícios menos conhecidos já exercidos por Boris tenha sido na década de 1950, por mais de cinco anos. Depois de dirigir o núcleo de agricultura da Escola Agrotécnica de Barbacena, entre 1948 e 1953, voltou desempregado para São Paulo. “Na ocasião já tinha constituído

família. Uma vez, eu abri o jornal *O Estado de S. Paulo* e vi um anúncio em letras quase garrafais: ‘Pessoas cultas: precisa-se’. O reclame dizia: ‘Precisa-se de pessoas que saibam inglês e francês, é desejável também o conhecimento de italiano, latim, grego’. Eu estava desempregado, arrisquei e fui.”

No anúncio de classificados, nada mais de informação além do endereço ao interessado se dirigir. Nenhuma pista a revelar a função. Boris foi e deu com a Editora Jackson que, posteriormente passou a se chamar Mérito.

Queriam fazer uma enciclopédia, então eles estavam convocando pessoas. Eu e mais um candidato, éramos os dois que fomos aprovados e ficamos trabalhando lá. Aquilo era uma instituição muito estranha que devia dar um prejuízo terrível aos americanos por causa do sistema todo, era uma coisa muito complicada. Eles resolveram simplificar. De vez em quando vinha o representante da Jackson, um colombiano, para controlar. Mas a coisa era completamente doida, completamente estúpida. Uma porção de gente trabalhando, outros controlando. E os que controlavam, às vezes, sabiam menos do que aqueles que estavam redigindo os verbetes, era uma confusão terrível.

Boris passou a escrever os verbetes sozinho até terminar a empreitada. *A Enciclopédia Brasileira Mérito* (há edições em bibliotecas da USP) contabiliza 14.516 páginas em 20 volumes. Sem menção ao verdadeiro autor. É nítido ao leitor como os verbetes são compostos em textos informativos, mas com certa leveza ensaística que torna a leitura das mais agradáveis. Destaque especial fica para os verbetes sobre escritores de língua russa. Jerusa Pires Ferreira defende ser esse ofício de muita importância na vida de Boris. Ela afirma que conquistou um vasto conhecimento geral nada reducionista, determinante para a sua futura atuação como professor, pesquisador e orientador de trabalhos de Graduação e de Pós-Graduação na Universidade de São Paulo (USP). Realmente, era difícil encontrar tema sobre o qual Boris não tivesse, pelo menos, alguma noção.

Ofício pelo riso

Hilda Hilst, em 1987, esteve envolvida em produção literária cuja uma das principais tônicas era o riso. Na época, ela gostava de lembrar passagem escrita por Elias Canetti, quando afirmava que gostaria mesmo era de ingerir o outro. Dada a impossibilidade de fazê-lo, apenas ria. Pois os movimentos peristálticos do riso e da deglutição são simplesmente os mesmos.

Em ambos os casos, a ferramenta primeira são os dentes. Rir é uma forma de alteridade, de buscar e compreender e metabolizar o inteiramente outro. Pelo riso amalha-se o discurso do outro, a sua essência pelo verbal ou não verbal, para transformá-lo no que é seu redimensionado em reflexão. O riso como versão, diversão, reversão, subversão.

A aventura do riso, em várias frequências, está presente em toda a obra de Boris. Pela fina ironia ou humor sutil em seus ensaios até nas opções de suas traduções. Basta lembrar o conto do fazedor de caixões de Aleksander Púchkin até devastar a visão equivocada de um Dostoiévski exclusivamente soturno, especialmente nos contos “O crocodilo” e “O Senhor Prokhartchin”.

Dostoiévski escreveu este último quando tinha apenas 25 anos e considerado até recentemente como obra imatura. Não apenas traduziu esse conto, mas o publicou no volume *Dostoiévski Prosa Poesia*, infelizmente há anos fora de catálogo. Boris mesmo reconhecia como o humor é um elemento importante em toda a sua produção. Especialmente ao narrar situações de conflito, aí é onde o humor mais aparece. Ainda quanto ao riso, inevitável retomar como Boris foi o introdutor da obra de Mikhail Bakhtin no Brasil, pelos cursos e orientações na USP e em artigos publicados ao longo de anos e enfiados na infelizmente também esgotada coletânea *Turbilhão e semente*.

Contudo, Jerusa Pires Ferreira adverte que o riso na obra de Boris é de outra natureza da de Bakhtin, pois este trabalhou mais o riso de ordem intelectual em resposta à repressão dos anos stalinistas. O riso é uma constante também pelo senso de humor de Boris, que emerge do silêncio quando menos se espera, de “derrubar quarteirão”, brinca Jerusa. Por exemplo, o riso inesperado surge quando ele respondia quais os três autores russos que pouco foram traduzidos no Brasil e bem o merecem: Mikhail Saltikóv-Shchedrin (1826-1889), Mikhail Zóschenko (1895-1958) e Andrei Platônov (1889-1951). Justamente três grandes satíricos. Mesmo Zóschenko empunhando, muitas vezes, o riso melancólico, humor triste. Ele destacava Platônov por sua vasta obra publicada mal na ex-URSS, omitindo as menos violentas.

Por outro lado, algo aparentemente desimportante, mas que apagava o riso em Boris era o da sua identidade. Ficava muito chateado com a recorrência que jornalistas cometiam ao identificá-lo como “ucraniano” por ter nascido na Ucrânia. Em suas próprias palavras:

Eu vim em fim de 1925. Portanto, com oito anos de idade. Agora, o senhor frisou que eu nasci na Ucrânia. Está certo. Mas eu sou de formação russa. Vivi em Odessa que, pelo menos naquela época, era uma cidade exclusivamente russa. Ucrânio eu só ouvia quando ia à feira. Assim, pessoas que vinham do campo comercializar seus produtos falavam

ucraniano entre si. Mas, em volta de mim, só se falava russo. Eu fui alfabetizado em russo, frequentei escola primária em russo.

A vinda dos Schnaiderman ao Brasil tem certo aspecto ímpar. O último pede para sair da URSS foi em 1923, onde se liberou a emigração. Após, o normal era a imigração clandestina, como refugiados. Assim veio a família de Tatiana Belinky, nascida em Petrogrado (atual São Petersburgo), em 1919, mas a família veio de Riga (Letônia) em 1929).

Boris contava que seu pai, Solomon, decidiu emigrar por alguns motivos dos mais sólidos. Primeiro, era judeu assimilado (já desligado das tradições religiosas). “Eu ouvia meus pais falando com minha avó numa língua completamente desconhecida e, anos depois, soube que era ídiche, que nunca aprendi”. Mas a marca judaica não se apagava do passaporte interno. O antissemitismo do czarismo foi mantido na URSS. Solomon queria que seus filhos, Boris e Berta, tivessem plena liberdade de cursarem o terceiro grau na carreira que escolhessem e vários cursos eram vedados a judeus. Além disso, Solomon era comerciante. “Inclusive nós viemos ao Brasil porque, como comerciante, ele não estava se adaptando ao sistema comunista. Viemos por causa disso. Não por razões políticas. Mas ele não conseguia se adaptar ao sistema.”, afirmava Boris.

Mesmo assim, sair legalmente não foi fácil. Boris, sem entrar em detalhes, expunha que seu pai tinha boas relações com as autoridades soviéticas da época em Odessa e conseguiu os passaportes e demais documentos necessários para emigrar. Todos eles foram exterminados 10 anos depois com os expurgos estalinistas, pontuava Boris. A decisão de vir ao Brasil foi por facilidades de conseguir visa de entrada, já que tinham um primo residente em São Paulo, aonde logo vieram.

Uma das primeiras coisas que Boris sentiu falta ao chegar aos oito anos foi o mar, já que Odessa era uma cidade portuária. O que eventualmente era amenizado com idas a Santos, apesar do mar de Odessa de intenso azul ser diferente do cinza chumbo da baía quase fechada de Santos, mas já era um alento ao menino. Dessa primeira vinda restam fotos de Boris e Berta em frente ao então Parque Balneário Hotel e Cassino em frente à praia do Gonzaga. Lá se vê o rapaz de calças curtas e boina. Boinas que ele manteve ao longo da vida e dificilmente saía com a cabeça descoberta.

Outro estranhamento foi a falta de calefação nas casas paulistanas, onde realmente se fazia frio – apesar de bem diferente do inverno do hemisfério norte. Boris complementava que ouviu o mesmo tipo de surpresa de estrangeiros ao longo das décadas.

Imagino uma criança de oito anos desembarcar em um país tropical vindo de clima temperado só conhecendo o idioma russo. Os pais, Solomon e Elisa, conseguiam se comunicar em francês. Porém, Boris

garantia que não sentiu trauma algum. Afinal, moleques não precisam de idioma para se comunicar – jogos e demais brincadeiras logo sanam essa comunicação mediata. Mas demorou alguns meses em sala de aula em colégio estadual para Boris começar a compreender a língua portuguesa. O mesmo não aconteceu com a sua irmã Berta, com 12 anos de idade. No primeiro dia de aula voltou para casa em choro convulso determinada a não sair mais de casa. Não gostava de nada ali e nada entendia do que lhe falavam. A solução encontrada pelos pais foi contratar uma preceptora russa que lhe ensinou as disciplinas básicas e a língua portuguesa. Em um ano, Berta voltou aos bancos escolares e depois fez carreira bem-sucedida como arquiteta no Rio de Janeiro.

No princípio, não era Gorki

O escritor Vladimir Nabokov definiu que, para o bem e para o mal, a Rússia legou ao Ocidente dois termos: progrom e intelingentsia. O primeiro era a atividade nacional de extermínio sistemático a judeus sem qualquer interferência do Estado. O segundo envolvia os que estavam dedicados a pensar a sua realidade – não apenas artistas, professores, acadêmicos, escritores e jornalistas, os produtores de textos, mas envolvia os leitores também. Os Schnaiderman, nesse sentido, eram intelectuais, pois trouxeram na bagagem obras literárias, eram letrados. E mantinham contato com outros emigrados russos que intercambiavam livros em cirílico ou importavam, geralmente publicados em Riga ou Berlim. Boris era um leitor apaixonado desde a infância.

Assim como outros imigrantes europeus e do mundo árabe, Solomonon e Elisa tiveram como regra básica o de sacrifício de uma geração. Fazer o possível, passando privações severas, para que os filhos tivessem a melhor formação possível e se tornassem universitários e membros bem-sucedidos da classe média. O mesmo aconteceu com Boris e Berta que frequentaram os melhores e mais caros colégios particulares. Boris queria ser tradutor e estudar literatura, mas seu pai o advertia de que isso não dava camisa. Logo, pressionado cursou Agronomia.

Porém, não pode exercer por não estar ainda naturalizado, exigência do Estado Novo getulista. Tinha casa e comida garantidos na casa paterna, então começou a dar aulas particulares e pensou em traduzir do russo. Desde o começo da Segunda Guerra, explodiu a procura de literatura russa no Brasil. O que também era uma forma de praticar oposição ao regime vigente. Boris tomou coragem e procurou uma das mais importantes editoras cariocas da época, a Vecchi, que também apostava neste segmento de mercado.

Ele tomou coragem e procurou a casa publicadora com o projeto de traduzir a trilogia autobiográfica do autor russo de sua maior predileção

na época Máximo Gorki: *Infância, Ganhando meu pão e Minhas Universidades*. A editora já tinha em catálogo alguns títulos desse autor, mas a prioridade do momento era o de lançar a primeira edição integral de *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, e ofereceram uma edição espanhola para Boris realizar o trabalho. Ele alegou que não faria do espanhol, mas do russo. O editor aceitou o trabalho e o tradutor iniciante caiu em si na calçada da casa publicadora (Rua do Resende, no. 144, na Lapa). Nunca lera uma obra de Dostoiévski e tinha de achar uma edição em russo.

Percorreu a colônia russa carioca até descobrir um exemplar, O único dicionário de russo na então capital federal era na Biblioteca Nacional e para a língua francesa. Então, para fazer o extenso trabalho, elencava lista de palavras, pegava o bonde para a Cinelândia e lá consultava, eventualmente conferindo o dicionário francês-português. Assim, nas condições mais precárias, fez a versão e entregou a Vecchi. Como tinha certeza de ser um resultado com deficiências, negociou publicar com o pseudônimo Boris Solomonov – cortava a terminação de seu patronímico Solomonovitch e criava um código para depois, se quisesse, resgatar a autoria.

Após entregar a tradução, alistou-se como pracinha da FEB. Voltou logo com o fim da guerra, em 1945, e foi no centro do Rio de Janeiro. Viu em todas as livrarias a edição dos *Karamazov* em destaque e os livreiros informavam ser um sucesso de vendas. Na sua ausência em fevereiro de 1944, a Vecchi fez ampla campanha publicitária do lançamento nos principais jornais cariocas. O anúncio já abre com a exclamação: “O acontecimento literário do ano!” em letras todas em maiúsculas e em negrito. Para informar ser a primeira tradução do original no Brasil e com texto integral, em “esmerada versão de BORIS SOLOMONOV” devidamente acompanhado com reprodução da capa.

O destaque de tradução original não era gratuito, pois não havia mão de obra qualificada no país para essa empreitada. A ampla publicação de obras russas era vertida de segunda língua – geralmente do francês – e por vezes, nem trazia o nome do tradutor. Sem entrar em números, Boris dizia que viveu as condições do tradutor da época. Recebia muito pouco pela versão e mais nada, o texto passava a ser propriedade da editora. Apesar da autocrítica de Boris, não poucas vezes Paulo Bezerra afirmou que a versão de *Karamazov* de Boris é muito boa, tendo aproveitado algumas soluções para a sua própria editada pela 34.

Boris publicou outros trabalhos como Solomonov para a Vecchi e outras chancelas. De Górkki, fez a quatro mãos com Galvão de Queiroz o romance *Os Artamonov*. Até onde cheguei em minhas pesquisas, este romance de Górkki, os *Karamazov* e *Yama* de Kúprin foram as obras que Boris não retomou e publicou com seu próprio nome posteriormente.

Muito além da sala de aula

Assim como o Curso de Russo da USP. Pode-se dizer que a trajetória intelectual de Boris passou a ser conhecida por público mais amplo e alavancou as outras etapas de sua vida são filhas do Sputnik. Em 1953 acontece uma iniciativa que marcou a história do jornalismo brasileiro, a abertura do “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo* concebido por Antonio Candido e Décio de Almeida Prado. Ali se concentravam colabores fixos e eventuais do melhor da intelectualidade brasileira da época a escrever ensaios verticais sobre os mais variados temas em torno de manifestações artísticas. Dado o grande interesse em torno da literatura e cultura russas resultante do avanço tecnológico soviético, Boris foi convidado a escrever sobre o tema em completa liberdade.

Na primeira fase do suplemento semanal editado por Almeida Prado, de 1956 a 1967, Boris publicou 66 textos, sendo 21 sob a nomeação “Letras Russas”. A exemplo de sua colaboração para a TASS, ele manteve o tino jornalístico apurado, pois dedica os dois primeiros textos ao “caso Pasternak”. O primeiro texto, de 15/11/1958 e intitulado “O russo Boris Pasternak” é escrito sob uma maré de detratores do autor russo entre críticos da URSS, europeus e mesmo das Américas devido à publicação do romance *Doutor Jivago*. Pasternak tentou publicá-lo na Rússia, mas foi recusado pela revista literária *Novy Mir* e pela editora estatal. O autor contrabandeou a obra pelo editor Giangia como Feltrinelli, um dos mais importantes na Itália e membro do Partido Comunista Italiano, e o publicou em 1957. Logo após, foi escolhido para o Prêmio Nobel nitidamente sendo visto pela organização como uma espécie de autor dissidente. O governo soviético permitiu a sua saída para receber a homenagem, com a condição de não poder voltar. Pasternak decidiu ficar, pois não conseguiria ficar exilado da língua russa.

Ao longo de 1858, foi o assunto do momento em revistas e jornais. Boris inicia a sua contribuição justamente com texto explicitando a importância do autor para a literatura russa contemporânea sem citar uma vez sequer o romance. “O grande Pasternak, tão vilipendiado em seu país, também tem sido incompreendido no exterior, pelo menos no que há nele de mais tipicamente russo, de mais genuinamente humano, no seu modo de sentir a Rússia, de se considerar indissolúvelmente ligado à sua terra a ponto de não admitir a hipótese de recomeçar a vida no exterior”, é o período que abre o ensaio jornalístico.

Sem citar o nome do romance, Boris urde toda uma argumentação em polêmica velada em relação ao momento. Na sequência, em 27/12/1958, Boris publica “Ainda Boris Pasternak”. Ele inicia o texto afirmando o quanto é difícil uma apreciação crítica de *Doutor Jivago* (sai da polêmica velada para a explícita) dado o perigo “de se viciarem pelo clima

que se criou em torno de sua pessoa e pela simpatia ou antipatia despertadas por suas ideias” expressas no romance. Evolui o texto detalhando aspectos da obra poética de Pasternak que se desdobra em sua prosa, inclusive no personagem Jivago, igualmente poeta. Boris destaca visões torturadas da existência emanadas da prosa do autor, *Relato* (1934), “fortemente marcado pela influência de Dostoiévski”.

Apesar da dificuldade de apreciar Jivago, Boris aponta a força desse romance. “As pequenas coisas da vida de um homem adquirem ali uma intensidade e vida peculiares. E as suas ideias passam também a viver, como nos romances russos do século XIX”. O crítico aponta a amargura que Jivago destila sobre os acontecimentos revolucionários, mas não raro na literatura sobre o período, como em *O beco de Moscou* de Ilia Ehrenburg. Mas com a diferença que Pasternak deixa clara as posições de Jivago como “revoltado permanente” e de si próprio enquanto antimarxista, antimaterialista e avesso a qualquer compromisso com o espírito da época.

O jornalismo cultura de Boris seguiu-se apresentando e detalhando sobre a produção de outros autores russos: Isaac Bábel, Tchékhov, Gógol, Dostoiévski, Tolstoi, Ehrenburg, Púshkin, MarinaTzvietáieva, Constantin Pautóvski, Leonid Andréiev, entre tantos outros. E sobre Maiakóvski e poesia russa, prenunciando os trabalhos de coletânea do primeiro e a *Poesia russa moderna* que viram posteriormente a quatro mãos com Haroldo e Augusto de Campos. Ou ainda “Maiakóvski e o cinema” (08/03/1961) em que descreve várias formas de relacionamento do poeta com a sétima arte – de argumentos a ensaios. A semente de trabalho mais amplo, *A poética de Maiakovski* (Perspectiva), originalmente sua tese de doutorado (USP, 1970), cuja banca foi formada por Antonio Candido (orientador), Adolfo Casais Monteiro, Alfredo Bosi e Sérgio Buarque de Holanda. Outro texto que prenuncia trabalho futuro é o ensaio “Materiais sobre Dostoiévski” (17/12/1960) a respeito de recente publicação russa de resenha dos documentos sobre o escritor de autoria de Leonid Grossman nas “Obras reunidas” de Dostoiévski (1956=58). Boris descreve essa produção e conclui “que não traz a marca de repetição ou de rotina, mas de uma pesquisa habilmente conduzida e apresentada”. Boris publicaria a coletânea de Grossman *Dostoiévski, artista* pela Civilização Brasileira (1968), infelizmente ainda fora de catálogo. Não poucas vezes, falamos sobre esta produção pela qual Boris manteve viva admiração sempre, pois não envelheceu. Sendo pertinente até hoje tanto para os que se iniciam neste universo quanto para leitores já elaborados.

Talvez o primeiro ensaio no Brasil a explicar uma das vertentes mais importantes dos estudos da linguagem do século passado foi o nomeado “Frutos do ‘método formal’” (03/03/1962). Apesar das severas críticas que ainda sofria na URSS, Boris revela a influência de seus vários críticos literários e de como o grande destaque em estudos no Ocidente, a exemplo

da canônica obra *Russian Formalism* de Victor Erlich. Boris detalha aspectos dessa produção como as contribuições de Jakobson, Eichenbaum e Chklóvski. No encadeamento de posicionamentos, Boris alude mesmo ao anteriormente abordado Grossman e seus estudos sobre Dostoiévski e em “exemplos característicos de aproveitamento inteligente de processos desenvolvidos pelos formalistas russos”, chega, por este crítico, a citar também, provavelmente pela primeira vez no Brasil, Mikhail Bakhtin e sua contribuição com a ideia do romance polifônico. O mesmo Bakhtin que Boris introduz aqui nos estudos literários e orientações de trabalhos acadêmicos na USP e PUC-SP a partir de *Dostoevskij: poética e estilística* (Rinaudi, 1968), primeira edição fora da Rússia de *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Muito ainda há o que se descobrir nessa ampla produção jornalística de Boris que avançou em outros jornais e revistas até poucos anos de seu falecimento. Cabe ainda uma ressalva importante: essa produção colaborou decisivamente para formação de público leitor de literatura e cultura russa, dado ser o *Suplemento Literário* uma referência não apenas no estado de São Paulo, mas comentado por outros jornais e revistas em todo o país. Ou seja, uma verdadeira atividade de docência que foi muito além da sala de aula. Este rico material ainda foi laboratório de Boris para aulas na USP e PUC-SP, além de suas publicações em livro. Material este que aguarda reedição em coletâneas em livro para continuar o seu papel em formar novos leitores.

Casa Civil

Para falar de Boris, impossível esquecer a importância da pesquisadora e professora da PUC-SP Jerusa Pires Ferreira. Dizer que foi sua segunda esposa com quem construiu cumplicidade e afetividade únicas não é o bastante. Ela primeiro o conheceu como pesquisadora no final dos anos 70, para dialogar sobre a vertente de pensamento Semiótica de Tártu-Moscou, quase desconhecida no Brasil e que Boris também introduziu aqui. O companheirismo entre pesquisadores refluuiu em profunda amizade para, depois, resultar em relacionamento pleno. Com interesses em comum, mas em plena independência intelectual, se auxiliaram mutuamente em suas respectivas criações. Quando Boris falava de Jerusa, recorrência, não escondia a sua admiração intelectual pela companheira e o quanto ela o auxiliou em reflexões e até em sugerir soluções para traduções. Incluindo até trabalhos a quatro mãos, como a publicação *Geunádi Aigui: silêncio e clamor* (Perspectiva) em trabalho conjunto do casal em traduções e ensaios sobre o poeta.

Vida e obra de Boris não cabem em poucas palavras, muito de sua produção ainda está por ser descoberta. Porém, pista das mais valiosas

ouvi de Jacó Guinsburg, fundador da Editora Perspectiva com títulos de Boris em catálogo: “Na República Boris Schnaiderman, o Ministério da Guerra é Estruturalista, mas a Casa Civil é Bakhtin”.

Rigor e diálogo em constante busca do inteiramente outro. Assim era e continua sendo esse rapaz russo que veio de Odessa que enfrentou várias feras ao longo de 99 anos.

BÓRIS SCHNAIDERMAN: TURBILHÃO E SEMENTE¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p84-90>

Regina Pontieri²

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este texto é uma homenagem a Boris Schnaiderman apresentada em evento comemorativo de seus noventa anos. A autora, ex-aluna do homenageado, procura lhe esboçar um breve perfil, cruzando os fios das leituras de alguns de seus livros com aqueles advindos de sua convivência acadêmica. Procura, sobretudo, dar testemunho da relevância da atuação de Schnaiderman, em quem as múltiplas tarefas - de escritor, jornalista, professor, pesquisador - sempre estiveram reunidas por uma rigorosa exigência de cunho ético.

ABSTRACT

This tribute to Boris Schnaiderman was previously presented in a celebration of his 90 years. The author, that was his former student, tried to sketch a brief profile by weaving lines extracted from some of his writings and also of their close academic approach. The special aim was to testify the relevant importance of Schnaiderman's multiple tasks: writer, journalist, professor, researcher - acts that were always guided by a rigorous ethical requirement.

PALAVRAS-CHAVE:

Boris Schnaiderman;
Homenagem;
Literatura russa;
Cultura russa.

KEYWORDS:

*Boris Schnaiderman;
celebration;
Russian literature;
Russian culture.*

¹ Este texto foi lido durante o evento em homenagem aos noventa anos de Boris Schnaiderman, em 2007, evento organizado pela Área de Língua e Literatura Russas da FFLCH/USP.

² Professora aposentada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH-USP

Começo esta homenagem a Boris Schnaiderman prevenindo que se trata apenas do testemunho de uma ex-aluna que tem sido também, e principalmente, uma grande admiradora, para quem o professor Boris sempre foi o que se chama Mestre, com M maiúsculo: aquele que ensina, para além dos conteúdos intelectuais, a preservação dos mais altos valores humanos. E ensina com o seu próprio exemplo: dignidade, honestidade, tolerância, enfim esse essencial que, infelizmente, nem sempre se encontra.

Antes de conhecer o professor, conheci o ficcionista Boris Schnaiderman. Em 68, quando eu me preparava para o vestibular da USP, um feliz acaso me pôs nas mãos *Guerra em Surdina*, que a Civilização Brasileira tinha lançado em 64 e que foi recentemente republicado. Minha empatia com o livro foi imediata. Em 68, no Brasil da ditadura militar, um momento de grande efervescência política, e não só no país, eu ensaiava uma participação mais direta nos movimentos de oposição ao regime, através das lutas estudantis. Em *Guerra em Surdina* contava-se a história de João Afonso que, com outros jovens brasileiros, haviam sido convocados em 44 pelo Ministério da Guerra para servirem ao lado dos aliados na Campanha da Itália. João Afonso aparecia como fio condutor de uma reflexão que, entre outras coisas, incidia sobre o absurdo de uma guerra feita em nome da democracia, quando no Brasil se vivia a ditadura do Estado Novo. Da mesma forma como a ditadura militar instalada em 64 prendia e torturava opositores, em nome da preservação da democracia contra o chamado “perigo vermelho”. Para mim foi impossível ler o livro sem fazer paralelos, a cada passo, com o que então eu via e vivia. Tomo como único exemplo uma das reflexões de João Afonso:

...eu via que jovens estavam lutando para modificar semelhante estado de coisas. Tive colegas presos e torturados. [...] Eu tinha a noção de que estava tudo errado, mas já me acostumara a dominar a sensibilidade, que é um perigo em tempo de ditadura. Indo à Polícia central tratar de algum assunto de rotina, podiam-se ouvir os gritos dos supliciados, pois a ferocidade do regime chegara a ponto de dispensar disfarces. [...] Naturalmente não se passa impune por uma experiência dessas. A aceitação do mundo assume então um cunho de covardia, de aviltamento.

Eram tantas as semelhanças com minha própria experiência que a identificação foi imediata. Havia uma preocupação ética que marcava o livro do começo ao fim e que deixava ver com muita clareza a importância

atribuída pelo autor à consciência dos valores humanos dos quais não se pode, em nenhuma hipótese, abrir mão. Naquele momento, em 68, eu ainda não sabia que seria justamente essa aguda consciência da necessidade de preservação da dignidade, principalmente em períodos difíceis como o que se vivia, um dos traços que mais me impressionariam, desde o início, na figura do professor Boris, que vim a conhecer em 69, quando entrei no curso de Russo da USP.

Outro traço com o qual também me identifiquei de imediato foi o do Mestre dedicado à tarefa de colocar os alunos em contato com o que de mais importante há na cultura, enquanto meio de humanização, introduzindo-os no que de melhor produziu a tão rica literatura russa. E ao mesmo tempo abrindo-lhes caminho para o que de mais significativo havia sido feito e se fazia, em termos de reflexão crítica sobre a literatura, tanto na Rússia como no Brasil. Em suas aulas, a abordagem das obras se fazia através de um rigoroso trabalho de tradução, uma das muitas facetas da inestimável contribuição que o Mestre desde antes fazia e continuaria fazendo ao Brasil, ampliando nosso acesso à literatura russa através de traduções de altíssima qualidade.

Se insisto em sublinhar a palavra Mestre ao referi-la a Boris Schnaiderman é também para salientar nele dois atributos que, entre nós, não é comum se encontrarem na mesma pessoa, e que entendo fazerem parte constitutiva da condição de Mestre. Por um lado, o incansável espírito de pesquisa a se colocar sempre novas questões. Por outro, a socialização das descobertas, através do exercício da docência como atividade tão substantiva e importante quanto a de pesquisa.

Manifestava-se de vários modos a preocupação desse Mestre com dar o melhor aos alunos. A começar do rigor com que corrigia os trabalhos, passo a passo, com riqueza de comentários que finalizavam sempre com alguma palavra calorosa de incentivo. Lembro-me até hoje de um trabalho ao qual eu havia me dedicado muito, mas que entregara sem a necessária revisão final, e que me foi devolvido com um bilhete que dizia: “O raciocínio crítico é excelente, surpresa agradável a todo professor. Mas você precisa afinar melhor seu violino”.

Foi ainda a preocupação com os alunos que o levou, certa vez, a complementar as atividades de sala de aula, em que se traduziam alguns dos mais importantes poetas russos de vanguarda, com a presença de Haroldo de Campos que nos mostrou, com riqueza de detalhes, como havia sido a parceria com Schnaiderman na tradução transcriadora desses poetas. Lembro-me de que era tão grande o cuidado de avaliar todas as consequências de cada uma das escolhas tradutológicas que não pude deixar de comparar aquela atividade com um trabalho de ourivesaria. Trabalho ao qual se deve o livro *Poesia Russa Moderna*, cuja 1ª edição saía em 68 pela Civilização Brasileira. E cuja 6ª edição saiu pela Perspectiva em

2001, o que mostra que se tornou entre nós uma antologia clássica sobre a poesia russa do período.

Foi nas aulas de literatura russa que tomei contato com os estudos de linguística e poética feitos por aqueles que o Prof. Boris trata como os “assim chamados” formalistas russos. E aqui retomo a expressão que está no prefácio à *Teoria da literatura dos formalistas russos*, publicada pela Globo, de Porto Alegre, em 71. E também no livro posterior, *Turbilhão e semente*, que é de 83, de novo há referência à “corrente de crítica literária tão erradamente chamada Formalismo Russo”. O professor insistia em que, para além dos exageros de algumas formulações com que esses estudiosos procuravam marcar posição contra a velha estética, seria preciso considerar sua contribuição efetiva à abordagem do fenômeno literário. E aqui Schnaiderman é claro:

“quando se estuda em pormenor a contribuição dos formalistas russos, percebe-se desde o início uma tendência marcada a levar em conta a relação dialética entre sincronia e diacronia, a ver a língua como um fenômeno social e, como tal, relacionada com as demais ‘séries sociais’, e sobretudo uma acentuada importância atribuída ao estudo histórico tanto da linguagem como da sua expressão literária”.

Assim, desde aquela época, o professor chamava nossa atenção para o equívoco das referências, que eu diria até hoje comuns entre nós, àqueles estudiosos como “formalistas”, dando-se ao termo uma conotação negativa. E volto a citar porque me parece que é ainda importante chamar a atenção para o problema:

Os clichês então surgidos continuam atuando às vezes até hoje, no sentido de uma condenação vaga do movimento, sem que se tenha uma noção exata do que ele significou. Basta ver, neste sentido, a imprecisão com que alguns críticos lukacsianos se referem ao ‘formalismo’, como se o termo designasse algo vergonhoso ou assustador”.

Lembro-me também de que foi graças ao Professor Boris que os que estudávamos russo naquela época viemos a conhecer a obra de Mikhail Bakhtin, muito antes que esse grande teórico viesse a ocupar, entre nós, o lugar de merecido destaque que é o seu hoje. No já mencionado livro *Turbilhão e semente*, onde o professor relata o encontro pessoal com o teórico russo, pude reencontrar, ao lado do estudioso de Bakhtin e Dostoievski, o ficcionista que, mesmo se dedicando ao trabalho crítico, não deixava de marcar seu estilo com calor e com sabor, optando, por exemplo (e este é só um pequeno exemplo), por chamar de “Conversa” o que a linguagem acadêmica chamaria de “Introdução”.

A propósito, quando no início tracei uma linha nítida entre o ficcionista e o professor, incorri num erro que é o próprio Mestre a corrigir. Em seu livro *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*, publicado em 78 pela

Perspectiva, ele procura esclarecer o motivo da escolha do termo “projeções”, do título. Diz que assim lhe foi possível expressar “um mundo em que tudo se projeta contra tudo, onde não há limites precisos entre coisa alguma, o reino do deliquescente e do jamais acabado, da fluidez e do infundável”. Com isso em vista, corrijo meu erro de início, uma vez que o escritor Boris Schnaiderman assume plenamente sua condição múltipla e sua pertença a um dado momento histórico. Trata-se de alguém que é ao mesmo tempo ficcionista, pesquisador, professor, crítico, tradutor, jornalista e todos integrados por um estilo que, mesmo nos momentos de maior concentração na reflexão teórica, nunca se enrijece em tecnicismos, nunca perde aquela dimensão coloquial que tanto cativa o leitor. Sobretudo, um estilo que põe à mostra, o tempo todo, um espírito de questionamento incansável, para o qual o final de um movimento reflexivo é sempre uma pergunta que suscita nova reflexão.

Disso eu poderia citar mais de um exemplo. Mas me chama particularmente a atenção um livro mais recente, *Os escombros e o mito*, publicado em 97. Livro fundamental para qualquer um que queira ter uma visão panorâmica do que é a Rússia, hoje, após o fim da União Soviética. Aí se encontra um balanço da situação atual daquele país, nos mais diversos âmbitos da cultura: jornalismo, literatura, historiografia, os estudos de semiótica, linguística, teoria literária, folclore, mito, filosofia, religião, as artes plásticas, fotografia, teatro, cinema, música. Chama a atenção a preocupação do autor com compreender a realidade retratada em toda a vitalidade das contradições que a constituem. Um momento particularmente significativo, nesse sentido, é aquele em que a figura de Lênin aparece, primeiro, envolvida nas tintas negras dos massacres efetivados graças a ordens suas. Mas o autor, assim como é cuidadoso ao citar as fontes que lhe permitem mostrar tais fatos, também o é ao apontar o oposto. Assim, dá notícia sobre um inédito de Pasternak, escrito quando *O doutor Jivago* já se encontrava quase concluído. Se nesse romance há uma visão decepcionada da revolução e da guerra civil, aquele inédito funciona como uma espécie de “contracanto”, no dizer de Schnaiderman. Aí, a figura de Lênin aparece através da “retidão, que saltava aos olhos”; da “ousadia sem precedentes de sua comunicação com a fúria desencadeada do elemento popular”; da “capacidade de não levar em conta nada, [...] em prol da criação de um mundo novo”. Como disse antes, essa preocupação com retratar as várias faces da realidade vai de par com a de nunca dar por concluída a busca da verdade. Não é por outro motivo que o livro termina com muita perplexidade e por uma pergunta:

Seria possível? Era o mesmo povo? Como se pode passar com tanta rapidez do sublime ao mais ignóbil e repulsivo? Por mais que leiamos o nosso Dostoiévski, o nosso Tolstói, o contraste entre a tróica de Gogol e os abismos

de abjeção, de ignomínia que a história nos desvela, só pode causar-nos perplexidade e horror. [...] O tropel da história se confundirá um dia com a corrida desabalada da tróica de Gogol?”.

Nos momentos finais de *Guerra em Surdina*, há um vertiginoso mergulho na consciência de João Afonso, vertigem que espelha o momento particularmente difícil de fim do conflito, quando os limites são nebulosos, quando a vida está em suspenso e é muito difícil saber o que se pode esperar do futuro. Tentando entender seu estado de alma tão caótico como o que vê a sua volta, João Afonso fala várias vezes em “turbilhão”. O termo comparece repetidamente nesse longo fluir da consciência da personagem. É assim, por exemplo, que ele nomeia a guerra e seu potencial de horror e destruição, sua capacidade de envolver a tudo e a todos num movimento frenético em que a dimensão individual fica muito fragilizada, em que a consciência ética e suas exigências parecem perder o chão onde se sustentar. Num momento particularmente angustiante, ele revê a cena de desolação a que se reduzira um vilarejo recém bombardeado por seu próprio destacamento. Aí aparecem

“as casinhas completamente esfareladas, meu Deus, meu Deus, estão aí as casinhas que eu marcava com um alfinete sobre a carta, foi praí que eu calculei tiro, mas não era eu, o ato de guerra é impessoal, posso arrancar os olhos de alguém, e não terei sido eu o autor do feito, [...] e ademais há o turbilhão, tudo o que eu fizer nesse turbilhão será obra de um outro...”.

Entretanto, adiante, esse mesmo “turbilhão” começa a trazer em si os prenúncios de retorno à vida, quando João Afonso compartilha com outros soldados da “grande mesa de madeira” de uma cantina improvisada “no porão de uma das casas, as paredes claras, os barris enormes, os copázios de *vino rosso*, espumante e perturbador, tudo isso reforça o turbilhão em que vivo, acrescentando às minhas sinistras visões, um toque de paz, alegria, ingenuidade e bem-estar”. E o narrador conclui: “O abatimento, a alegria, a bebedeira de João Afonso, tudo se mistura num último rodopio do turbilhão”.

No livro *Turbilhão e semente*, a expressão-título indica “um acontecimento extraordinário da literatura, o turbilhão e semente que foi Dostoievski, o terremoto por ele provocado no romance que expressava o determinismo causal típico do século XIX”. Diante disso, a gente se pergunta: que força tem essa palavra “turbilhão”, que tanto frequenta a obra? Que sinaliza um movimento vertiginoso que nada deixa quieto e que ultrapassa o plano do eu consciente, apontando para um envolvimento com a vida em sentido mais amplo, no que ela tem de contraditório, desestabilizador e, por isso, também, criador. Não será que o que ela designa deita raízes tão fundas na experiência daquele que a usa que acaba sendo a expressão de uma verdade originária, impossível de ocultar?

Afinal, não terá sido também movida por um turbilhão, que espalhou muita semente, essa vida que deu tantos e tão diversos frutos? À qual devemos não só um conjunto vasto de livros, dos quais citei apenas alguns. Essa vida a cuja fecundidade devemos a presença que têm hoje no Brasil a cultura e literatura russas. À qual devemos a criação do curso de Russo da Universidade de São Paulo, curso que vem crescendo e se impondo, pela seriedade, competência e capacidade multiplicadora de seus professores e pesquisadores. E tudo isso devemos ao turbilhão Boris Schnaiderman.

Obrigada, Mestre.

MESTRE E AMIGO: RECORTES

MADEIRA DE LEI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p92-93>

Alberto Martins

Escritor e artista plástico

Eu estava no ônibus quando ouvi essa expressão, e a associei de imediato a Boris Schnaiderman. Atrás de mim conversavam dois homens de meia-idade e pelo teor da conversa entendi que se referiam a um terceiro, mais velho e que não estava presente. A certa altura um deles disse: “Não sei, parece que ele é feito de outra matéria – madeira de lei”.

A expressão surgiu no tempo da Colônia e indicava as madeiras que só podiam ser cortadas com permissão legal da Coroa. No princípio dizia respeito basicamente ao pau-brasil, mas depois se estendeu ao jacarandá, à peroba, ao jatobá e a outras madeiras duras, resistentes aos ataques de fungos e insetos. Com a Independência, a lei portuguesa se foi, outras vieram, a madeira no Brasil continuou a ser derrubada, mas a expressão ficou, e naquela conversa o termo “madeira de lei” era empregado como traço de caráter.

O que mais me marcou em Boris Schnaiderman foi o seu silêncio, diferente de outros que conheci. Era um silêncio próprio, específico, inerente a ele mesmo e à sua constituição; hoje, quando lembro de como ele se calava no meio de uma conversa, o que acontecia várias vezes, tenho a impressão de que ele estava sendo fiel a algo mais forte e profundo do que a consciência – estava sendo fiel à matéria de que era feito. Foi a qualidade material desse silêncio, cada vez mais rara de encontrar, que me levou a associar Boris Schnaiderman àquelas palavras ouvidas no ônibus.

*

Quando trabalhava na edição de *Khadji-Murat*, a novela de Tolstói traduzida por Boris e publicada pela 34, topei no capítulo XX com a canção de um calejado combatente, um homem habituado à luta que sente que sua hora se aproxima. Ela é entoada por Khanéfi, irmão adotivo do herói-protagonista. No livro, ela está em prosa; alterei uma palavra ou outra, dispus em versos (mesmo sem conhecer o original), e fiz esse poema roubado da tradução de Boris Schnaiderman, que copio aqui, em homenagem:

uma canção de Khadji-Murát

A terra em breve há de secar, mãe
e você vai esquecer da sepultura.
Tufos de grama vão crescer no cemitério
e abafar teus dissabores, velho pai.
Não darei o nome a meu sobrinho.
Minha irmã tem outras dores que lembrar.
Mas você não vai pregar o olho, irmão mais velho
enquanto não vingar a minha morte
e você não vai pregar o olho, irmão do meio
enquanto não deitar ao meu lado.
A bala da espingarda é quente e carrega dor
mas não foi para mim uma escrava fiel?
A terra preta vai cobrir minhas pálpebras
mas não fui eu o primeiro a cavoucá-la?
A morte é fria, fria, fria
mas por um bom tempo não fui o seu senhor?
Então é justo. A terra vai devorar o meu corpo.
O céu vai nutrir a minha alma.

Alberto Martins é gravador, escultor, escritor e poeta. É mestre em literatura brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH/USP. É autor dos livros *Poemas*, *Cais* e *A História dos Ossos*.

BORIS E O CURSO LIVRE DE RUSSO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p94-96>

Augusto de Campos

Poeta, tradutor e crítico literário.

Eu fui aluno de Boris Schnaiderman entre 1962-1964. Formado em Direito, e não em Letras, eu era profissionalmente o que se chamava Advogado do Estado, e hoje é intitulado Procurador do Estado, carreira onde acabara de entrar por concurso público, tendo disputado 40 vagas com 1500 inscritos. Como eu não tinha ligação com a Faculdade de Filosofia e Letras, da USP, consegui, com uma carteirinha de ouvinte, frequentar o curso livre de russo ministrado por Boris na rua Maria Antônia. Queria, como Haroldo, traduzir Maiakóvski. Lê-lo no original, e não através das aguadas versões que por aqui circulavam, regurgitadas de traduções literais em castelhano, que o transformavam em orador de palanque. A primeira aula tinha uns 50 alunos. Para animar, Boris punha num toca-discos a canção popular “Kalinka Maiá”. Entusiasmados, os alunos entoavam coletivamente as duas palavras enganosamente fáceis que se repetiam ao longo da singela melodia. Depois começaram as duras aulas de aprendizado do alfabeto cirílico, as lições de casa. As vexaminosas leituras públicas dos textos. O número de alunos foi diminuindo progressivamente. A certa altura, inscreveu-se no curso Aurora Bernardini, que já possuía um razoável conhecimento do idioma. Quando veio o golpe militar de 31 de março e/ou 1º de abril de 1964, a sala ostentava em torno de meia-dúzia de alunos. Pouco depois, o curso se extinguiu. Como era natural, o ensino do russo era altamente suspeito aos olhos da ditadura.

Boris, com quem Haroldo e eu começáramos a traduzir os poetas modernos russos, indicou-nos uma livraria que ficava na rua Direita, no centro da cidade, onde compramos um grande número de livros, a preço de banana. Eram, de fato, muito baratos os livros russos, edições estatais. Lá adquiri, entre vários outros, os treze volumes das *Obras Completas* de Maiakóvski, publicados entre 1955 e 1960, encadernados em capa vermelho-escura, com letras douradas, recheados de ilustrações em cores de autoria do poeta, em tiragens de até 200.000 exemplares. Mais tarde, passei a indicação ao Leminski, que afetava conhecer o idioma, embora na verdade o que sabia era só um pouco de polonês... Comprei, também, à

mesma época, os cinco volumes azulprateados de uma seleção de poemas de Sierguei Iessênin, 500.000 exemplares! O dono da livraria era um russo “branco”, que se evadira da URSS e que obviamente não tinha nada de comunista. Chamava-se Sérgio Uspienski. Depois do golpe militar de 1964, a livraria não durou muito. Um belo dia, foi visitada pela polícia política, que pôs abaixo as suas estantes, e acabou com a nossa alegria.

Editadas após a reabilitação do “futurista” Maiakóvski por intervenção direta de Stalin, que se apercebera, ladinamente, da vantagem de ter uma voz tão extraordinária alardeada como “o poeta da revolução”, as obras completas não podiam deixar de imprimir as suas composições do período mais radical do cubo-futurismo, com as quais se iniciava o primeiro tomo da coletânea. Salvo um ou outro corte da censura para alguma palavrinha tipo “merda”, e algum trecho mais suspeito de insurreição (que ia para algum apêndice), a edição parece ser realmente completa. De um dos textos relegados aos apêndices extraí o meu perfilograma “Chuva Oblíqua de Maiakóvski”, que embuti em montagem no perfil maiakovskiano de Ródtchenko, impresso em vermelho, fazendo incidir sobre ele, à maneira de um caligrama apollineriano, as palavras do texto, que Ossip Brik censurara ao poeta russo, e no qual este dizia que queria ser compreendido pelo seu país, mas que, se não o fosse, passaria por ele como chuva... “Chuva oblíqua”, intitulei, propositadamente, a minha “intradução”, pensando em unir à estrofe marginal do “opus” não numerado maiakovskiano a voz de um outro grande poeta marginalizado em seu tempo, Fernando Pessoa, num de seus poemas mais radicais, da fase “interseccionista”. Metapoesia marginal. Três poetas num só.

Os poemas do período mais caracteristicamente cubofuturista de Maiakóvski nos interessaram muito, a mim e Haroldo. Escancaravam a face oculta do poeta: o seu artesanato furioso, expresso nas imagens ofensivas, nos imprevistos jogos vocabulares e nas rimas esdrúxulas e desconcertantes que passavam despercebidas nas versões literais. Características que marcam toda a sua obra ulterior. Traduzimos vários deles, que vieram a ser incluídos nos volumes dos nossos *Poemas de Maiakóvski* e da nossa *Antologia da Poesia Russa Moderna*, obras essas publicadas em 1967 e 1968, pela editora Tempo Brasileiro e pela Editora Brasiliense, desafiando a censura militar, que mirava especialmente Ênio da Silveira, diretor desta última. A seguir, a Editora Perspectiva veio a republicar as mesmas obras, ampliadas. Mais recentemente, numa das minhas periódicas revisitas à poética russa, criei coragem, retomei meus estudos e voltei a esse grupo de poemas que sempre me atraiu. Já sem contar com o apoio logístico de Boris, e com o amparo relativo de vários dicionários e de algumas traduções de outros idiomas mais amigáveis, animei-me ao adquirir a antologia bilíngue de Claude Frioux, *Maiakovski, Vers 1912-1930* (Paris, L'Harmattan, 2001), que corresponde à sequência

inicial de poemas do primeiro tomo da edição russa de sua obra poética completa. Como os franceses veem surrealismo em tudo, Frioux tende a considerar precocemente “surrealistas” os versos juvenis de Maiakóvski.

A mim eles me parecem mais influídos pelas matrizes do cubismo e do expressionismo, então correntes, sem falar no difuso futurismo citadino que impregna, entre o ruído dos pneus e o visual das tabuletas, as imagens violentas, disparatadas e simultaneístas desses poemas. As versões de Frioux são literais e apresentam, por isso mesmo, limitada criatividade poética, mas são, também por isso, de grande utilidade para a compreensão e interpretação dos textos, duplamente difíceis, pelo idioma e pela complexidade. Com o reforço de tais recursos verti mais doze poemas daquela fase, que se situa entre 1912 e 1915. Sem perceber, traduzi dois que já haviam sido vertidos, um por Haroldo, outro por mim. Publiquei sete deles na revista eletrônica Zunái, dirigida pelo poeta Cláudio Daniel (<http://zunai.com.br/post/96283159708/torre-de-babel-1>). Diferentemente de alguns tradutores, que se sentem irresistivelmente atraídos a desafiar as recriações de outros, para competir com eles — como se apreciassem o papel daqueles jovens “cowboys” que vão procurar o velho pistoleiro aposentado para chamá-lo ao confronto nos conhecidos “western” cinematográficos — tenho por princípio evitar essas coincidências embaraçosas e quase sempre humilhantes para os “sparrings”. Para que traduzir aquilo que já foi transcrito tão bem e provavelmente melhor? Mas aconteceu, e fica, ao menos, no caso do poema vertido pelo Haroldo, como um contraponto fraterno de “irmão siamesmo”. Quanto a competir comigo mesmo, não tenho o que dizer. Não deixa de ser engraçado, porque as traduções se revelam completamente diferentes.

Augusto de Campos é poeta, tradutor, crítico literário e musical e ensaísta brasileiro. É considerado um dos principais representantes do concretismo brasileiro, movimento literário que teve seu início em 1956. Ao lado do irmão, Haroldo de Campos, e de Décio Pignatari, deu início ao grupo *Noigandres*, que seria importante para o movimento concretista. Foi aluno de Boris no curso livre de russo, da Faculdade de Filosofia da USP, ainda na Rua Maria Antônia, em São Paulo.

BORIS SCHNAIDERMAN: AS ÚLTIMAS CONVERSAS, OS ÚLTIMOS LIVROS...

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p97-100>

Aurora Fornoni Bernardini

Universidade de São Paulo (USP)

Uma das visitas que fiz ao Professor Boris foi em fins de fevereiro de 2011, quando, em animada conversa com ele e com Jerusa Pires Ferreira, falamos, entre outras coisas, de nossas viagens passadas e futuras (um dos sonhos de Boris era visitar Cartagena, na Colômbia, onde eu acabava de estar, por ocasião do XXIII congresso da ALADAA). Trocamos livros há pouco publicados e dele recebi, afetosamente dedicados, os mais recentes: *Encontros*, *Guenádi Aigui: Silêncio e Clamor*, *Tradução, ato Desmedido*, e falamos do último, ainda em elaboração, de sua autoria: *Caderno Italiano*.

Entre os livros que eu levei a ele estava *Otra historia del formalismo Ruso*, de Pau Sanmartin Ortí, que Boris olhou, sopesou e disse: “Bem, se é *outra* história do formalismo russo, quer dizer que é contrária às anteriores...”.

Depois nos falamos em meados de junho: “Vou ser operado no dia 17”, disse ele, confiante. Desejei-lhe felicidades. Nesse mesmo dia eu embarcaria para uma viagem aos países do Norte, terminando em São Petersburgo que não via há tantos anos. Ao voltar, procurei-o. Disseram-me que estava bem, mas que se encontrava no hospital. Deixei-lhe um abraço e um recado de São Petersburgo do qual – pensei – ele haveria de gostar: “O mal da perestroika é que ela trouxe consigo o capitalismo...”

Sua convalescência foi longa, mas – como me disse ele no início de 2016, “Consegui vencer a doença”.

O professor Boris: sempre acreditando no futuro. Mesmo na imprevisibilidade da Rússia e torcendo para acontecer o melhor. (Tive ocasião de acentuar esse traço do professor Boris na apresentação que fiz dele e de sua obra por ocasião da outorga do título de professor emérito da USP, em 2002, e publicada na edição de número 67 da *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*.)

A firmeza de suas convicções não o impedia, entretanto, de abrir-se para outras perspectivas. Em seu livro sobre traduções, ensaios e

lembranças, *Tradução, ato desmedido*, há vários exemplos disso. Num deles, após citar um trecho de Schleiermacher sobre “a voz da alma”, conclui:

Como são belos e estranhos os caminhos da cultura! Francamente, não é fácil encontrar em outro lugar uma argumentação sólida como esta sobre a relação entre o mundo da linguagem herdada e a criação pessoal. É interessante constatar que nós outros, materialistas convictos, temos que receber esta lição de um teólogo protestante alemão, proferida no início do século XIX. (SCHNAIDERMAN, 2011, p.72)

Arraigados também são certos seus hábitos curiosos, como o comentado em seu livro quanto à máquina de escrever:

Estou agora em dúvida sobre a inclusão destas lembranças aqui, mas, afinal, tudo isso se refere à tradução, não podemos desligá-la da vida (ah, Paulo Rónai!). E sem esse lastro de emoções, eu não estaria agora aqui, martelando as teclas de minha Olivetti portátil, que não se fabrica mais no Brasil e cujo tam-tam-tam marca o ritmo destas minhas divagações.

– Escrevi que a tradução é um ato desmedido – dizia Boris -- porque num encontro em Campinas, uma tradutora pediu a palavra e disse que o que basta para uma tradução, mesmo literária, é que ela esteja escrita em português correto. -- E o estilo? E o espírito do original?!-- interrompi eu, insurgindo-me. – Pois é – disse Boris, por isso é que chamei o livro “Tradução, ato desmedido”!

Lembramo-nos, rindo – quanto ao espírito do original – de um episódio que lhe contei por ocasião da co-tradução que eu havia empreendido de *O Exército de Cavalaria* de Isaac Babel: um dos revisores não queria que eu traduzisse uma expressão por “ela olhou-o com seus olhos de gralha” por não ser a gralha uma ave conhecida no Brasil. – O que ele queria então – perguntou Boris – Olhos de urubu?

Assim é o professor Boris. Sou-lhe grata pelo longo caminho que percorremos juntos – desde aquele longínquo 1969, quando, após eu haver traduzido, por seu intermédio, um texto filosófico russo a pedido de Caio Graco (“O conceito como processo”) ele, inesperadamente, convidou-me para ser sua assistente. “Mas eu não sou nativa, professor Boris!”, disse eu, surpresa. Ao que ele respondeu: “Não basta ser nativo para ser habilitado”. O professor Boris não era homem de fáceis elogios.

Lembro que um dos primeiros livros que ele me recomendou foi *A Dialética da Natureza* de F. Engels, que eu li na edição da Paz e Terra de 1976. Lendo-o e admirando-o eu me perguntava o porquê dessa recomendação, em particular. Aos poucos, acho que fui descobrindo “Na natureza se aplicam as mesmas leis dialéticas do movimento, leis essas que governam a aparente contingência dos fatos históricos”, diz Engels e “As leis da dialética (1 – a da transformação da quantidade em qualidade e vice-

versa; 2 – a da interpenetração dos contrários e 3 – a da negação da negação) são, por conseguinte, extraídas da história da Natureza, assim como da história da sociedade humana”. (p. 34, *op. cit.*) Pois, justamente, o que tanto impressiona nos filmes de Serguei Eisenstein e que vem explicado e exemplificado magistralmente em seu tratado *A natureza não indiferente* (1947) é a aplicação dessas leis dialéticas do movimento: ele remonta à origem do movimento na biomecânica ou do movimento/crescimento nos troncos das árvores ou nas conchas dos caracóis, estuda o diagrama desse movimento e o projeta em seus filmes, em termos de tempo e espaço. (Tive ocasião de tratar disso mais detalhadamente em “O orgânico e o patético em S.M. Eisenstein” – *Revista Kinoruss*, nº 66).

E, *mutatis mutandis*, é isso que faz Leonid Grossman em *Dostoiévski artista*, após o levantamento exaustivo dos procedimentos artísticos das obras de Dostoiévski: descobre as leis de sua criação. O mesmo faz Victor Chklóvski em relação às obras de Tolstói, o mesmo faz Rudolf Dugánov em (*Велимир хлебников - природа творчества*) *Velimir Khlébnikov: a natureza da criação* quanto à poética de Velimir Khlébnikov, etc. etc.: a descoberta da(s) lei(s) subjacentes às obras, nos leva à descoberta da... estrutura.

Sim, o professor Boris foi um grande adepto do Estruturalismo. Não dos seus prolongamentos em estudos franceses, que, como lamenta Tódorov em *A literatura em perigo* se dedicam ao levantamento das figuras do discurso e dos procedimentos retóricos sem chegar à síntese (o “sentido” da obra), mas, sim, enquanto continuação das teses dos Formalistas Russos (particularmente de Tyniánov e Jakobson), com seus corolários: a importância dos estudos comparativos contra os sistemas rígidos, o método contrastivo, os traços distintivos, a análise e seu polo oposto: a síntese, as séries (biográfica, histórica, filosófica etc.) que vêm ligadas ao estudo imanente do texto etc. etc. (Tive ocasião de desenvolver este tópico no artigo que dediquei ao prof. Boris publicado pela revista online *RUS’* v. 8, n. 10 (2017) “Literatura e Estudos Culturais”.¹

¹ Referências bibliográficas citadas pela professora:

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Um mundo coberto de jovens*. São Paulo: EDUSP/ Casa Rex, 2016.
 BERNARDINI, Aurora Fornoni. “Literatura e estudos culturais”. In: *RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa*, v. 8, nº. 10 (ISSN: 2317-4765). São Paulo: Edição online, 2017.
 BERNARDINI, Aurora Fornoni. “O orgânico e o patético em S.M. Eisenstein”. *Revista Kinoruss* n. 6. São Paulo: Editora Kinoruss, 2015.
 BERNARDINI, Aurora Fornoni. “A coragem e o equilíbrio – Boris Schnaiderman professor e crítico refratário às paixões súbitas.” *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 67. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.
 DUGÁNOV, Rudolf. (*Велимир хлебников - природа творчества*). *Velimir Khlébnikov: a natureza da criação*. Moscou: Editor Soviético (Советский писатель) 1990.
 ENGELS, Friedrich. *A dialética da natureza*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Adendo - 18 de maio de 2016

Todos os anos, aos dezessete de maio, costumava visitar o prof. Boris, por ocasião de seu aniversário, ou – quando ele estava em tratamento – deixava-lhe minha lembrança com o porteiro. Semana retrasada, poucos dias antes de seu aniversário e pouco antes de ele cair e fraturar o fêmur, recebi um telefonema, pela manhã. Era o prof. Boris que me anunciava a publicação do livro *Um mundo coberto de jovens*, onde estava “aquele artigo” que ele me enviara algum tempo antes e que rememorava um acontecimento ocorrido durante a ditadura: sua prisão durante uma aula e sua soltura da qual me coube participar. – Estou com noventa e nove anos – disse-me Boris – e nunca vou esquecer daquele momento.

Fiquei comovida e, de certa forma, orgulhosa, por sua memória haver-se fixado nesse resgate, como comovida e orgulhosa estou agora, por nossas lembranças de um tempo em que ambos éramos jovens terem povoado, até o fim, a mente e o coração de meu querido e generoso mestre.

Aurora Fornoni Bernardini possui graduação em Língua e Literatura Inglesa pela Universidade de São Paulo (1963), graduação em Curso livre de língua russa pela Universidade de São Paulo (1966), mestrado em Letras (Língua e Literatura Italiana) pela Universidade de São Paulo (1970), doutorado em Letras (Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1973). É professora titular do DLO-FFLCH da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria e Crítica Literárias, atuando principalmente nos seguintes temas: Teoria e Crítica Literárias, Literatura Russa, Literatura Italiana, Literatura Comparada e Teoria da Narrativa, Semiótica Russa.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

ORTÍ, Pau Sanmartín. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo SL, 2008.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Encontros – Boris Schnaiderman*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris; FERREIRA, Jerusa Pires. *Guenádi Aigui: Silêncio e Clamor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução: ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2009.

MESTRE BORIS E O SABER SOCIALIZADO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p101-111>

Maria Augusta Fonseca¹

Universidade de São Paulo (USP)

Aquela manhã de janeiro de 1972 era de verão ardente. No espaço aberto dos barracões-colmeias no *campus* da Cidade Universitária reuniam-se candidatos a vagas abertas pelo professor Boris Schnaiderman no Programa de Pós-graduação em Teoria literária e Literatura comparada. O grupo, que ali se juntava, estava aguardando a distribuição dos horários da entrevista. Em conversa de espera, soube que todos eram da USP e, quase todos, ex-alunos do curso de russo. Não fosse por minha determinação, teria desistido ali mesmo, porque não me encaixava naquele perfil específico e tinha pela frente um obstáculo: em 1966, aos 21 anos, tinha completado a graduação na assim chamada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Mackenzie. Muito embora, como alguns poucos, minha visão e a atuação à esquerda fossem diametralmente opostas ao espírito reacionário e belicoso que a representava e, pouco mais tarde, comprovado no ataque de truculência policialesca, desferido contra estudantes da USP, com a batalha na rua Maria Antônia, em 1968.

Na entrevista, feitas as devidas apresentações, a conversa se encaminhou para as literaturas de minha formação (português, inglês, espanhol). Particularmente, falei de meu entusiasmo pelo movimento modernista brasileiro e pelas vanguardas europeias canônicas, firmando meu interesse de pesquisa na pós-graduação em teoria literária e literatura comparada. A essa altura há que se perguntar, por que Boris Schnaiderman? Como estudante conhecia vários professores do prédio da rua Maria Antônia. Alguns, deles atuavam nas salas de aula da USP e do Mackenzie: Peterlini e Antônio de Mendonça (língua e literatura latina), Margarida Taranto e Nancy Campbell, João Fonseca (literatura inglesa, norte-americana e língua inglesa), Duílio Colombini (literatura portuguesa), Dino Preti (literatura brasileira) e outros de filologia

¹ Professora Sênior Livre Docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada - FFLCH-USP. Ex-orientanda do Prof. Boris Schnaiderman em nível de mestrado e doutorado, respectivamente com estudos sobre *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade e sobre a obra ficcional de Aníbal M. Machado.

românica, linguística. Certos nomes eram referência em sala de aula ou conhecidos por colóquios e leituras de suplementos literários (Antonio Candido, Aderaldo Castello, Silveira Bueno, Décio de A. Prado, Alfredo Bosi, Boris Schnaiderman). Apesar de minha trajetória não incluir vínculos de formação acadêmica com a área de russo, dentre eles o que mais conhecia era o tradutor e crítico Boris Schnaiderman, por leitura intermediada por meu pai, um homem culto, interessado em literatura e versado em política. Desde longa data, na variada biblioteca de nossa casa, com mãe também leitora apurada, tivemos acesso a grandes obras de ficção e não-ficção, incluindo algumas de autores russos. Assim, cedo na adolescência, cheguei a essas traduções.

Dando por satisfeito o repertório geral da formação em letras, pelo currículo previamente enviado, acrescido dos escritores hispano-americanos que animavam nossas leituras naqueles tempos sombrios, o professor Boris quis saber de meu interesse pelo modernismo brasileiro (então um estudo raro no meio acadêmico). Fora as referências de casa e de amigos de meus pais, que em mim produziram centelhas, tinha lido *Macunaíma* de Mário de Andrade (na época uma obra pouco lembrada) e, sobre ele e Oswald de Andrade, as informações pontuais deviam-se principalmente à leitura de Mário da Silva Brito, *História do modernismo brasileiro - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, no último ano da faculdade. Com respeito a Oswald, o encantamento também era motivado pela montagem de *O Rei da Vela*, feita por José Celso Martinez Correia, em 1967. Na entrevista procurei articular aqui e ali o aprendizado no curso de graduação, incluindo Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, entre outros, referindo-me a palestras de Anatol Rosenfeld (em curso de extensão, de iniciativa de nosso Grêmio estudantil), textos de Decio de Almeida Prado (o teatro estava em alta na minha geração), leituras de suplementos literários. Quando achei que a entrevista ia terminar, o professor, sempre muito atencioso, prosseguiu, explicando que, sendo sua área a da literatura russa, gostaria de saber o tinha lido nesse campo. Rápido passei pela estante de casa e me lembrei de Gógol, *Almas Mortas*, a isso juntando uma lembrança ainda recente, a encenação de *O inspetor geral* (Teatro de Arena, se bem me lembro), tempos em que A. Boal e G. Guarnieri concorriam para nossos anseios de resistência. Mencionei algum poema de Maiakóvski, poeta em alta na minha geração; relembrei Gorki, *A Mãe*; fiz referência a *Os pequenos burgueses*, que antes do golpe de 1964 tinha visto no teatro, também sob a direção de José Celso. A lista reduzida se esgotava. Foi então que veio a pergunta derradeira: - 'E Dostoiévski?' Até hoje tenho dúvidas (o resto do exame pouco importa) se o ponto decisivo foi o comentário feito sobre o romance que me impactou na adolescência, ou se foi o seu título contundente, pouco citado na extensa lista de obras do escritor. Veio de chofre: - '*Humilhados e ofendidos*'.

- 'Está aceita', disse o professor, ao final da entrevista, com um largo sorriso no rosto iluminado pelo azul de seus olhos brilhantes.

O relato serve para mostrar que Boris Schnaiderman, conhecido por seu vasto conhecimento no campo da tradução e da crítica literária, somava ainda generosidade e grandeza de espírito, em tempos de muita cautela. Foi exigente nos seus questionamentos e sensível na sua avaliação. Sem ideias pré-concebidas, que era traço de seu caráter, não se deixou levar pelo sentimento de animosidade, frente a uma candidata de fora da USP, nem pelo pequeno repertório que portava no campo da literatura russa. Naquele momento considerou que, potencialmente, a candidata teria condições de encetar pesquisa sobre o modernismo brasileiro, aproveitando o campo fértil em que atuava na pós-graduação - teoria literária e literatura comparada. Ao longo de minha trajetória profissional, procurei fazer jus à confiança em mim depositada pelo querido e saudoso professor Boris. Em 1979, seu nome encabeçou as dedicatórias de meu primeiro livro - *Palhaço da burguesia (Serafim Ponte Grande de Oswald de Andrade e suas relações com o universo do circo)* -, resultado da dissertação de mestrado apresentada em 1978. A amizade criou raízes. Em sua casa, com Regina (que faleceu em janeiro de 1985), e depois com Jerusa, fui recebida de braços abertos, para festa, jantar, ou chá da tarde, em prolongadas conversas.

Conhecido por seu trabalho magistral, operando diretamente de sua língua-mãe para o português, segunda língua que conhecia em profundidade, Boris Schnaiderman foi considerado o pai da tradução de obras ficcionais da literatura russa no Brasil. Dispensando a intermediação das traduções francesas, que até então nos alcançavam, trouxe à luz o vigor da escrita poética de autores como Dostoiévski, Tolstói, Górkki, Púchkin, Tchékhev, V. Maiakóvski, Kuprin, entre outros grandes da literatura eslava, aos quais dedicou seu trabalho. Produziu ainda traduções em parceria com poetas como Augusto e Haroldo de Campos, Nelson Ascher: Ana Akhmátova, Ossip Mandelstam, Maiakóvski... Além de ser excelente tradutor, Boris Schnaiderman destacou-se como crítico literário, o que certamente influenciou no modo pelo qual lidou com o texto nas suas traduções. Nesse trabalho incessante, que o acompanhou vida afora, resumiu o ato de traduzir como "ato desmedido", título com o qual designou uma reunião de textos publicados em 2011, quando já estava com 93 anos. Isso sem contar o Boris escritor, que alargou sua dimensão humana e artística nos relatos sobre a experiência vivida na 2ª. Guerra Mundial.

Nascido em Úlman, na Ucrânia, em 17 de maio de 1917, residiu em Odessa até os oito anos. Em 1925 veio para o Brasil com a família. Aqui naturalizou-se e viveu até sua morte, ocorrida em 18 de maio de 2017, um

dia depois de completar 99 anos. Como registrou em livro, alistou-se no exército brasileiro, sendo combatente da FEB na 2ª. Guerra Mundial. Esse período tenebroso, de pungente choque de realidade, foi por ele exposto em *Guerra em surdina* (1964), que assim começa:

Pálidos, nervosos, abatidos, os homens apinhavam-se no saguão do Ministério da Guerra. Foram convocados por jornal, ao acaso segundo parecia. Outros da mesma idade continuavam nas ocupações habituais, sabendo da guerra apenas por vagas notícias, comentando os acontecimentos do mundo como se conversassem de futebol ou da carestia. E os convocados não compreendiam por que a sorte recaía justamente sobre eles.²

Anos e anos depois, retomando o tema, reuniu outros escritos em *Caderno italiano* (2015). Um fragmento extraído do livro distingue seu domínio do fazer e sua sensibilidade na apreensão do mundo em redor:

Não dá para esquecer a população de Roma naqueles dias em dezembro de 1944. Mal nutridos, geralmente de ar sombrio, eu os via dirigindo-se para as ocupações cotidianas. Eles passavam por grandes e vistosos cartazes que lembravam o massacre das Fosse Adreatine, durante a ocupação alemã, quando os nazistas fuzilaram 335 civis, quase todos reféns, apanhados ao acaso, em represália à emboscada e morte dos soldados de uma patrulha alemã pelos *partigiani*, num bairro central de Roma.

Engenheiro agrônomo de formação, ex-pracinha, tradutor, escritor, crítico literário, Boris Schnaiderman também desempenhou papel fundante como professor-criador dos cursos de graduação de língua e literatura russa, e teve atuação de marcada importância no programa de pós-graduação em teoria literária e literatura comparada (FFLCH-USP). No campo da crítica introduziu entre nós a obra de Mikhail Bakhtin e de outros, como Iúri Lótman e Roman Jakobson. Este último, por um tempo, compôs o grupo de formalistas russos, críticos que também conhecemos por sua indicação. A propósito, no prefácio que escreveu para a publicação em português de *Teoria da literatura – formalistas russos*, Boris apontou questões que iam na contramão de certos juízos apregoados, argumentando:

E, quando se estuda em pormenor a contribuição dos formalistas russos, percebe-se desde o início uma tendência marcada a levar em conta a relação dialética entre sincronia e diacronia, a ver a língua como um fenômeno social e, como tal, relacionada com as demais 'séries sociais', e sobretudo uma

² Schnaiderman, Boris. *Guerra em surdina*. Histórias do Brasil na 2ª. Grande Guerra. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 7. 2ª. edição.

acentuada importância atribuída ao estudo histórico tanto da linguagem como da sua expressão literária.”³

No campo ensaístico destacam-se dois grandes estudos: *A poética de Maiakóvski* (sua tese de doutorado) e *Dostoiévski. Prosa e poesia* (tese de livre-docência). Essas publicações projetam para seu público leitor o conhecimento de fôlego enciclopédico e a solidez do aparato teórico-crítico, aliados constantes de suas rigorosas análises e interpretações.

Como orientanda do professor Boris Schnaiderman em nível de mestrado e de doutorado, convivi desde 1972 com vários colegas: Eliana Asche (que se tornou uma grande amiga), Reni Cardoso, Suzana Camargo, Rubens Pereira, Paulo Peres, Antonio Carlos Costa, Luís da Silva. Antes de nós, as orientandas Jasna Paravitch Sarhan e Helena Nazário. Por esse tempo, Aurora Bernardini já era sua assistente. Nos anos subsequentes, partilhamos nosso convívio quinzenal com Sophia Angelides e José Antônio Pasta Júnior. Em 1973, como orientador, recomendou-nos fazer o curso oferecido pelo professor Antonio Candido, “Fundamentos da análise literária”, com apresentação e discussão de um diversificado *corpus* de teorias críticas, passando da *Poética* de Aristóteles à *Explication du texte* e a Rémy de Gourmont; depois, pela estilística de Bally, por Spitzer, Starobinski, Auerbach, entre os muitos contemplados. O curso foi mais uma instância de sedimentação crítica, ampliando nosso aprendizado, contribuindo para a definição e forja de caminhos, exigindo leituras e reflexões para afinar pesquisas e apurar crivos analíticos. Nesse início da pós-graduação, outra indicação certa para a minha pesquisa foi o curso de Telê Ancona Lopez sobre as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro. Outros, também fecundos, vieram nos anos subsequentes na Usp e na Unicamp (Alfredo Bosi, Onédia Barbosa, Décio de A. Prado, Roberto Schwarz). E era esse o intuito do orientador que estimulava e promovia o exercício crítico na sala de aula, nos seminários quinzenais, nos cursos, nos atendimentos individuais de orientação, na correção de nossos trabalhos, que retornavam cuidadosamente acompanhados de observações, numa caligrafia impecável.

Como professor do programa de pós-graduação, Boris Schnaiderman ofereceu no primeiro semestre de 1973 o curso “Estruturas narrativas nos contos de Dostoiévski”. Partia de informações gerais sobre a difusão da literatura russa no Ocidente, no final do século 20, com as primeiras traduções motivadas por aproximações políticas. A respeito da obra de Dostoiévski, afirmava que foi somente a partir da década de 1920 que ela começou a ser percebida fora de seu território, impulsionada pelos estudos de Leonid Grossman e de Mikhail Bakhtin. Segundo o professor,

³ Schnaiderman, Boris. “Prefácio” in *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. XIV.

Dostoiévski artista (1967) de L. Grossman tinha sido a primeira obra crítica escrita sobre o autor de *O idiota* a ser traduzida no Brasil, chegando ao conhecimento do público local com razoável atraso. Com respeito a Bakhtin, que introduziu no Brasil com pioneirismo nos anos de 1970, informava que seus escritos de 20 e 30 tinham sido retomados na União Soviética somente a partir de 1950.

Ao explorar a obra de Dostoiévski para os estudantes de pós-graduação o professor tanto examinava detidamente a fatura artística como articulava a isso o universo histórico e cultural que, então, era de conhecimento exíguo no Brasil. Naquele momento, como se sabe, a cultura russa era um interdito no país, mais um cerceamento da ditadura imposta pelo golpe de 64. Cortando relações diplomáticas com a URSS, o governo local impedia o cidadão brasileiro de pisar em quaisquer de seus territórios. Internamente, abominava e reprimia de modo ostensivo tudo que a ela estivesse relacionado: língua, arte, literatura, cultura, política...

Aqui, acompanhando anotações de aula de velhos cadernos (um deles guardado por Eliana Asche), sigo passos do professor Boris, reavivando exemplos do que apresentava e esmiuçava em suas análises, em dois dos cursos que frequentei (primeiro sobre o romance; depois sobre o conto), ambos centrados na obra de Dostoiévski, escritor que, frisava, tinha rompido padrões do romance do século 19 na Rússia. Na explicação, fazia ver que tal ruptura não era um fato isolado, envolvia problemas ligados à própria formação cultural e a inquietações no meio culto em que viveu o artista. Assim ressaltava que antes do século 19 havia na Rússia uma assimilação muito grande da cultura europeia, principalmente da França, e era predominante entre os escritores de renome. E ilustrava com a percepção crítica de Púchkin, gravada no conto “A dama de espadas”.

Outra questão de fundo dizia respeito à língua russa que, segundo assinalava o professor, só a partir do século 18 foi se firmando como língua de expressão literária. Tais conhecimentos de filigrana, por ele destacados, punham em evidência problemas que poucos leitores poderiam saber sem a intermediação de um conhecedor em profundidade da língua, da literatura e da cultura de seu país de origem. Seguindo por aí o professor Boris perscrutava sua língua materna, explicando como a rica tradição oral tinha sido apresada na ficção de Dostoiévski, de modo inovador, porque até então esse recurso era desprezado na literatura culta. Com foco nesse problema asseverava que, num confronto com as línguas firmadas na literatura do Ocidente, a russa era contraditoriamente uma língua jovem, e que só na segunda metade do século 19 é que se deu a aproximação da literatura culta com a língua falada pelo povo.

Ao focalizar os contos de Dostoiévski, que datam da década de 1840, Boris Schnaiderman encorpava suas análises com problematizações da crítica. Uma delas centrava-se na oposição “clássicos *versus* românticos”,

fórmula por ele tachada como visão redutora. Sobre esse debate, em particular, trazia o ponto de vista de Iúri Tinianov que, divergindo daquele modo de ver, entendia ser mais importante discutir na literatura russa do século 19 a oposição “arcaizantes *versus* inovadores”, compreendendo que tais propósitos se fundavam na raiz da língua e não em problemas de ordem externa. Com os exemplos Boris reforçava a necessidade crítica de, dialeticamente, explorar o contraditório, confrontando visões e percepções de um mesmo problema para dar força à linha argumentativa. Amparado na discussão de I. Tinianov, assinalava que alguns escritores da literatura russa valorizavam o uso da língua tradicional, enquanto outros privilegiavam a expressão mais próxima da linguagem popular. Por essa via, retomando o estudo “Os arcaizantes de Púchkin” de I. Tinianov, o professor fazia notar que já na década de 1920 o crítico argumentava com base em oposições de feição localista. Adensando o debate, trazia a disputa sobre usos da língua por um aspecto paradoxal (aqui as aspas seguem anotações de aula), explicando que entre os arcaizantes havia “os que queriam que o russo continuasse próximo ao eslavo-elesiástico”, enquanto outros arcaizantes “queriam que a literatura culta se aproximasse da literatura popular”. E, mais. Acrescentava que também entre os inovadores, contraditoriamente, “havia os reacionários, ou seja, os que queriam que a língua se aproximasse da gramática francesa”. Nesse particular, pondo em foco a versátil complexidade literária de Alexandr Púchkin (1799-1837), Boris colocava em projeção o talento do escritor no campo da poesia, mostrando outros vértices de sua arte transgressora. Citava como exemplo certas rupturas com as práticas de seu tempo, como a ousadia de fazer poemas sem métrica. Explicava, então, que a eficácia do procedimento se devia em boa parte a um apurado “conhecimento de ouvido”, porque em Púchkin estava entranhado o ritmo da poesia russa de tradição popular. Nessa seara, por outro lado, além de escrever versos sem metrificação, fertilizados por modelos de canções antigas russas, o escritor russo começava a introduzir na sua obra uma linguagem de caráter universal, o que no início do século 19 (acentuava) era considerado absurdo. Enveredando por caminhos transgressores, ainda de acordo com Boris, o artista rompeu outros padrões ao escrever um romance em versos, *Evguêni Oniêguin*. A propósito dessa obra, também sinalizando operações transformadoras, ressaltava que embora o argumento do romance fosse de feição romântica, o texto exibia características de realismo psicológico, o que de modo precoce apontava para a oscilação de gênero, que mais tarde (notava o crítico) caracterizou a literatura russa.

Na tese de livre-docência apresentada em 1974, versando sobre o conto “O senhor Prokhartchin”, Boris Schnaiderman assentou o vigor de sua crítica por várias facetas. Conjugando a tradução do conto, feita diretamente do original russo, e um capítulo dedicado a problemas teórico-

críticos sobre a tradução, pôs em movimento de análise o tríptico autor-obra-receptor, em sintonia com a formulação de Antonio Candido na introdução de *Formação da literatura brasileira*. Na sua longa e detida leitura de “O senhor Prokhardtchin”, Boris Schnaiderman articulou narrador, personagens, tom, vozes, recursos estilísticos, espaço e tempo, sustentando sua argumentação em teorias da narrativa. Nessa análise-interpretativa tracejou relações entre literatura e sociedade no fazer artístico de Dostoiévski. Na sua abordagem Boris apresentou um sumo da fortuna crítica de Dostoiévski, pouco conhecida entre nós. Trouxe a recepção da obra em seu tempo, as concepções de época, entre outras questões que aprofundou, afinou, expandiu e sistematizou na referida tese. Quando o trabalho se encontrava em fase adiantada de elaboração, Boris apresentou suas análises, pondo-as em discussão na sala de aula, no curso “Os contos de Dostoiévski”. Alguns anos mais tarde, quando publicou *Dostoiévski – Prosa Poesia* (1982), o crítico generosamente registrou entre os agradecimentos de sua “Nota prévia”: “Enquanto elaborava a tese, ia discutindo o trabalho com os alunos.”

Para nos orientar e preparar antecipadamente as discussões, Boris indicava textos que facultavam diferentes campos de reflexão sobre o tema. Na bibliografia figurava Mikhail Bakhtin e seu livro *A poética de Dostoiévski* (autor que líamos ainda pela tradução francesa, e nome grafado como Bakhtine), com uma concepção inovadora sobre a obra do artista, para a qual convergia o conceito de “romance polifônico”, atrelado ao “dialogismo”, à “carnavalização do mundo”, à “sátira menipeia” – conceitos retomados por Bakhtin em *L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* -, estudo fecundo que logo pouco depois também nos apresentou. Esse importante crítico russo, que Boris introduziu em nosso meio acadêmico, foi por ele entrevistado numa das ousadas viagens (então proibidas) que fez à URSS no início dos anos de 1970. Boris considerava Bakhtin de fundamental relevância para os estudos da obra de Dostoiévski, registrando: “obriga a rever todos os conceitos da crítica anterior.”⁴ Ressaltava, então, que o crítico russo apontou pela primeira vez na obra do autor de *Crime e castigo* procedimentos artísticos inovadores, como a mistura de prosa e verso, do elevado e do baixo, por uma via incomum, reconhecendo nisso vestígios de interlocuções com a antiga paródia – dos *Diálogos* de Luciano à obra de Varrão. Por esse campo exploratório, Bakhtin mobilizava na fatura artística de Dostoiévski certa tradição literária marginalizada, que remontava a Menipo de Gadara, com seus escritos caracterizados pela mistura, com zombaria das formas sérias, pelas digressões, mescla de prosa e poesia etc. - procedimento que ficou conhecido como “sátira menipeia”. Cabe

⁴ Schnaiderman, Boris. *Dostoiévski – prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva: 1982, p. 68.

assinalar, porém, que embora acatasse e sublinhasse a contribuição inovadora de Bakhtin, Boris não deixou de externar seus pontos de vista divergentes, entendendo como problemática a visão essencialmente espacial na sua leitura. Assim, argumenta:

[...] não acho correto afirmar que ele [Dostoiévski] ‘quase nunca apela para a história como tal, e toda questão social e política é tratada por ele no plano da atualidade’.

E prossegue, adiante, sustentando a divergência:

Não acredito que ele [Dostoiévski] anule o tempo. O que ele anula é a sucessão linear dos acontecimentos. Como elemento importante deste processo, está a superação da estrutura do conto, tal como foi teorizada por Edgar Poe: [...].”⁵

A propósito de procedimentos artísticos, lidando com noções de espaço e de tempo, personagem e narrador, Boris argumenta em relação a este último que no conto “O senhor Prokhartchin” não há onisciência narrativa. Na sala de aula chamava a nossa atenção para o fato de que no fluxo do relato as intromissões do narrador faziam retardar a sucessão dos acontecimentos. Visto assim, no exame dos movimentos desse narrador observa que ora ele é ciente do que ocorre, ora deixa as coisas vagas, em suspensão. Ainda, ao contrapor sonho e realidade, detecta um processo subversivo do autor, com indicativo de que a realidade era mais absurda do que o sonho. No fluxo da leitura, constata em sua análise que depois dos sonhos de Prokhartchin, quando não mais aparecem as intromissões da personagem, o relato ganha velocidade, e cessam as interrupções do narrador. Em questões como essas, que envolvem problemas relativos à teoria do conto, voltadas para a sucessão não-linear do tempo, Boris observa que o procedimento de Dostoiévski diverge daquele postulado por Edgar A. Poe, no ensaio “The philosophy of composition” (1846). Nesse filão comparativo, advertia que, em geral, os contos da literatura russa não se enquadravam na concepção poeana, segundo a qual era do desfecho que emanavam todas as relações causais do relato. Essa observação foi registrada no posfácio de *A dama do cachorrinho e outros contos*. Para confirmar, Boris recortou um trecho de uma carta de A. Tchékhov (1860-1904), em que o escritor afirma: “Contra todas as chamadas regras da arte, gosto de começar com forte e terminar com pianíssimo.”⁶

⁵ Idem. *Op. cit.*, p. 86.

⁶ Idem. “Posfácio”. In: *A dama do cachorrinho e outros contos* de Tchekhov. São Paulo: Max Limonad, 1985. 2ª. edição revista e refundida. Trad. de Boris Schnaiderman.

Boris também buscou demonstrar que na construção de “O senhor Prokhartchin” o artista não se valia do tempo biográfico, concentrando as ações nos pontos de crise e nas catástrofes. No uso cênico, como afirma. Na sua interpretação, Dostoiévski não procurava anular o tempo, apenas evitava a sucessão linear dos acontecimentos. Nesse particular confirmava a necessidade de seguir detidamente cada passo do relato para detectar as sutilezas do texto. Assim, em constante movimento exploratório, sua análise passava das questões gerais, externas, que envolviam a recepção do autor em seu próprio tempo, às internas, indo dos refinados manejos da língua ao ponto de vista narrativo. Com foco no tom sério-cômico, predominante no conto, Boris nos fazia notar que nos mínimos detalhes poderíamos reconhecer o trabalho exigente do artista, a começar pela escolha do título. Segundo explicava, nele já se manifesta a mistura de estilos, a combinar o elevado e o baixo, explicando que o tratamento pessoal utilizado, de feição elevada, “Senhor”, entra em contradição com o termo “prokhartchin”, que significa “gastar com comida”. E mais, duplicando paradoxos, além de o artista transformar um termo comum em nome próprio, ele pratica outra subversão ao usar tal vocábulo para caracterizar uma personagem avarenta.

Nesses estudos da obra de Dostoiévski, com entrada para Púchkin, Tolstói, Tchékhev, o professor trazia para a sala de aula concepções críticas de Iúri Lótman, E. A. Poe, G. Lukács, M. Bakhtin, Lucien Goldman; articulava diferentes proposições dos formalistas russos, como I. Tinianov, V. Chklóvski, E. Eikenbaum, O. Brik, entre outros, que líamos por uma compilação local, baseada na coletânea francesa organizada por T. Todorov. Textos, diga-se, que Boris cuidadosamente relia conosco, discutindo, explicando, apontando equívocos conceituais duplicados na tradução brasileira. Para os alunos que não dominavam a língua russa as informações eram valiosas. No caso de “Ritmo e sintaxe” (1920 – 1927) de Ossip Brik, por exemplo, comentava que o estudo original era mais rico, de força ensaística, esclarecendo que o texto tinha sido deformado na tradução francesa. Além disso, asseverava, toda a rica parte teórica sobre o verso russo também tinha desaparecido nas duas traduções. Afinando leituras com seus comentários e correções, a propósito do texto de R. Jakobson, “Do realismo crítico” (1921), explicava que o estudo guardava comprometimentos com certas características de seu tempo, dando como exemplo a *causerie* (um tipo de comentário informal sem precisão terminológica), desprezada por Jakobson. Mas, advertia Boris, ao criticar a *causerie* ele incorria no mesmo erro, só que no campo oposto, deixando-se levar por certo enrijecimento metodológico com o qual se pretendia padronizar a crítica. Nesse particular argumentava que era preciso recolocar o objeto literário, dar-lhe a devida importância, fazendo com que os métodos dependessem de necessidades internas da obra, e não o

contrário. Na sequência, com eixo em “A arte como procedimento” de V. Chklóvski, objetava contra a tradução de *ostraniêni* como “efeito de singularidade”. Era incorreta, dizia. E dava como acertado o termo “estranheza”. Questões como essas, que foram explicitadas na sala de aula, reproduzidas em prefácios e nos livros que traduziu, são filtros do leitor-crítico-tradutor e representativos da séria acuidade de seu trabalho.

O extenso repertório da crítica, da literatura e da cultura russa mobilizado por Boris Schnaiderman permite, por fim, conjecturar que ao conceber a produção de seus variados estudos em território e língua alheios ao de sua origem, seja pela tradução ou por ensaios escritos em português, ele acabou urdindo, ao longo dos anos, uma vasta e fecunda *história e formação crítica da moderna literatura russa*, curiosamente forjada em território distante, exprimindo-se na língua que adotou por naturalização. Com isso em vista, pode-se dizer que os estudos de Boris Schnaiderman, penetrando com inteligência e discernimento crítico obras de A. Púchkin, L. Tolstói, F. Dostoévski, Gógol, A. Tchékhov, M. Górkí, Isác Bábel, Aleksandr Blók, V. Khliébnikov, W. Maiakóvski, Iessiênin, Óssip Mandelstam, Ana Akhmátova, Boris Pasternak, Iúri Olecha, Guenádi Aigui, Ivan Krupin, entre outros, subvertem e rompem barreiras, trazendo por um caminho inverso uma profunda leitura de seu universo materno. Premido por circunstâncias que lhe foram impostas quando criança, Boris trouxe para bem perto o convívio com a Rússia por outro viés, abrindo espaço para fazer de sua crítica um importante capítulo nos estudos da literatura russa, tanto aqui como no seu território de origem. Essa mobilização visceral talvez tenha sido um modo de viver a contrapelo, e com intensidade, a terra materna. Nessa rua de mão dupla, pode-se dizer que, amalhando o melhor da literatura ficcional de seu país de origem, num território alheio a ela, Boris Schnaiderman pode repartir com brasileiros, como ele, o “biscoito fino” da cultura russa. Internacionalista, Boris Schnaiderman fecundou na sua jornada a socialização de seu saber.

Maria Augusta Fonseca possui graduação (bacharelado e licenciatura) em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Mackenzie (1966); mestrado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1977); doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1985). É professora livre-docente em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo (2006), e professor adjunto em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina, onde lecionou de 1992 a 1996. Ao longo dos anos, desde seu ingresso no programa de pós-graduação, obteve diferentes bolsas de pesquisa dos seguintes órgãos de fomento: Fapesp, Vitae, CNPq. Desde 1997, fez parte do corpo docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

LABIRINTOS DA MEMÓRIA

FORA DO TEMPO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p113-114>

Jaco Guinsburg

Professor, escritor, editor, e grande amigo de Boris Schnaiderman

Outro dia, correndo os olhos por minha estante, detive-me, por acaso, com a coletânea de contos de Maksin Górkki, traduzidos para o português. Era uma publicação da Philobiblion, do Rio de Janeiro, numa reedição da versão anterior de 1962 da *Civilização Brasileira*. O tradutor, pela reconhecida qualidade de sua contribuição nessa área, suscitou em mim a vontade de relê-los. E, ao fazê-lo, pareceu-me que o reencontro desses relatos com o eu-leitor gerou em minha imaginação não só o mundo pelo qual sempre fui atraído, como pelo encanto e a modulação de uma escrita. E isso por vários motivos.

O primeiro é que, fiel aos princípios que veio guiando o seu trabalho nesse domínio, o tradutor reviu a *racolta gorkiana* com o mesmo cuidado que dedicou a outras traduções suas, de autores russos, reimpressas nos últimos anos, como ocorreu especialmente com os relatos de Tchékhev, em 1985. E o resultado desse esforço foi dos mais compensadores para o leitor de língua portuguesa.

Mas, independentemente da maior confiabilidade da versão, na medida em que ela passou a ser produto de sucessivos cotejos rigorosos com o original, o que importa em realizações desse gênero, e é marcante no caso em exame, é a qualidade literária da transposição. É claro que o brilho é de Górkki, cabe supor, mas, em português, não deixa de ser, e em larga medida, também a de seu veiculador nesta língua. Aliás, trata-se de uma característica que o distinguiu ao longo do tempo como tradutor de ficção. A sensibilidade e a garra de ficcionista afeito ao corpo a corpo com a palavra conferiram a seus textos, no pormenor designativo e na articulação configurativa, uma precisão vocabular e uma fluência de linguagem relevantes, colocando-se entre o que de melhor se fez em nosso meio, em matéria de tradução do russo, como os comentários críticos assinalaram reiteradas vezes.

Na verdade, efetuando um verdadeiro trabalho de recriação do escrever gorkiano, Boris Schnaiderman parecia possuir para cada sugestão

ou referência textual do autor russo a expressão adequada e funcional em português, ou seja, a transcrição que, à vista e à impressão ledora, se ajustava como uma luva ao fluxo narrativo e às nomeações que o compõem. E isso sem incidir nos antigos espartilhos literários do “bom” estilo padronizado.

Mas antes, ao contrário, depurando do que ainda restava de suas imposições na primeira apresentação dos contos ou em vernáculo a linguagem de Górkí flui, nessas condições, como se tivesse sido concebida e grafada em nosso idioma, sem que os estrangeirismos russos – necessários, sem dúvida, para exprimir elementos específicos e, mais ainda para colorir com matrizes locais diferentes aspectos dos textos – introduzam uma perturbação na leitura. Essa qualidade tornou-se tanto mais valiosa quanto as histórias gorkianas tão marcantes na sua caracterização da paisagem humana russa abordada pelo escritor não são menos expressivas com respeito à paisagem que as cerca. Um dos traços talvez mais peculiares do autor é o seu pincel de pintor da natureza. As suas tintas verbais são carregadas de tons subjetivantes que constituem mais uma expressão da sua marcada tendência romântica. Para acompanhá-lo nessa captação lírica dos ambientes é preciso contar com recursos linguístico e sensibilidade poética. E ambos não faltaram ao tradutor. Por outro lado, cabe assinalar a precisão de seu verbo nas caracterizações objetivas e materiais das ações e do quadro em que se movem as personagens de Górkí.

Com isso, as referências psicológicas e sociais dessa humanidade que no seu desarraigamento, na sua vagabundagem, na sua orfandade material e, às vezes, espiritual, fica entre a miséria de suas vicissitudes de vida e a riqueza de suas potencialidades humanas e espirituais, o que se traduz, no plano ficcional, num jogo nem sempre bem rematado entre fortes retratos realistas e vagos anseios românticos.

A distância abolida do tempo do mundo gorkiano desfaz-se na realidade da vida e ela é também da morte, fatalidade que não deixou escapar, depois de escritas estas linhas, um homem que consagrou sua vida à palavra dos homens.

À memória de Boris Schnaiderman.

20 de maio de 2016

MEU PAI, UM DEPOIMENTO SINGELO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p115-120>

Miriam Chnaiderman¹

Filha de Boris Schnaiderman

Eu tinha seis anos de idade, era ruiva, cabelo crespo, dentuça, menina sardenta que se sentia muito desajeitada e com poucas habilidades nas aulas de Educação Física. Estudava em uma escola pública, morávamos em um prédio pequeno, na Avenida Paulista. Meus pais, por um posicionamento político, escolheram me colocar em um grupo escolar. Eu aprendendo a escrever.

Sempre, em torno das 20:00, eu e meu irmão Carlos íamos para a cama. E adormecíamos com meu pai lendo algum livro ou contando alguma história improvisada. Até hoje lembro do livro “ Histórias do Não-Sabe-Nada” de algum autor russo. Queria lembrar, andei procurando por sebos e pela internet e não achei. Depois de 20 minutos ou meia hora, meu pai apagava a luz e deixava a porta entreaberta. Sentava então na mesa da sala de jantar junto com minha mãe para trabalharem na revisão de alguma de suas traduções. Eu ficava atenta, ouvindo. Foi assim que, desde cedo, escutei os clássicos russos, lidos pela minha mãe, enquanto meu pai ia cotejando no russo. Depois, nas redações da escola, tentava reproduzir o que havia apreendido noite adentro. Lembro de uma redação, que guardo até hoje, onde imitei não sei se Gorki ou Tchekhov. A professora, surpresa, quis conversar com meus pais. Acho que tive algum êxito na imitação... Por sorte, a professora desse primeiro ano era sensível. Gostou das paisagens com pôr-do-sol que coloquei nos meus primeiros textos. Mas, a professora do segundo ano era uma bruxa má. Lembro da sua cor esverdeada, e os cabelos que embranqueciam feitos em trança e presos em um coque. Tinha vindo da Polônia e contava horrores dos carrascos comunistas que comiam criancinhas... Um dia meus pais me flagraram de pé na cama apavorada com medo do comunismo, que segundo Dona Ludmila, estava chegando no Brasil. Logo eles que, fazendo jus a toda uma história de militância na esquerda brasileira, haviam escolhido o grupo escolar para me colocar... Fui imediatamente removida daquele lugar com professores que assustavam criancinhas falando do comunismo. Fui

¹ Filha de Boris e de Regina Schnaiderman, Miriam é psicanalista, escritora e cineasta.

estudar em um colégio da elite paulista onde minha mãe lecionava química. Sempre me senti muito estranha naquela escola chique. E, depois, na adolescência, vivi uma solidão atroz. Não tinha como compartilhar o Beethoven e o Bach que escutava em casa. Nem o XVIII Brumário que me deram para ler aos quinze anos...

Passei muitos anos escutando meus pais revisando as traduções. Havia também um cuidado imenso na escolha do que eu e meu irmão devíamos ler. Sempre víamos nossos pais debruçados em livros. Na sala, a estante imensa, que no início dos anos 70 foi vasculhada pela polícia da ditadura. Só depois a estante saiu da sala e meu pai teve seu escritório separado. Os filhos já estavam fora de casa e isso ficou possível.

A paixão de meus pais pelo estudo e pela leitura, revelava-se no dia a dia da minha casa. Toda segunda-feira, eles saíam para ir ao grupo de estudos na casa de Jacó e Guita Guinzburg, com Anatol Rosenfeld. Esse grupo começou nos anos 50 e durou até a morte de Anatol, nos anos 70. Frequentavam esse grupo Isaías Melsohn, Léo e Rita Seincman, Sula e José Terepins, Fanny e Isaque Schenkman, irmão da minha mãe. Esse era o núcleo de amigos da juventude da minha mãe e que se acompanharam por toda a vida. Também frequentaram o grupo Zulmira Tavares, a psicanalista Amazonas Alves Lima, Ruth Simis, entre outros. Alguns filósofos da USP passaram por lá. Lembro que leram juntos a “Crítica da Razão Pura” de Kant. Foram anos e anos de grupo de filosofia na segunda-feira.

O carinho do meu pai com seus livros era impressionante. Cuidava deles como bichinhos de estimação. Sempre que eu pegava algum livro de sua estante, eu era cobrada a devolver o mais rapidamente possível. Às vezes eu demorava a devolver...

Demoramos para ter uma televisão em casa. A vida era lutada. Lembro do primeiro Repórter Esso. Era o momento onde sentávamos todos, a TV em preto e branco, aquela antena, os botões para cuidar do foco e dos risquinhos na tela. Segui “ O sítio do pica-pau amarelo” religiosamente. Fiquei apaixonada pelo Pedrinho. No final de cada episódio, Júlio Gouveia aparecia e terminava sua fala “... mas essa é uma outra história que fica para uma outra vez”. E ficava... Lembro da emoção de conhecer o homem da televisão, quando nos levaram à casa de Júlio Gouveia e Tatiana Belinky. Meu pai, volta e meia os visitava. Tatiana e meu pai sempre conversavam muito.

Meu pai era revisor na Editora Jakson. Como relatava, fazia verbetes para uma enciclopédia. Isso depois de ter abandonado a profissão de agrônomo. Mas, já era chamado quando alguma personalidade russa vinha ao Brasil. Foi intérprete de Iuri Gagarin, o primeiro homem a ser enviado para o espaço e que disse que a terra é azul.... Eu tinha uma foto dele com uma dedicatória em meu Diário.

Era meu pai que nos levava aos teatrinhos, aos passeios. Até escalamos o Pico do Jaraguá. Fizemos viagens incríveis até o Rio de Janeiro onde moravam meus avós paternos. Íamos de trem-leito. Eu adorava. Sinto saudades daquela cabine desajeitada e da janelona. Aquele barulhinho do trem e a paisagem lá fora, a lua nos seguindo... Sempre que chegávamos, meu avô Salomão nos levava à Lojas Americanas para comprar presentes. Era uma figura imponente. Depois soube que, em algum momento da vida, ele trabalhara com distribuição de filmes russos. Lembro que chamava minha avó de “mussinka”, gatinha em russo. Era nesse contato com a família do meu pai que eu escutava o russo. O apartamento deles ficava na r. Toneleiros. Tinha um quarto grande com um sofá-cama onde nós quatro nos acomodávamos. Meu avô tinha enfisema pulmonar, muita dificuldade para respirar. Morreu disso. Muitas vezes meu pai foi ao Rio para cuidar do pai. Ficamos um tempo sem ir ao Rio. Depois que meu avô morreu, meu pai passou a nos levar ao Rio todas as férias, pois minha avó passou a morar sozinha. Íamos à praia bem em frente da r. Toneleiros, em plena Copacabana. Lembro que um dia Carlos se perdeu e acabou trazido por alguém que conhecia meu pai, pois se pareciam muitíssimo. De tarde, íamos ao zoológico, aos museus, fomos a Paquetá onde meu pai me ajudou a perder o medo de andar de bicicleta.

No Rio, sempre visitávamos minha tia Berta, irmã do meu pai. Eu bem pequena, lembro de um apartamento imenso, entre Leme e Copacabana. De frente prá o mar. Logo minha tia ficou viúva. Tia Berta era arquiteta, tinha construído a ponte na Floresta da Tijuca. Aparecia nas colunas sociais. As refeições eram servidas à francesa e eu morria de medo de derrubar alguma coisa.... Meu pai também. Lembro de um Manabu Mabe na sala de jantar e de um lindo Franz Krajcberg, que era seu amigo. Quando minha tia adoeceu, já aos 90 anos, meu pai, agora acompanhado de Jerusa, foram dedicados e muitas vezes foram ao Rio.

A verdade é que meu pai e minha tia foram criados por uma aristocracia russa da Ucrânia, onde se devia usar palavras francesas, como nos romances, e onde os bons modos vinham do Ocidente. Era feio falar ídiche e o judaísmo não devia aparecer. Mas, contava meu pai, quando precisavam falar entre eles, falavam em ídiche. Assim é que, meu pai entendia, mas não falava o ídiche e minha mãe entendia e não falava o russo. Minha mãe viera da Bessarábia com seis anos e como seus pais conseguiram a documentação brasileira para a ela, foi obrigada a esquecer o russo. Eu e meu irmão, nessa barafunda toda, não aprendemos nem o ídiche nem o russo. Até hoje me ressinto disso... adoraria ler Freud em alemão...

Lá pelo começo da adolescência, meu pai já no curso de russo da USP, reivindicamos que ele nos ensinasse o russo. Conseguimos aprender

o alfabeto, mas não passamos disso... Como dizia meu pai, “santo de casa não faz milagre...”.

Eu e meu irmão crescemos em meio a esses mundos todos. Em meio ao que meu pai contava do que viveu como pracinha da FEB, quando se entusiasmava e falava muito, em meio aos encantamentos por Eisenstein, em meio aos seus silêncios.

Lembro perfeitamente dos dias tristes e cinzentos quando aconteceu o golpe de 64. Na rádio só marchas militares. Meu pai sempre era abalado pelos acontecimentos políticos. Lembro que Haroldo de Campos estava em viagem de estudos na Europa e quando chegou teve uma crise depressiva.

A amizade do meu pai com os concretistas começara nos primórdios do Curso de Russo, quando Haroldo e Augusto, os irmãos Campos, foram iniciar seus estudos com meu pai na r. Maria Antônia. Não lembro se Décio Pignatari foi também. Mas lembro sim dos saraus que passaram a acontecer em casa, onde tomei contato com os Anagramas de Paul Valery, que também passei a imitar. Pedro Xisto, importante poeta do concretismo, debruçava-se encantado com as minhas produções. Passei então a acompanhar o minucioso trabalho de tradução que meu pai fazia com Haroldo e Augusto. Muitas leituras de poemas em russo e depois em português eram feitas em meio a almoços que minha mãe adorava oferecer.

Fui bem privilegiada, pois acompanhei meus pais nessa conexão que eles tinham com o que era a vanguarda no pensamento e no mundo das artes. Foi assim que meu pai trouxe o importante linguista Roman Jakobson e sua mulher, Cristina Pomorskaia para falar na USP. Trouxe Todorov também. E eu, adolescente presunçosa, ia a todas conferências e debates e festas.

Depois, eu pude estar próxima de Júlio Cortázar em sua vinda ao Brasil. Em meu início de adolescência acompanhava meu pai à Cinemateca, chamado por Paulo Emílio Sales Gomes para traduzir as legendas em russo do primeiro cinema soviético. Foram meus pais que emprestaram o samovar da peça “Os pequenos burgueses” no Teatro Oficina. Zé Celso frequentava nossa casa. O samovar nunca mais apareceu... Quando Tcherkassov, ator de Ivan, o Terrível, veio ao Brasil, acompanhei meu pai que na tradução de suas falas, acabava representando dramaticamente para ser fiel....

Tenho orgulho de ter apresentado a eles a bossa nova! Fui eu que levei para casa o primeiro LP do João Gilberto. E, demoraram para viver o encantamento que depois viriam a ter... Depois, através dos irmãos Campos, conviveriam com Caetano Veloso, Tom Zé e toda tropicália. Eu, em pleno 68, fui fã ardorosa da Tropicália, apesar do ódio da esquerda que defendia Geraldo Vandré. Meu irmão um dia destruiu minha vitrolinha que meu pai me trouxera de sua primeira viagem aos Estados Unidos...

O doutorado do meu pai, com sua tese sobre Maiakóvski foi marcante. Na banca, Sérgio Buarque de Holanda, ao lado de Antonio Candido, seu orientador, contava histórias engraçadas. Aliás, meu pai negava-se a colocar gravata, apesar do pedido veemente de Antonio Candido.

Eu e Carlos, já adolescentes, começamos a nos introduzir na esquerda. Líamos Marx, participávamos de grupos de formação. Era plena ditadura e nós dois sentíamos a necessidade de contestar e lutar por um mundo melhor. Lembro que meu pai nos acompanhava nessa busca, fazia questão de ler todos os documentos clandestinos que trazíamos para casa. Fomos então para o Colégio de Aplicação. E cada um tomou seu caminho na militância.

O Colégio de Aplicação da USP, em 1967, era importante núcleo do movimento secundarista. E, como todos éramos menores de idade, os pais acabavam participando muito. Lembro que os pais realizaram uma assembleia para decidir se dariam o voto de confiança aos filhos, que planejavam uma greve. Meus pais defendiam que sim, é claro. Nós, adolescentes, tomamos a escola. Antes da USP da r. Maria Antônia ser tomada. Fomos expulsos pela polícia, carregando cartazes com dizeres tais como "A força é a razão de quem não tem razão". Lembro que íamos às passeatas como secundaristas e que eu cruzava com meu pai, nos grupos de professores. Numa das vezes, diante da repressão, meu pai grudou na alça da minha bolsa e ficou junto. Um menininho ao meu lado pediu a ele que o cuidasse também...

Em 69, pós AI5 meu pai seria chamado em uma CPI e acusado de agir, através de sua mulher Regina, na greve do Colégio de Aplicação. Vieram tempos difíceis. O regime endurecera e a repressão ao movimento estudantil foi enorme. Lembro da polícia invadindo a sala de aula de meu pai, onde ele disse a famosa frase "O meu giz contra a sua metralhadora". Foi para no DOPS, claro. Ficou lá algumas horas e voltou para casa.

Uma outra vez, foi buscado em casa, pois haviam grampeado uma conversa telefônica com um aluno onde falava sobre o poeta Serguei Iessenin. Achavam que Iessenin seria um código secreto. Dessa vez, foi levado para a OBAN, que começava a atuar cruelmente. Voltou tarde da noite. Lembro que Antônio Cândido foi até nossa casa para ficar com a minha mãe.

Nesse meio tempo, meu irmão ia se embrenhando na luta armada contra a ditadura. Minha mãe se desesperava. Meu pai sempre respeitou nossas escolhas. Admirava muito meu irmão.

Depois de um certo momento, meu irmão foi para a clandestinidade e acabou tendo que se exilar no Chile. Meu pai foi ao Chile acompanhá-lo e ver como podíamos ajudá-lo. Era impressionante a cumplicidade e solidariedade de meu pai. Pela vida afora. Meu irmão casou e teve seu

filho, Jonas, no Chile. Viajamos algumas vezes para estar com ele e Jonas em Santiago.

Nesse meio tempo nasceu Luana, minha filha. Meu pai foi avô carinhoso e presente.

Depois, meu pai e minha mãe foram ao encontro do meu irmão em Moscou, pois com o golpe no Chile, ele escolheu viver em Cuba.

Depois, a Anistia, a volta do meu irmão e sua escolha de viver em Guarulhos. Onde vive até hoje. E onde casou e teve mais um casal de filhos., Beatriz e Lucas. Permanece na sua batalha por um mundo melhor.

Por um ano e meio acompanhamos a luta de minha mãe contra um câncer que culminou na sua morte. Foi bem difícil.

Depois da morte da minha mãe, meu pai passou a vir todo final de tarde contar histórias para Luana. Eu trabalhava até mais tarde e ele me ajudou muitíssimo. Vi meu pai ir se conectando com a vida.

Naquele momento tinha quase 70 anos. Foi quando encontrou Jerusa, com quem se casou. Tiveram uma linda vida de parceria e troca. Viajaram mundo afora. Foram várias vezes à Rússia. Em uma das viagens, da janela do hotel avistavam bandeiras vermelhas na famosa ponte do filme Outubro. Em vez do foice e martelo, a propaganda da Coca-Cola...

Quando meu pai adoeceu, sempre que eu ia ao hospital, ele e Jerusa estavam conversando sobre algum poeta, algum texto... Sempre disse a eles, que seria muito bom poder gravar aquelas conversas. Infelizmente não gravaram.

Meu pai e Jerusa construíram um jeito de viver muito deles. Sempre se respeitaram no modo de ser. Meu pai dizia que tinha uma vida feliz. Queria chegar aos 100 anos. Chegou aos 99.

Até hoje, quando leio no jornal algo que me coloca uma dúvida, sinto vontade de ligar para o meu pai. Que sempre sabia me situar, me contar uma longa história. Muitas vezes ainda tenho o ímpeto de pegar o telefone e ligar. Comentar o terrorífico que estamos vivendo nesse momento, e talvez ser acompanhada nessa amargura que vai penetrando a alma.

A filha de José Wilker, em um depoimento em um pequeno texto na Ilustríssima, falou que quando alguém desaparece, esse alguém se esparrama pelo mundo. Passa a estar no vento, na chuva, nos ruídos da cidade... É assim que sinto ... a presença do meu pai no mundo e em mim.

Minha gratidão se esparramando no que faço.

“QUEIRA DEIXAR SEU RECADO”

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p121-124>

Luana Chnaiderman de Almeida¹

Neta de Boris Schnaiderman

Um dia eu era criança e perguntei ao meu avô: vô, por que você foi para a guerra? E ele me respondeu: porque não havia como não ir.

Depois soube que, aos motivos grandes e ideais, juntam-se, na vida, os motivos particulares, biográficos, uma identidade a ser construída, a saída de casa, questões com pais e mães, questões internas e íntimas que somente quem as vive sabe quais são.

Mas ficam também os ideais. E no meu avô, sempre, havia essa dupla face.

Quando houve uma guerra, meu avô se alistou. Quando houve uma invasão da sua sala de aula por policiais armados, meu avô protestou.

Quando lia um livro do qual gostava muito, meu avô escrevia para o autor, ou depois ligava, contando que havia lido e gostado. E quando não gostava tanto, falava também.

Quando cruzava uma pessoa, meu avô falava bom dia boa tarde com licença. E quando andava ao meu lado pela rua sempre ficava à minha direita, protegendo-me dos carros que passavam, num gesto antigo de gentileza do qual eu, com todo meu feminismo e autossuficiência, sempre gostei.

Quando ligavam querendo uma conversa, uma ajuda, meu avô convidava para um chá, e conversava e escutava o que o outro tinha para dizer, curioso e contente.

Quando entardecia, e a noite vinha, meu avô sentava-se para o chá e era a hora da conversa com a Jerusa, com os amigos, a família que vinha, e que bom era tomar um chá e comer bolachas com meu avô.

Meu avô contava muitas histórias de literatura, escritores e escritoras e me contou uma vez da Ligia Fagundes Telles que estava “toda vaporosa” na ocasião em que o apresentou ao Drummond. E eu agora procuro mulheres todas vaporosas, a todo instante, mas elas não são tantas assim. Contou das cartas que trocou com o Dalton Trevisan e o Ruben Fonseca,

¹ Luana Chnaiderman de Almeida é escritora. Publicou *Contos de Moçambique, Fuga, Minhocas, e Orelhas*.

dos amigos russos, do Murilo Mendes, das aventuras que viveu com o Cortázar.

Quando estive internado por muitas semanas em quarto de hospital chique, meu avô reclamou do tamanho do quarto. Quantas pessoas poderiam estar aqui, mas é um absurdo isso.

E quando lia o jornal se entristecia com as notícias. E quando lembrava da guerra ficava sem dormir. E tinha pesadelos.

(Meu avô não conversava muito comigo sobre os acontecimentos da guerra.)

Lia o jornal inteiro, todos os dias.

Quando eu o encontrava para almoçarmos, meio-dia às terças feiras, meu avô estava sentado à mesa de trabalho, os dedos sobre a máquina de escrever, ou o grande caderno universitário espiralado aberto, a caneta em punho, fichando os livros que lia.

Quando eu tinha um trabalho de escola, ia à casa do meu avô e explorava as duas edições da Enciclopédia Britânica que habitavam aquela casa. E meu avô explicava as diferenças dos estilos dos verbetes, de uma e outra. E fiquei orgulhosa quando tinha treze anos e a Jerusa me elogiou, que eu enfrentava os verbetes em espanhol e os alunos da faculdade reclamavam tanto.

Quando estava no hospital, de onde não saiu, e acordou depois de uma noite passada em meio à emergência, começou a me contar, animado e em voz alta (muito alta, vô, tem outros pacientes aqui do lado) dos três livros que ainda escreveria. E em nossas conversas ainda houve mais uma ideia, e outra e outra, aninhado sob as mãos cuidados e olhos da Jerusa.

Os olhos azuis e alegres do meu avô, que se abriam à chegada da Jerusa colorida e linda em qualquer lugar.

Quando eu ia almoçar na casa do meu avô, meio dia, às terças feiras, a gente sentava no sofá e ele me perguntava: o que você anda lendo com seus alunos? E eu respondia, por exemplo, Sherlock Holmes, e ele me dizia: muito bem. E eu ficava contente.

Quando meu avô ficava contente, repetia muito bem três vezes. E sorria. O sorriso lindo e um pouco envergonhado do meu avô.

Quando não havia o que falar, meu avô se calava.

Os silêncios do meu avô podiam durar muito tempo.

Quando o telefone tocava o meu avô corria para atender e a gente ficava impressionado com a força e rapidez dos movimentos do meu avô.

Então, em meio ao almoço, o vô comentava: eu fiz operações, mas mantenho um apetite voraz. E servia-se, feliz, de arroz e feijão.

Quando me achava bonita e bem meu avô falava, como você está bonita, muito bem (três vezes). Quando emprestava um livro, meu avô ficava aflito para que eu o devolvesse e quando eu devolvia ele agradecia

contente e ia logo colocar o livro na estante, no lugar correto, em ordenação precisa da qual somente ele sabia e com a qual se preocupava tanto.

E na secretária eletrônica, o meu avô pedia assim: “queira deixar o seu recado.” E eu achava engraçado e estranho, esse imperativo sobre o nosso querer.

Quando meu avô e a Jerusa mudaram de casa, ele passou longos meses arrumando os livros e eu gostava de vê-los em ordem, adivinhando as seções, literatura brasileira, russa, semiótica, história. E quando eu era criança imaginava o dia em que os livros tomariam todos os espaços domésticos e meu avô e a Jerusa teriam que se mudar para que os livros pudessem morar em paz.

Quando ia fazer noventa e nove anos meu avô comentava assim: puxa, eu vou fazer noventa e nove anos. Quem diria. E me contava, animado: sabia que eu vou fazer noventa e nove anos? Puxa. Quem diria.

Quando saía uma nova edição de uma tradução, eu perguntava: vô, não vai ter lançamento? E ele dizia não, porque o autor não está presente. E a gente dava risada. O meu avô gostava de dar risada. Gostou de ouvir as marchinhas de Carnaval reaparecendo, gostava de ir ao cinema e quando eu era criança meu avô me levou a uma exposição de arte do Joseph Beuys e eu fiquei dias impressionada com aquele artista que se cobria de gordura.

Quando eu tinha onze anos não tirava uma camiseta que dizia antes morrer de vodca que morrer de tédio. Maiakóvski.” E para mim Sputnik não era a nave espacial, mas a vodca que meu avô guardava no congelador. E tomávamos um copo em brinde. E eu me sentia muito russa. E o Maiakovski era um homem lindo e interessante, que era poeta e colava cartazes. E a Lilya Brik, no quadro da casa do meu avô, tinha olhos negros de bruxa.

Quando meu avô conversava em russo pelo telefone. E a voz do meu avô ganhava uma energia e força distintas do brasileiro. Uma língua distante e tão próxima.

Quando meu avô lia um poema em russo parecia um tropel de cavalos.

E quando eu escrevi uma das inúmeras versões do meu livro de contos, meu avô leu e ligou marcando uma conversa em outro horário, que não terça ao meio dia, e eu fui e estava nervosa e meu avô falou que havia lido o livro e havia ali um conto muito bom, digno de antologia, que ia ficar por muito tempo ainda, mas que os outros não se sabia quando terminavam quando começavam e que estava tudo muito confuso. E eu reescrevi o livro inteiro.

E o orgulho, de apresentar o Leo, meu companheiro, ao meu avô. E apresentar o meu avô ao Leo. Muito bem. Três vezes. E de vez em quando

eu esquecia, atrasava ou não ia ao nosso almoço, e meu avô ficava nervoso e triste.

Quando li os contos de Tchekhov com meus alunos do terceiro colegial, meu avô veio conversar com a turma. Veio a pé, com sua boina e sua camisa azul elegante. E se divertiu com as perguntas e mudou uma tradução por causa de uma delas. E seus alunos gostaram dos contos, Luana? Sim, vô, muito, mas uma ficou muito impressionada com aquele em que o cachorro grande come os filhotinhos da gata. E meu avô ria, contente.

Quando eu contei para ele que havia plantado uma laranjeira no sítio e ele comentou que bom, adoro laranjas. E eu sorri, pois, quantos anos até a primeira laranja? Mas meu avô esperava. E ia viver para sempre.

Quando eu lembro do meu avô, eu fico feliz.
Porque não há como não ficar.

ESCREVER SOBRE O AVÔ

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p125-126>

Beatriz Chnaiderman¹

Neta de Boris Schnaiderman

Escrever sobre o avô. Sobre a mesa do avô, a de pedra e couro, redonda, aquela que vocês todos conhecem, a do chá, a da máquina, dos papéis, cadernos. Minha casa. Mesmo uso, computador, chá, vinho, intimidades e conspirações. Minha já não tão humilde biblioteca, os livros dedicados. Os quadros, tia Berta, a irmã do avô de quem não se ouve falar, observa quando vocês saem do lavabo. Em seu antigo apartamento estava assim: a mesa, o retrato de tia Berta, os livros, bem assim, eu me lembro que era assim. O chá em infusão, a geleia, o piano fechado. Posso levar um livro? Jerusa: Bia, você pode me ajudar a fechar a minha mala? O avô: você come pouco, você não comeu nada. Sobre o judaísmo: naquele tempo, os deuses eram as vitaminas e as proteínas. Só eu vou pedir um chope?

Os fins de tarde, já era eu quem preparava o chá, xeretava a biblioteca. *Está uma confusão a biblioteca, uma confusão, eu não tive tempo de arrumar desde a mudança.* E o silêncio, vocês conhecem esse silêncio. O anoitecer, silêncio, livros, chá. Estará de saco cheio? Então, eu falava de algum livro, autor, movimento. *Você gosta, é? É formidável, formidável.* Diante de alguma pergunta: *É o seguinte (...).* Silêncio. *Você está de bicicleta, é? Eu tive uma bicicleta em São Paulo.* E vinha a história: seu pai lhe arranjava uma bicicleta muito diferente, ruim de pedalar e reclamava, *não sei onde ele arranjou aquela bicicleta.* Vou embora. Venha sempre, é bom papear um pouco.

A memória endurece. Já não sei transmitir o meu desespero nos seus últimos dias, nem sei por onde comecei a girar em falso por mais de um ano em torno dessa morte. Frases, cenas, movimentos de pescoço, luzes e sombras, os olhos azuis, azuis, azuis. Isso encontro. A prosódia, eu

¹ Filha de Carlos Chnaiderman, a escritora Beatriz é neta de Regina e de Boris Schnaiderman. Atualmente, cursa graduação em psicologia no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. É membro do Grupo de Tradução e Pesquisa/CNPQ "Filosofia Árabe e História do pensamento", dentro do qual desenvolveu uma pesquisa acerca do Livro da Alma, de Avicena. Hoje em dia, pesquisa acerca da Imaginação e suas vicissitudes na compreensão dos fenômenos humanos, sob a supervisão de Gilberto Safra. Atua na Clínica Escola, onde atende pacientes e participa do Núcleo de Educação Terapêutica com crianças.

encontro, seu sotaque odessita, o tom um pouco agudo, algo infantil no riso.

O infantil do avô era algo muito notável. Quando nasceu minha sobrinha, eu vi a foto e disse: olha aí o avô e ela agora é uma criança e eu ainda digo: olha aí o avô. Não sei de que jeito. Ele se lembrava, tinha na memória os dois anos de idade, a União Soviética, a grande fome, a avó, a governanta, a escadaria de Odessa e dizia: eu vi coisas que uma criança não devia ver. E aqueles olhos azuis azuis azuis, eu olhava para eles e eram eles que tinham visto tudo aquilo, eram exatamente eles, intactos. Como alguém consegue manter os olhos assim intactos por quase cem anos?, pensava.

E lia, lia tudo. E tomava suas notas que só ele entendia. E a quantidade de livros que já não tinha onde enfiar, a biblioteca por arrumar e sabia muito bem aqueles que estavam comigo. Fiquei com um: Albert Camus, *Le premier homme*. Talvez já esteja na hora de acaba-lo. *O processo*, fui devolvê-lo em um fim de tarde com os olhos arregalados e depois do chá, tudo estava feito e eu levava outro livro nas mãos. Eu lia, lia tudo. E papeávamos sobre os livros, apenas papeávamos, algumas impressões, nada além. O reconhecimento veio de supetão: essa é Beatriz, minha neta, grande leitora. Constrangida com o título, encolhida diante do visitante: bom, eu leio bastante. E é uma grande leitora!, exclamou o avô.

Aí está, a memória cede, se desenrola diante do infantil e do reconhecimento. Coisa proustiana mesmo, o afeto. Nesta manhã de domingo, sobre a mesa de pedra e couro, a mesa redonda que vocês conhecem, poderia escrever sete volumes de memórias do avô, no mínimo, poderia reescrever este texto que comecei ontem, com a memória endurecida, as impressões vagas. Mas não, a dureza e o entusiasmo, talvez seja por aí que me lembre do avô, talvez seja isso.

O avô, sempre aterrissado, já no hospital, diante da conjuntura de patos amarelos em todos os jornais, diante da iminência do golpe, não teve vertigem, disse: tirar a presidente, eu acho isso um precedente muito perigoso... Os olhos azuis, azuis, azuis, a Grande Fome, a Segunda Guerra, a ditadura de 64. Eu acho isso um precedente muito perigoso. Apenas uma opinião, vejam. Não é profético. No leito do hospital, aquele encolhido fruto de um século de barbárie, um monumento à resistência, um monumento encolhido, simples, russo, infantil...

Que lembrança, que saudade.

RECEBI A NOTÍCIA DA MORTE DO MEU AVÔ NA SAÍDA DA AULA

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p127-128>

Lucas Chnaiderman¹

Neto de Boris Schnaiderman

Recebi a notícia da morte do meu avô na saída da aula. Sou professor no sertão do Rio Grande do Norte. A morte dele não chegou a ser uma surpresa, dado o seu estado de saúde, porém a tristeza foi genuína. Lembro que fui para um canto mais isolado enquanto conversava no celular e chorei sem ruído. O que me doía, e o que ainda me dói, é saber que ir para São Paulo, onde agora sou turista, teria sempre associada uma ausência, uma falta.

A notícia da morte do meu avô saiu em vários jornais e vários dos meus alunos vinham me dar as condolências. Espantados, referiam-se ao meu avô como alguém famoso e importante, cuja morte, afinal de contas, sai em todos os periódicos. Às vezes penso sobre isso: na grandeza de sua obra, no pioneirismo de suas traduções e na relevância exuberante de toda sua produção. Conto com orgulho, também, de sua participação na guerra e na resistência à ditadura militar.

Meu avô parece uma personagem quando conto essas coisas, e sua aura de grandeza, exagerada pela distância que a morte proporciona, pode até assustar um pouco. E isso é estranho, pois se houve algo que nunca senti diante do meu avô foi medo. A lembrança desses encontros já me esvai um pouco. É a memória ruim que herdei do meu pai, creio que jamais do meu avô.

Minha mãe sempre conta que meu avô vinha me encontrar frequentemente quando eu era pequeno, e levava-me para passear na rua sem saída em que morávamos. Confesso que não me lembro e tenho ainda mais dificuldades de imaginar esse ato de carinho. Em nossa família paterna não se demonstra carinho, apenas de modo opaco.

Não acredito que eu tenha as lembranças corretas sobre os encontros quando criança. Nem mesmo durante o ensino médio, quando

¹ Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (2011) e mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (2015). Atualmente é professor EBTT do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, atuando principalmente nos seguintes temas: imprensa, liberalismo e cortes de cádis.

praticamente todas as tardes passava por sua casa, e bebia do seu café. No entanto, tenho muitas recordações dos seus últimos diálogos. Era sobre a guerra, sempre sobre a guerra, de preferência a Itália. As conversas eram previsíveis, e nem por isso menos emocionantes. Eu, que sou extremamente irrequieto, tinha um prazer sincero de ouvi-lo de forma pausada e com longos silêncios intercalados.

Mais do que as memórias, noto em mim coisas do meu avô, como uma herança cultural passada pelas gerações. Imigrante ucraniano em solo paulista, é possível supor o quanto o peso do estranhamento contribuiu para o ensimesmamento. Meu pai, exilado político da ditadura militar, tem no silêncio uma prática para o presente e para o passado. Eu, paulista radicado no sertão potiguar, às vezes me encontro cada vez mais próximo desse universo.

De forma insólita, os três escolhemos como profissões ofícios dependentes da fala e da comunicação, da docência à advocacia. Penso nele quando estou em sala de aula, assim como penso no meu pai quando trato de política. Penso em meu avô quando leio, e também quando estou em alguma atividade acadêmica. Lembro-me agora que ele foi para minha defesa do mestrado, a foto que tiramos ainda me emociona.

Da primeira vez que estive em São Paulo após sua morte, eu evitei passar pelas mesmas regiões em que convivíamos. Eu, como historiador, sei a força que tem o passado, a potência que tem a memória. Algo não se completa na cidade que por muito tempo chamei de lar. Não é apenas a minha ausência cotidiana que me faz sentir turista na sempre mutante São Paulo, é também uma de suas partes mais seguras que agora desapareceu.

Não sentirei falta do meu avô como tradutor, pois sei que outros virão. Tampouco como professor, pois seus escritos ainda permanecem vivos. O que me faz falta no meu avô é sua condição de avô. É o porto seguro que oferecia, é a constância no mundo sempre instável da juventude. Eu sabia como seriam as tardes com o meu avô, sabia sobre o que seria a conversa e como seria o almoço. Tinha quase certeza sobre os momentos de silêncio e também sobre quais assuntos o empolgariam. Sabia que meu pai estava se tornando cada dia mais parecido com ele, e isso me fazia feliz.

É uma contradição rica: alguém que viveu um século catastrófico e instável, oferecia para mim o conforto da segurança e da certeza.

Eu sinto uma falta enorme do meu avô.

UM PACTO MALGRADO: BORIS SCHNAIDERMAN E ANTONIO CANDIDO¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p129-131>

Jerusa Pires Ferreira²

Viúva de Boris Schnaiderman

A grande figura dos estudos russos no Brasil, pioneiro, competente e minucioso em seus trabalhos, sempre renovados aos 99 anos, Boris Schnaiderman faria cem anos no dia 17 de Maio. Nasceu junto com a revolução russa.

Teria um destino singular no século em que viveu, experiências como a da imigração ao Brasil e da Segunda Guerra Mundial, onde esteve, na condição de voluntário, pracinha brasileiro na Itália. Engenheiro agrônomo, desde cedo tradutor e professor, homem capaz de conduzir sozinho uma Enciclopédia, a Mirador da Jackson, ao ingressar no campo das Letras, decidiu fazer o seu doutoramento, que tinha um outro estatuto por aquela altura.

E o fez sob a orientação de Antonio Candido que, diga-se de passagem, entre tantos e notáveis, também acolheu Jacó Guinsburg, Haroldo de Campos, Luiz Costa Lima, por exemplo. Generoso mestre, apostando no talento e respeitando a diversidade de posições teóricas.

Dele sabemos tantas qualidades, inclusive a de ser um dos maiores ensaístas da língua portuguesa. Gracioso, narrador e intérprete.

Ao chegar em SP em 1977, admiradora e depois amiga de Candido, recebi de sua parte uma acolhida, junto com Gilda, naquele sobradinho do

¹ Publicado originalmente em artigo especial para o blog d'O Estado de S. Paulo, sob título "Antonio Candido e Boris Schnaiderman mantiveram amizade após orientação acadêmica", em 14 de maio de 2017. Aqui, com adaptações, a pedido da autora.

² Jerusa Pires Ferreira, viúva de Boris Schnaiderman, é professora da Pontifícia Universidade Católica e da ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP), mestre em História pela Universidade Federal da Bahia (1977) e doutora em Ciências Sociais (Sociologia da Literatura) pela Universidade de São Paulo (1980). Estudiosa da cultura popular brasileira, atua na área de Comunicação e Estudos da Cultura, tratando principalmente dos seguintes temas: cultura, oralidade, memória e das relações entre literatura, comunicação e artes. Transita do mundo das oralidades tradicionais para o da edição popular e ocupa-se da memória do livro e da edição. Tradutora de Paul Zumthor e de Henri Meschonnic. Autora de obras de referência sobre a literatura portuguesa e brasileira.

Itaim Bibi, e devo registrar minha gratidão por tantos momentos, e sua participação em minha vida universitária e pessoal.

Foram muitas as sugestões suas, e pude assim ler tanta coisa! Por exemplo, o interesse pelos Phanchatantra, recolha de fábulas indianas, que partiu da apresentação que lhe fiz de um folheto de cordel. Ainda os textos e ensaios que sempre me indicava, como no caso dos estudos fáusticos.

Candido e Boris tinham muitas afinidades: discretos, éticos, elegantes, precisos e firmes em suas posições, participação na vida política, resistência à ditadura. Criadores pioneiros de grupos, departamentos, linhas de atuação na Universidade de São Paulo e em outras Universidades.

Tinham visadas diferentes. O primeiro, mais clássico, estabelecendo como crítico um paradigma próprio, que se estenderia a alguns de seus discípulos e parceiros. O segundo, mais aberto às experimentações, à Semiótica russa que se impunha, tendo criado o curso de russo da USP e incentivado as primeiras traduções diretas no Brasil.

Passam-se muitos anos, e houve sempre uma constância nessa amizade. Tendo conhecido Boris em 1978, passei a viver com ele oito anos mais tarde, contando juntos com o convívio sempre agradável e renovador do mestre.

Foi assim que, em março de 2010, passamos a tarde em casa de Cândido, onde falamos sobre o *Fausto*, e procedendo a gravações, transcritas e ainda inéditas. Apresenta-se aí grande riqueza e uma graça extraordinária, típica do nosso herói em oralidade expressiva.

Mas, de repente, ao longo daquela tarde tão singular, surge um pacto solenemente feito pelos dois, o de cumprir e festejar os 100 anos, o que ocorreria em 17 de Maio de 1917 para o russo, em 24 de Julho de 1918 para o rio/mineiro. Foi ali alegremente celebrado, com grande empenho e reiteração.

Vem o Boris de volta para casa, entendeu que os 100 anos não andavam longe e, naquela noite, não consegue dormir. Ao amanhecer me comunica: "Vou ligar para Cândido agora, dizendo a ele que eu não quero apenas cem anos".

Tenho muitos projetos, desejos a cumprir, muito para fazer. Isso não me basta!

E o fez, convidando o outro para se repensar, romper aquele pacto em favor de um sequente, que fizesse possível novos compromissos. E, ao longo da conversa, ainda insistia com o amigo em leituras e conhecimentos, usando até o tom de um caminho proposto.

Nesses últimos anos, nunca deixamos de falar pelo telefone. Ou o mestre vinha à nossa casa para conversar e visitar, já que o Boris tinha adoecido gravemente, conseguindo depois livrar-se, com grande

persistência e coragem. Sempre, de algum modo, atualizávamos nossos passos. Tínhamos o hábito de nos cumprimentar nas grandes datas.

No entanto, malgrado o pacto! Que razões mágicas e inexplicáveis conjuraram, não o sabemos, para que a celebração não se cumprisse. Talvez porque, como nos diz Elomar, o bardo do Sertão, em seu dialeto catingueiro, pelos caminhos “a véa da foice istava...”.

O fato é que não tivemos a alegria de comemorar os dois centenários, neste e no próximo ano. Resta-nos lamentar a perda de notáveis homens, que em sua agudeza, ensinamentos e equilíbrio, trouxeram o legado de toda uma experiência do século XX, a dedicação de suas vidas e certamente nos ajudariam a melhor atravessar tempos turbulentos e ferozes. Permanece, no entanto, o desafio de percorrer a obra que deixaram, que se revitaliza a cada passo, e ainda as marcas vivas impressas em nossa fecunda cultura brasileira.

RODAPÉ

CRÍTICA IDEOLÓGICA E DOSTOIÉVSKI¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p133-142>

Boris Schnaiderman

Ao se abordar este tema, surge logo uma pergunta insidiosa, uma verdadeira "pedra no caminho": a crítica ideológica, compreendida como a crítica da ideologia existente numa obra, não será antes problema da história das ideias e não dos estudos literários como tais? As ideias de uma obra não funcionarão simplesmente como "material"? O estudo da literatura não será o estudo da estruturação de todos os elementos, inclusive as ideias, e não o estudo destas propriamente, compreendidas como ideias explícitas ou implícitas? E se eu não dou primazia ao conteúdo numa obra literária, posso acaso iniciar o estudo desta, concentrando-me nos elementos conteudísticos?

Ao mesmo tempo, não é verdade que toda obra é, em essência, ideológica? Mas o fato de geneticamente eu ter sempre um elemento de ideologia afeta por acaso a necessidade de estudar primeiramente todos os elementos intrínsecos de uma obra, na qualidade de "materiais"? Não será importante, mesmo hoje em dia, a afirmação feita em 1936 pelo crítico polonês Manfrede Kridl: "A assim chamada ideologia não tem existência independente numa obra de literatura; não existe nesta da mesma maneira que fora dela, na 'vida', na filosofia ou no jornalismo. Por conseguinte, ela deve ser examinada em sua configuração específica, digamos literária, isto é, em sua função literária"²

Estas perguntas nos levam, porém, a um campo muito vasto de discussão e, para restringi-lo, vamos colocar de início as dúvidas entre parênteses. E levemos a discussão para o "grosso modo", para a aceitação inicial de conceitos discutíveis, como se fossem válidos, para tentar precisá-los depois. É um caminho que parece viável na abordagem de um tema específico, como o nosso.

¹ Originalmente publicado em *Trans/Form/Ação*, vol.1, Marília, 1974.

² *Apud* Victor Erlich, *Russian Formalism*, Haia: Mouton, 1955, p. 159.

* * *

Já se escreveu mais de uma vez que a crítica ideológica tem sido importante para ajudar realmente a desvendar o mundo de Dostoiévski, e isto nos coloca diante de um paradoxo: o escritor-ideólogo por excelência tem sido provavelmente o menos apreensível para a crítica munida sobretudo de instrumental ideológico. Existem estudos excelentes sobre a estruturação dos romances de Dostoiévski; a estilística trouxe a sua contribuição importante, mas justamente a crítica ideológica, e no país do próprio escritor, onde este tipo de crítica se tem exercido com a maior intensidade e persistência, debate-se até hoje com o problema que a obra dostoiévskiana apresenta sob este ponto de vista.

Será isto uma consequência do fracasso da crítica ideológica como tal? Ou precisamos investigar as condições específicas deste fracasso em relação a Dostoiévski? Parece que, no caso, houve predomínio de análises marcadas por posições ideológicas de momento, a obra do escritor foi utilizada como arma ideológica num ou noutro sentido, e os trabalhos que ajudam a compreender melhor Dostoiévski, inclusive como ideólogo, são aqueles que tratam da ideologia em função da obra em conjunto, enfim, trabalhos que veem nas ideias de Dostoiévski materiais essenciais para a estruturação de seus romances e contos.

Saudado desde a sua primeira obra, o romance *Gente Pobre*, como o escritor humanista por excelência, um representante da assim chamada Escola Natural russa, com seus "ensaios fisiológicos", que, paralelamente a um caminho seguido no Ocidente, chamavam a atenção para as condições desumanas da vida do povo, Dostoiévski desiludiu muito depressa os que fizeram esta leitura unilateral de sua obra e suscitou a indignação dos que viam na literatura um veículo para o protesto, impossível sob outra forma. Com efeito, para quem procurava na literatura um meio de despertar a consciência moral do povo, ou pelo menos da sua camada mais suscetível a isto, um romance como *O Sósia* (o segundo que publicou), com a sua ambiguidade fundamental, com a multiplicidade de caminhos que apresenta, e que tornam impossível enquadrá-lo num julgamento unívoco, só podia aparecer como algo monstruoso e disforme, um exemplo de como não se deveria fazer literatura.

E, ao mesmo tempo, para esta crítica, Dostoiévski não podia deixar de constituir um enigma. Poucos escritores tinham a sua sensibilidade para o social, era impossível deixar de reconhecer que os problemas cruciais da Rússia eram por ele escalpelados como jamais se tinha feito. E a par disto, em cada obra, aquela multiplicidade de caminhos, aquele emaranhado de ideologias, sem que o autor dissesse: "O caminho é este". Ou, quando o dizia, colocava na obra um personagem que distorcia aquelas ideias que se conheciam como o credo explícito do escritor, a ponto de tornar muitas

vezes difícil afirmar o que se pretendia como verdade e o que se apresentava como caricatura.

Se isto provocou polêmicas acirradas em vida do autor, a discussão continuou após a sua morte, sempre havendo uma facção que tomava determinado Dostoiévski, o seu *Dostoiévski*, como bandeira.

O filósofo V. Solovióv - que, apesar de bem mais jovem que o romancista, chegara a ser um companheiro das suas "andanças místicas" dos últimos anos de vida - deu a tônica de um culto a Dostoiévski, em três discursos proferidos em sua memória. "Os homens de fé *criam vida*", afirmou, "são aqueles que se denominam sonhadores, utopistas, *iurodívie*³- são os profetas, os homens verdadeiramente melhores, os dirigentes da humanidade. Estamos hoje aqui para lembrar um destes homens"⁴.

Não tardou a reação a semelhantes afirmações. N.C. Mikhailóvski, um dos dirigentes da intelectualidade revolucionária russa, publicou o ensaio "Um talento cruel"⁵, onde se frisam os aspectos de sadismo do romancista e se reconhece a capacidade de Dostoiévski de uma visão profunda da psique humana, visão esta que traz, no entanto, das profundezas o que pode haver de vil, jamais as qualidades dignificantes. E isto numa época em que os russos precisavam de alguém que lhes mostrasse os caminhos da luta pela verdade e pela justiça.

De modo geral, as duas obras citadas aqui marcaram os pontos entre os quais se debateu, com pequenas variações, a crítica dostoiévskiana nos anos seguintes. Ora aqui, ora ali, aparecia alguma observação mais interessante, mas de modo geral o esquema bipolar não variou. Os simbolistas russos, aceitaram Dostoiévski como um mestre e precursor, ao lado de Vladimir Solovióv. Com efeito, apesar das origens francesas, o simbolismo russo logo encontrou raízes nacionais para a sua reação ao positivismo, ao naturalismo e ao materialismo vulgar, tão frequentes na literatura dos fins do século passado. Dostoiévski foi apresentado, com insistência, como o Apóstolo, o Profeta, o Vidente. Isto não obstou a que alguns simbolistas chegassem a apontar aspectos realmente importantes de Dostoiévski, como foi sobretudo o caso de Viatchesláv Ivanov, mas de modo geral o romancista passou a ser pretexto para uma pregação irracionalista e palavrosa; os aspectos que hoje parecem mais contingentes de sua obra, particularmente uma visão messiânica da Rússia, que aparece

³ Plural de *iurodívi*, nome que se dava na Rússia a mendigos insanos, que vagavam pelo país, e aos quais o povo atribuía qualidades de vidente.

⁴ V.S. Solovióv, *Tri riétchi v pámiat F.M. Dostoiévskovo* (Três discursos em memória de F.M. Dostoiévski), Moscou, 1884, Apud N. C. Mikhailóvski, *Litieraturno-critícheskie stafi* (Artigos crítico-literários), Moscou, Goslitizdat (Editora Estatal de Obras Literárias), 1957, pp. 641-642.

⁵ *Jestóki talant*, ob. cit., pp. 181-263.

com tanta frequência no *Diário de um escritor*, foram apresentados como a sua grande mensagem.

Nas décadas de 1910 e 20, era frequente dar-se ênfase às contribuições psicológicas de Dostoiévski. Saíram então dezenas e dezenas de estudos psicanalíticos de sua obra. Com efeito, para quem tenha penetrado no mundo do escritor, é surpreendente a sua visão aguda neste sentido. Torna-se quase inacreditável, por exemplo, que certas páginas de *Niétotchka Niezvánova*, com sua visão clara do erotismo infantil, ou conto como *O pequeno herói*, tenham sido escritos muito antes da existência de Freud. A penetração que Dostoiévski faz no mundo dos sonhos e das fantasias é outra faceta que o aproxima surpreendentemente da psicanálise. Não importa que alguns tenham procurado em obras anteriores a raiz de semelhante argúcia no trato destas questões. Mesmo fazendo-se apelo a E.T.A. Hoffmann e à literatura popular, continua surpreendente a visão aguda de Dostoiévski. Mas, apesar disto, parece magra a contribuição da crítica psicanalítica para a compreensão de sua obra. E o próprio ensaio freudiano, "Dostoiévski e o parricídio"⁶, se apresenta considerável interesse para o conhecimento da psicanálise, pouco acrescenta para um compreensão real do escritor. Depois de tanta insistência na "psicologia de Dostoiévski", soou muito oportuna a advertência de Adorno em suas *Notas de literatura*: "... na medida em que há nele psicologia, trata-se de uma psicologia de natureza inteligível, de essência, e não dos homens empíricos, tais como os que se movem no mundo"⁷. Portanto, com toda a sua agudeza psicológica, Dostoiévski é, antes de tudo, o escritor que dá corpo e voz às ideias, que faz viver, em carne e sangue, o inteligível. Mais uma vez coloca-se a questão, e com mais força depois de Adorno: como se tornou possível que a crítica ideológica fosse a menos capaz de compreendê-lo? O problema é candente, mas, para tentar explicá-lo, temos de continuar a investigar, ainda que sumariamente, as condições em que ela trabalhou.

É verdade que várias obras marcadas pelas limitações da crítica ideológica da época (e a crítica que propunha a psicologia como fundamento de qualquer análise, e não apenas num setor bem delimitado, como Freud operou em seu famoso artigo, parece ser realmente ideológica), apresentaram, ao mesmo tempo, graças à qualidade de seus autores, alguns elementos valiosos para a compreensão de Dostoiévski. Foi sem dúvida o que aconteceu com o livro de Gide⁸.

⁶ Tradução inglesa: "Dostoiévsky and Parricide", in Sigmund Freud, *Collected Papers*, Vol. V, Londres: Hogarth Press, 1953.

⁷ Theodor W. Adorno. *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962, p.47.

⁸ André Gide. *Dostoiévski*. Paris: Gallimard, 1970. Primeira edição: Pion, 1923, mas parte dos materiais do livro data de 1908.

Não é por acaso que ele vem sendo reeditado até hoje. Se nele encontramos generalizações ridículas sobre o "espírito russo"; se, embora a partir da p. 169, ele se volte contra a tendência francesa de reduzir tudo a uma fórmula e ver em Dostoiévski apenas a "religião do sofrimento", Gide não consegue deixar de pagar seu tributo a esta visão da obra dostoiievskiana, chegando a supor que um espírito orgulhoso jamais compreenderia o escritor russo (p. 80); se com frequência demasiada sente-se aquilo que ele declara explicitamente, em relação a Dostoiévski - que na obra deste procurou, como as abelhas de Montaigne, aquilo que mais convinha ao seu mel (p. 206); quantas formulações de seu livrinho precioso são uma verdadeira antevisão do que a crítica dostoiievskiana mais recente vem explorando: a complexidade do mundo criado pelo escritor russo, a impossibilidade de enquadrar sua obra numa ideologia determinada, a polivalência e pluralidade de tudo o que saiu de sua pena etc...

A Revolução de Outubro, que foi acompanhada de tão grandes transformações em toda a vida cultural russa, provocou também uma reviravolta nos estudos dostoiievskianos. De início, percebe-se com frequência certa perplexidade. Aquelas contradições na vida e na obra, aquele martirológico revolucionário e uma atuação muitas vezes reacionária, como explicar tudo aquilo?

Um documento conservado no Museu-residência F. M. Dostoiévski, em Moscou, o "Atestado n.º 626", reflete bem esta desorientação. Fornecido à *dvorianka*⁹ Iecatierina Pietrovna Dostoiévskaja, afirma que ela é "esposa de Fiódor Fiódorovitch Dostoiévski, filho do famoso escritor russo Fiódor Mikháilovitch, velho revolucionário, preso em 1849, no reinado do czar Nicolai Pávlovitch, devido a manifestação 'criminosa' contra o regime imperial e histórico, ao lado de outros revolucionários, e que foi condenado à morte por fuzilamento. Já no local da execução, no momento de ser dada ordem de atirar, a sentença foi atenuada. Condenaram Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski a quatro anos de trabalhos forçados. Faleceu em 1881, no dia 28 de janeiro, levando consigo um ativo defensor dos desvalidos, mas deixando-nos seus inapreciáveis trabalhos, tão necessários para a ulterior reeducação da humanidade. Respeitando profundamente a memória do camarada F. M. Dostoiévski, pedimos não causar dificuldades a seus parentes diretos, os netos, rebentos do lutador pela liberdade dos homens"¹⁰.

Transcrevendo o documento, o autor da comunicação publicada em *Vopróssi litieratúri* não esconde um sorriso de ironia diante de tão

⁹ Mulher de condição nobre. Embora datado de 5 de maio de 1919 e tendo o carimbo do Comitê Executivo dos Deputados Operários, Camponeses e do Exército Vermelho, da cidade de Sadovsk, do governo da Táurida (Criméia), o documento ainda utiliza este termo.

¹⁰ Segundo nota informativa de G. Kógan, diretor do Museu-residência de F. M. Dostoiévski em Moscou, publicada em *Vopróssilitieratúri* (Problemas de literatura), nº 3 de 1965, pp. 252-253.

estrambótico atestado. Mas, ao mesmo tempo, é o caso de se perguntar: a lembrança do destino estranho de Dostoiévski, dos anos passados na Casa dos Mortos e, sobretudo, daqueles momentos diante do pelotão de fuzilamento, não terá contribuído, num nível mais elevado, para o grande interesse por Dostoiévski nos anos que se seguiram à Revolução?

Publicaram-se então materiais importantíssimos que estavam inéditos. Alguns deles são absolutamente indispensáveis para um conhecimento adequado de Dostoiévski. Por exemplo, o capítulo que fora excluído de *Os demônios* pelo próprio escritor, aquele episódio em que Stavróguin, depois de ter violentado uma garotinha, aguarda quieto o suicídio desta por enforcamento, lança uma luz violenta e diferente sobre o romance todo, este fica muito mais uno e estruturado.

Paralelamente, foram saindo estudos importantes sobre a obra do escritor. O que se fez então foi tão importante que permitiu a D.S. Mirsky afirmar, em 1931, no prefácio ao livro de Edward Hallett Carr sobre Dostoiévski, que tudo o que se fizera no campo, antes de 1921, se tornara mais ou menos obsoleto¹¹.

Já nos primeiros anos após a Revolução, começaram a sair os importantes estudos de Leonid Grossman, que culminaram em seu livro de 1925, *A Poética de Dostoiévski*.¹² Nesta obra, Grossman estuda o estilo e a construção de Dostoiévski e proclama, ao contrário das afirmações tão correntes de que ele "escrevia mal" e tinha "estilo pesado", que foi sobretudo um grande artista e que era um absurdo deixar de lado este aspecto essencial de sua obra, a fim de procurar nela apenas a psicologia e a filosofia. Trata-se de um estudo realmente magistral que não teve a justa repercussão no Ocidente devido em grande parte às dificuldades que passaram a surgir pouco depois na União Soviética, para a divulgação das obras consideradas formalistas. O estudo foi mais tarde refundido, sobretudo no sentido da maior articulação dos elementos estéticos com uma visão histórica do fenômeno literário, sendo publicado com o título de "Dostoiévski artista" na coletânea com que a Academia de Ciências assinalou o reinício na U.R.S.S., em âmbito oficial, de estudos sérios da obra de Dostoiévski¹³.

Na década de 1920, surgiram outros estudos fundamentais para uma compreensão da obra do romancista. Os dois mais importantes situam-se no campo oposto ao de uma crítica estritamente ideológica. Em *Problemas*

¹¹ Edwar Hallett Carr, *Dostoiévsky*, Londres, Allen & Unwin Ltd. 1931.

¹² Leonid Grossman, *Poética Dostoiévskovo*, publicação da Academia Estatal de Ciências da Arte, Moscou, 1925.

¹³ Leonid Grossman, "Dostoiévski - khudójni", In: *Tvórtchestvo F. M. Dostoiévskovo* (A obra de F. M. Dostoiévski) Moscou: 1959. Traduzido por mim para o português: *Dostoiévski artista*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1967.

da obra de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin¹⁴ expõe sua concepção do *romance polifônico* (do qual Dostoiévski seria o representante mais completo), isto é, o romance em que não há uma voz bem definida que articule tudo, de acordo com as concepções ideológicas do autor, mas aparece multiplicidade de vozes, cada personagem expõe sua ideologia, sem que uma delas prevaleça sobre as demais, o que se reflete em todos os níveis da obra, desde os macro até os microelementos. Iúri Tinianov publicou seu importante ensaio "Dostoiévski e Gógol - Para a teoria da paródia"¹⁵, onde se destacam os elementos parodísticos da obra de Dostoiévski e se mostra como os personagens dostoiévskianos, muitas vezes, não existem apenas como tais, como indivíduos definidos psicologicamente, mas remetem a outro texto, falam por alusões, enfim, trazem à tona um mundo muito mais rico que a mera reprodução da realidade empírica imediata.

Obras como estas abrem caminhos novos para a compreensão de Dostoiévski e permitem a exploração em inúmeras direções. Uma crítica ideológica que parta da constatação desta complexidade essencial do romancista russo, que assimile os elementos fornecidos por Grossman, Bakhtin e Tinianov, ainda tem muito a nos dizer. No entanto, estes caminhos já delineados têm sido trilhados poucas vezes, e poucas vezes também os resultados obtidos estão à altura das premissas colocadas tão agudamente por estes trabalhos iniciados na década de 1920.

Com o ostracismo em que caiu o movimento formalista russo e as perseguições que atingiram todos os que tiveram algum contato com ele (mesmo os que não o aceitaram e procuraram discutir criticamente, mas com elevação, os seus trabalhos), todos os estudos literários russos sofreram tremendo retrocesso.

Quanto aos estudos dostoiévskianos, isto se refletiu numa tendência de aceitar como indiscutível a concepção de que Dostoiévski foi um grande escritor, mas cuja obra se ressentia do reacionarismo de suas concepções políticas. As contradições que marcam tudo o que deixou seriam responsáveis por debilidades inclusive de ordem literária. Assim, por exemplo, no 1.º volume do *Dicionário Enciclopédico*, publicado em 1953 pela Grande Enciclopédia Soviética, lê-se no verbete sobre o escritor: "Nos romances de Dostoiévski se refletem, por vezes com doentia agudez, algumas contradições da vida social no período da instauração do capitalismo na Rússia. No entanto, a visão de mundo falsa e reacionária limitava as possibilidades artísticas de Dostoiévski e determinou sua influência negativa sobre alguns escritores russos e estrangeiros". O conceito exposto neste verbete anônimo encontra-se em numerosos

¹⁴ *Problêmi tvórtchestva Dostoiévskovo*. Foi refundido e saiu em 1963 com o título de *Problêmi poétiki Dostoiévskovo* (Problemas da Poética de Dostoiévski).

¹⁵ "Dostoiévski i Gógol (k teórii paródi)", in *Arkhaísti i novátori*, Leningrado, 1929, obra reimpressa pela Wilhelm Fink Verlag de Munique, em 1967.

artigos, ensaios, histórias da literatura e mesmo livros com ambição teórica, que se publicaram no período estalinista. Depois de 1956, quando ocorreu certa liberalização da vida cultural, muitos estudiosos se voltaram para a obra de Dostoiévski, tentando uma abordagem que não estivesse viciada por este viés unilateral, e a crítica mais dogmática atacou essas tentativas, sempre na base do mesmo chavão. A coletânea publicada em 1959 pela Academia de Ciências, e à qual já me referi, constituiu um passo importante para se tornar a estudar Dostoiévski com toda a seriedade. Desde então, revistas e publicações especializadas soviéticas têm divulgado interessantes materiais sobre ele.

Mas a crítica ideológica, em sentido estrito, continua a manifestar-se de modo tal que a obra dostoiévskiana parece apenas um elemento utilizado a favor desta ou daquela posição de momento. Recentemente, provocou, grande escândalo a publicação de um artigo de A. Mazurkévitch¹⁶, onde Dostoiévski aparece como alguém que "pregava a submissão impotente, uma resignação de escravo e um auto sacrifício obtuso" e, ao mesmo tempo, "enxertava na literatura instintos zoológicos" e até "estimulava as chagas do capitalismo". Na imprensa soviética, diversos comentaristas voltaram-se indignados contra esta manifestação extremada do "sociologismo vulgar", tão frequente nas décadas de 1920 e 30, e sobretudo estranharam que semelhante trabalho tivesse encontrado abrigo numa coletânea destinada a professores secundários, aos quais o guia improvisado chega a aconselhar que não "deem muito lugar aos textos" de Dostoiévski em suas aulas.

Houve uma verdadeira onda de artigos em que se procurava combater a apresentação dualista de Dostoiévski como um ficcionista genial e, ao mesmo tempo, um pensador reacionário. Teve grande repercussão um artigo de M. Khráptchenko, em que este dizia: "A opinião de que a concepção de mundo do escritor, em todas as suas manifestações essenciais, era conservadora, não corresponde à realidade"¹⁷.

O livro de Augusto Vidal sobre Dostoiévski, publicado na Espanha¹⁸, encontrou repercussão muito favorável na Rússia. "Podemos acaso contentar-nos com afirmar: Dostoiévski foi reacionário e obscurantista? Nós respondemos a esta pergunta com outra: será justo ceder Dostoiévski à reação?" E estas perguntas do ensaísta espanhol condizem bem com o clima que se criou na Rússia em torno de Dostoiévski.

¹⁶ A. Mazurkévitch, "Problemas da preparação metodológica do professor para um estudo panorâmico da obra de F. M. Dostoiévski", na coletânea *Povichênne vospitáüelnoi róli litleratúri* (Elevação do papel educativo da literatura), Kiev, 1972. Minhas citações baseiam-se em resenhas e comentários sobre o artigo, publicados em 1973 na revista *Vopróssi litieratúri*.

¹⁷ M. Khráptchenko, *Dostoiévski i ievó litieratúrnoie nasliédie* (Dostoiévski e sua herança literária), *Comunista* 1971, N.º 16, p. 109 (minha citação é indireta). O órgão em que o trabalho foi publicado influenciou provavelmente na grande repercussão do artigo.

¹⁸ Augusto Vidal, *Dostoiévski*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

É verdade que este escreveu contra o socialismo e o movimento revolucionário russo em geral. Agora aparecem, porém, numerosos articulistas que lembram: mas que socialismo era aquele? Na realidade afirmam eles, Dostoiévski se voltava contra o socialismo pequeno-burguês, o positivismo estreito e o extremismo anarquista, tão frequente na Rússia de seu tempo. E este extremismo anarquista é aproximado das atuais tendências de extrema-esquerda, da contracultura e do maoísmo da juventude ocidental, de modo que, de inimigo, Dostoiévski passa a aliado, na luta justa e na posição considerada correta no momento. Como uma das consequências desta nova posição, ocorreu fatalmente uma valorização de *Os demônios*, romance que durante muitos anos foi considerado um panfleto contrarrevolucionário, indigno de um verdadeiro artista. Este entusiasmo por uma revisão da obra dostoiévskiana chegou a tal ponto que I. Kariákin definiu o romancista como "objetivamente, um aliado do marxismo"¹⁹, mas semelhante exagero encontrou os seus críticos.

Aonde nos pode levar esta nova concepção da obra de Dostoiévski? Se a visão dualista de um grande escritor, *apesar de* suas contradições e sua concepção reacionária, sem um exame aprofundado destas contradições, era bem simplificadora, não é menos simplista a visão que nos apresentam agora. Diante dela, como explicar certas páginas do *Diário de um escritor*, caracterizadas por um chauvinismo grão-russo simplesmente intolerável à leitura e repassadas de ódio ora ao ocidental em geral, ora ao judeu, ora a outras populações do Império? Como harmonizar um Dostoiévski "positivo" politicamente, com a sua visão messiânica da Rússia? Quanto mais a crítica engajada em posições políticas de momento se dedica ao escritor, em busca de um aliado, menos compreensíveis se tornam certos aspectos de sua obra. Não será o caso de a própria crítica ideológica explorar, em seu campo específico, as novas possibilidades abertas pelos importantes estudos russos que têm aparecido a partir da década de 1920?

Chegando a este ponto, ressurgem as dúvidas iniciais. Estamos tratando de "crítica ideológica", mas não chegamos a definir o seu campo de ação, e o próprio emprego do conceito não ficou muito claro. E, mais uma vez, aparece a pergunta: serão as ideias simples materiais? Comentando a concepção de "material" dos formalistas russos, o teórico polonês Manfred Kridl, já citado, e que acompanhou os trabalhos daquele movimento com simpatia e espírito crítico, lembra que, se realmente a obra literária resulta da estruturação de "materiais", estes não são materiais inertes e sim matéria viva, o que implica obrigatoriamente uma dialética entre a estruturação da obra e os materiais nela empregados. E esta

¹⁹ Num artigo na revista *Naúka i relíquia* (Ciência e Religião), nº 10 de 1971, citado por I. Seleznióv em "Postigaia Dostoiévskovo" (Apreendendo Dostoiévski), *Vopróssi litieratúri*, N.º 8 de 1973, p. 224.

formulação, que se aproxima da visão que Iúri Tinianov e Roman Jakobson expressaram em fins da década de 1920, nos coloca diante de um problema complexo. Ideias são matérias, porém materiais vivos, e como tais devem ser tratadas. E o estudo literário é um estudo da estruturação das obras, que é um processo multiforme, variegado, de contornos imprecisos, devido à própria natureza do "material".

Nada disso, porém, anula a diretriz traçada há pouco, de que nenhum estudo "ideológico" da obra de Dostoiévski pode deixar de se apoiar nos resultados alcançados pelos trabalhos de Tinianov, Grossman e Bakhtin. Como fazer isto? Novas perguntas somam-se às iniciais. No caso, convém lembrar uma formulação de Iúri Lotman; em seu último livro afirma que os estudos literários antes se apressavam a responder e hoje estão aprendendo a perguntar²⁰.

Mas, de indagação em indagação, a imagem de Dostoiévski, a princípio recortada grosseiramente em branco e preto, vai se colorindo de matizes cada vez mais opulentos e variados, cada vez mais fascinantes em suas contradições e esfumaçamento.

²⁰ Iúri Lotman, *Análiz poetítcheskovo teksta* (Análise do texto poético), Leningrado, Editora Prosviechchênie (Instrução), 1972, p. 6.

PARÓDIA E "MUNDO DO RISO"¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p143-149>

Boris Schnaiderman

Embora cause estranheza a ausência em *Problemas da Poética* de Dostoiévski de M. Bakhtin² de qualquer alusão ao importante trabalho de Iúri Tinianov, Dostoiévski e Gógol (*Para teoria da paródia*)³, enquanto se apontam no livro honestamente outros precursores⁴, é preciso reconhecer que, estendendo-se a abordagem para outras obras do primeiro, e sobretudo o livro sobre Rabelais⁵, há por vezes uma diferença bem grande na concepção do tema pelos dois autores.

Tinianov estuda-o do ponto de vista da evolução literária e estabelece magistralmente alguns caminhos de abordagem sincrônica, que iluminam aquele fato da diacronia. Mas, para Bakhtin, toda análise imanente deve levar em conta o problema da ideologia, pois este surge inevitavelmente devido à natureza ideológica da linguagem, conforme ficou expresso sobretudo em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*⁶. E de seu ponto de vista, com certeza, semelhante concepção não está presente no ensaio de Tinianov, pelo menos explicitamente (é característica de Bakhtin a preocupação de ver os problemas bem explicitados).

Ademais, comparando-se o livro sobre Rabelais com o estudo de Tinianov, verifica-se que este chega a afirmar: "(...) a paródia de uma tragédia será uma comédia (...), paródia de uma comédia pode ser urna

¹ Publicado originalmente em *Sobre a paródia*, de Selma Calasans Rodrigues. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

² *Problêmi poétiki blémt poétilci Dostoiévskono*. 3. ed. Moscou: Editora Khudójestvienaia Litieratura (Literatura), 1972.

³ "Dostoiévski i Gogol (k teórii paródii)". *Arkhaísti i novátori* (Arcaizantes e inovadores), Leningrado, 1929 (reeditado em fac-símile pela Wilhelm Fink Verlag de Munique em 1967), ensaio escrito em 1919.

⁴ Expressei essa estranheza no estudo "Semiótica na URSS – uma busca dos elos perdidos", *Através*, nº3, São Paulo, 1979.

⁵ M. Bakhtin, *Tvórtchestvo François Rabelais i naródnaia cultura sreidnieviekóvia i renessansa* (A obra de François Rabelais e a cultura popular da Idade Média e do Renascimento), Moscou, Editora Khudójestvienaia Litieratura (Literatura), 1965.

⁶ V. N. Volochinov, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Edição brasileira: São Paulo, Hucitec, 1979. Vários autores atribuem o livro a Bakhtin.

tragédia" (p. 416). Será correta a afirmação? Ela parece pelo menos incompleta. Podemos ter, por exemplo, uma tragédia como paródia de outra tragédia. Basta pensar no trágico da paródia que há no *Doutor Fausto* de Thomas Mann. Aliás, Haroldo de Campos já se referiu a isto, contradizendo muitas definições que se encontram em enciclopédias literárias, dicionários, etc: "Paródia (...) não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica do *canto paralelo*⁷. Mas não é este o tipo de paródia com que se preocupou Bakhtin em seu estudo rabelaisiano.

O que lhe interessa, no livro em questão, é a paródia de registro essencialmente cômico, que revira o texto parodiado e nos dá o farsesco, o sexual, o coprológico, a grande gargalhada das ruas e das praças, o carnavalesco, a irrupção do riso, a caçoada com os grandes temas, a irreverência do espírito popular, sua esfuziante alegria posta de lado durante séculos pela cultura oficial. Lembrando que o grande pensador político russo A. I. Herzen já afirmava em meados do século XIX a importância que teria uma "história do riso" para a compreensão adequada dos fatos da cultura, Bakhtin apresenta o seu trabalho como uma contribuição em campo mais restrito, com vistas ao mesmo objetivo. Neste sentido, ele trata do "mundo imenso da cultura popular do riso" (p. 156).

Partindo declaradamente desta concepção bakhtiniana, os importantes teóricos e historiadores da literatura D. S. Likhatchóv e A. M. Pantchenko publicaram um livro substancioso, embora de volume reduzido: O "mundo do riso" da Rússia antiga⁸, onde escrevem:

Exteriormente, em sua camada superficial, o riso deforma intencionalmente o mundo, faz experimentos com ele, priva o mundo de explicações racionais e ligações de causa e efeito, etc. Mas, destruindo, o riso ao mesmo tempo constrói: ele cria o seu antimundo fantástico, que traz em si determinada concepção do universo, determinada relação com a realidade ambiente. Esta relação do riso com a realidade é variável nas diferentes épocas e em diferentes povos (p. 192).

Todo o livro explicita esta tese, na base de materiais da Rússia antiga. É entre estes materiais, um lugar importante é ocupado pela paródia.

Vista como um dos elementos da oposição mundo/antimundo, a paródia torna-se algo inerente a toda uma tradição cultural. Mais ainda, tal como no Dezoito de Brumário de Karl Marx (livro que não é citado, pelos autores: a citação, no caso, não deixa de ser um lugar-comum), a própria história passa a conter elementos paródicos, pois eles afirmam que em "cada manifestação histórica complexa" existe, além de um "conteúdo",

⁷ Apresentação" a *Osvold de Andraie - Trechos escolhidos*, Agir, 1967, p. 15-16.

⁸ *Semiekhovói mir" driévniei Russi*. Leningrado: Editora "Nauka" (Ciência), 1976.

uma "forma" que tem de ser detectada. Por exemplo, Ivã, o Terrível, "como homem do tipo-medieval, gostava de 'teatralizar' suas ações, vestindo-as de formas cerimoniais ou, pelo contrário, de formas que transgrediam rudemente todo cerimonial" (p. 61). Assim, o corpo de partidários que em torno dele se constituiu, os famosos oprítchniki, parodiava em seu quartel-general os cultos da igreja ortodoxa. Eles celebravam, em trajes eclesiásticos, grandes "missas" de orgia. O revirar do azeite e consagrado está presente nos próprios textos diplomáticos de Ivã e outros documentos oficiais por ele redigidos, marcados pelo riso típico da Rússia antiga e por um espírito paródico. Certas ações histriônicas do czar são características de sua biografia, as falsas renúncias ao trono, o envergar de trajes de mendigo, o rodear-se de uma corte de bobos – sempre a ostentação de um antimundo em oposição ao mundo organizado e regulamentado. É tão grande a participação do elemento cômico nas histórias sobre Ivã, o Terrível, que às vezes se torna difícil distinguir nelas a realidade histórica da lenda que se criem em volta do czar. Mesmo a crueldade dos seus atos muitas vezes se mistura com algo paródico e o riso desenfreado alia-se então a um esgar trágico.

Semelhante oposição de contrários é frequente mesmo na história religiosa russa. Vejam-se neste sentido as narrativas sobre São Basílio, uma das figuras mais veneradas pelos grego-ortodoxos russos.

Por exemplo, reza a sua hagiografia que, "tendo a alma livre" e sendo imune à "vergonha humana", costumava defecar em público (p. 115). Pântchenko observa que, ao contrário de representações semelhantes na estatuária medieval do Ocidente, aquele comportamento de S. Basílio não significa orgulho nem desprezo pelo mundo, pois o texto hagiográfico fala em "ausência de corpo", isto é, um estado semelhante, ao dos anjos. (Tudo isto aparece em eslavo eclesiástico, o qual tem sempre, para o leitor russo, moderno, um toque de solenidade, e isso resulta, neste caso, numa oposição estranhíssima de estilo e fábula).

Veja-se como S. Basílio reconheceu o demônio disfarçado em mendigo. Pedindo esmola e falando bem depressa, em vez de "Khristá rádi" (Pelo amor de Cristo), este ia dizendo "stá rádi" (Pelo amor de cem, isto é, cem rublos ou copeques).

Infelizmente, não cabe aqui uma narração mais detalhada das lendas sobre S. Basílio, que é apresentado muitas vezes em confronto direto com Ivã, o Terrível: não foi por acaso que este dedicou à sua memória a esplêndida catedral que ele mandou erguer para celebrar a vitória sobre os tártaros do Volga.

O livro dissecar inúmeros fatos e textos importantes para a compreensão da cultura russa e ao mesmo tempo leva a pensar sobre o "mundo do riso" como tal. Neste sentido, ele completa a visão dada por obras ocidentais que, se referiram ao tema, embora os dois autores pareçam

ter razão ao afirmar a inexistência de uma verdadeira história do riso, cuja elaboração deveria ser precedida de uma série de estudos monográficos e parciais.⁹ Aliás, a exemplo do que faz Bakhtin, o próprio livro é apresentado como uma tentativa neste sentido.

Esta visão do "mundo do riso" complementa para nós o que Nietzsche escreveu em *A gaia ciência*⁹:

Pode ser que ainda haja um futuro para o riso. Que acontecerá quando a máxima "A espécie é tudo, o indivíduo nada" tiver penetrado até a medula da humanidade e quando todos tiverem livre acesso a esta suprema libertação, suprema irresponsabilidade? Talvez, então, o riso tenha-se aliado à sabedoria, talvez haja uma "gaia ciência". Entrementes, na espera, tudo caminha de maneira muito diferente, enquanto se aguarda, a comédia da existência não tomou consciência de si, enquanto se espera continuamos na idade da tragédia, das morais e das religiões (p. 56).

Mas, depois desta afirmação desalentada, Nietzsche aproxima-se da admissão, na história da cultura, do "mundo do riso", que seria estudado bem mais tarde por Bakhtin e pelos dois autores há pouco citados:

Não se pode afirmar que a longo prazo, o riso, a natureza e o bom senso não tenham derrotado esses grandes professores do objetivo: a curta tragédia da existência – e para falar conforme Ésquilo – "o mar do sorriso inumerável" acabará por cobrir também o maior de todos os trágicos (p. 37)

Em seguida, mais uma vez, remete para o futuro o verdadeiro advento do "mundo do riso": "Compreendeis-me, meus irmãos? Compreendeis esta lei do fluxo é do refluxo? Nós havemos de ter a nossa hora!" (p. 38).

A concepção que nos vem da Rússia sobre o "mundo do riso" pode também ser considerada complementar dos trabalhos fundamentais de Freud sobre o chiste e o humor, expostos sobretudo em *O chiste* e sua relação com o inconsciente e no estudo curto "O humor". Explorando esferas diferentes, os livros de Freud e os dos estudiosos russos citados neste trabalho têm muitas preocupações em comum: a importância atribuída à tradição popular, a concepção do riso com algo fundamental para compreender a natureza do homem, a relação íntima entre o riso e os fatos da linguagem, etc.

Embora Likhatchóv e Pântchenko citem pouquíssimas fontes ocidentais – *O riso* de Bergson e *Homo ludens* de Huizinga – o seu livro tem de ser examinado em confronto com a vastíssima bibliografia que existe no Ocidente: trabalho que evidentemente ultrapassa os limites de um artigo.

⁹ Tradução de Márcio Pugliesi, Edson Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1978.

Esta concepção de um _"mundo do riso" abre perspectivas fecundas para a abordagem dos fatos culturais e, particularmente, o estudo da literatura. É curioso observar que os elementos explorados por Likhatchov e Pântchenko já foram pressentidos no Brasil por Antônio Cândido, antes da publicação do livro desses autores e antes também da divulgação, em nosso meio, da teorização de Bakhtin. O crítico brasileiro tratou desses elementos em "Dialética da malandragem", trabalho que está se tornando clássico, apesar de só recentemente ter aparecido em livro¹⁰, onde, a propósito das *Memórias de um sargento de milícias*, trata da ocorrência no Brasil de uma "comicidade" que "foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares", comicidade essa que "se manifesta em Pedro Malazarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que aparecem de modo periódico; até alcançarem no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*" (p. 342).

Tem-se aí delineada, paralelamente aos estudos dos teóricos russos, toda uma linha de pesquisa que não tem sido muito seguida em nosso meio. Assim, a recente voga da literatura de cordel vem dando margem ao aparecimento de inúmeros trabalhos universitários, geralmente bem sisudos e, que não mergulham no mundo do cômico popular, embora haja entre eles alguns trabalhos valiosos, como é o caso do livro recente de Jerusa Pires Ferreira¹¹.

Este mundo do cômico popular está, por exemplo, muito presente nas "maluquices" de Zé Limeira. Veja-se como ele glosou o mote "Os tempos não voltam mais", com um desmascaramento vigoroso deste clichê romântico:

O velho Tomé de Sousa,
Governador da Bahia,
Casou-se e no mesmo dia
Passou a pica na esposa.
Ele fez que nem raposa:
Comeu na frente e atrás.
Chegou na beira do cais,
Onde o navio trafega
Comeu o Padre Nobrega,
Os tempos não voltam mais.¹²

¹⁰ In Manoel Antonio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, edição crítica de Cecília de Lara, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978. Publicado primeiramente in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 8, São Paulo, 1970.

¹¹ Jerusa Pires Ferreira. *Cavalaria em cordel – o passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979

¹² Orlando Tejo. *Zé Limeira, poeta do absurdo*. 4ª ed. João Pessoa: A União Companhia Editora, 1978 p. 136.

As glosas e os desafios de Zé Limeira estão marcados por um tratamento essencialmente paródico do texto do mote e da letra desafiada, respectivamente, características que se aliam a uma exploração inusitada e muito hábil do "nonsense", conforme se pode constatar na estrofe aqui escrita.

Esta veia popular parece inexaurível. Tem-se escrito muito sobre o inevitável desaparecimento da literatura de cordel num futuro próximo, devido aos novos meios de comunicação. Mas, apesar do bombardeio contínuo pelo rádio e pela televisão, o homem do Nordeste continua a procurar sofregamente os folhetos de cordel. As revistas coloridas penetram no sertão e coexistem pacificamente com os folhetos produzidos em prensa manual, toscos mas insubstituíveis, dando ao povo aquilo que nenhum "produto cultural" massificado pode dar: a espontaneidade, a graça, o espírito local, a verve incomparável dos poetas sertanejos, o seu linguajar tão inventivo. Em lugar de suplantá-los, Roberto Carlos torna-se um personagem de cordel, que é poesia do cotidiano e, ao mesmo tempo, jornal é cultura e divertimento, com algo daquela liberdade das tradições populares medievais; de que M. Bakhtin tratou em seu livro sobre Rebeleis.

Veja-se, por exemplo, o folheto de José Soares, "A queda do Skylab e o medo, do povo"¹³, aparecido em julho de 1979, isto é, logo após a ocorrência, onde há uma descrição mirabolante da expectativa popular em relação ao monstro cósmico e apresenta-se assim o desfecho do episódio:

Deu um estrondo danado
na hora que ele caiu
entrou no chão 2.000 metros
na queda o bicho explodiu,
pegou fogo na cidade
o fumaceiro cobriu.

Uma velha bem velhinha
chamada Lica Raimunda,
com 140 anos
andava toda corcunda,
corria que o mocotó
beijava a popada bunda.

Melo o Rego de Maria,
trabalha de motorista,
disseram que o Skylab
tinha caído na pista,
ele morando no Cabo
danou-se para Paulista.

Um tal de José Soares,

¹³ O folheto está datado de Recife.

que gosta de fazer rima,
não foi nem dormir em casa
correu pra casa da prima,
de manhã vestiu a calça
com a cueca por cima.

Dizem que o Skylab
pesa 80 tonelada,
mais de 500 mil quilos,
e faz a maior zoadá,
mas ninguém sabe do certo,
tudo é conversa fiada

Likhatchóv e Pântchenko têm razão: é precisa estudar mais acuradamente estas manifestações populares ligadas ao "mundo do riso", acompanhar de perto sua estruturação e procurar captar o que elas representam para a nossa cultura.

PREFÁCIO¹

(TEORIA DA LITERATURA - FORMALISTAS RUSSOS)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p150-161>

Boris Schnaiderman

Estranho destino, o do assim chamado formalismo russo!

No inverno de 1914-1915, alguns estudantes da Universidade de Moscou fundaram, sob os auspícios da Academia de Ciências, o Círculo Linguístico de Moscou, que tinha por objetivo promover estudos de poética e de linguística, conforme programa submetido pelos organizadores ao secretário da Academia, o famoso linguista A. A. Chákhmatov.

Eram muito jovens os membros do grupo, mas, desde o início, já se patenteia a segurança com que abordam determinados problemas da arte e da literatura. O fato de colocarem a poética ao lado da linguística indica uma faixa de preocupações que seria dominante no movimento então apenas esboçado, particularmente o estudo da *função poética* (a expressão seria usada mais tarde) como fato importante da linguagem, até então geralmente descartado pela linguística tradicional.

Depois de uma primeira publicação do grupo, a brochura *A ressurreição da palavra*, de Vítor Chklovski (1914), deveu-se Óssip Brik a iniciativa da coletânea *Poética*, (Petrogrado, 1916). Seguiu-se a fundação, em 1917, da OPOIAZ (*Óbchchestvo por izutchéniu poetítchcskovo iaziká* - Associação para o Estudo da Linguagem Poética), que haveria de cooperar intimamente com o Círculo Linguístico de Moscou.

Desde o início a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *prim*, ou processo, isto é, o princípio da organização da obra como produto estético, jamais um fator externo.

¹ Prefácio à edição de *Teoria Da Literatura - Formalistas Russos*, publicado pela Editora Globo, 1970.

Roman Jakobson escreveu um trecho famoso, que se tornaria quase um manifesto do movimento:

“A poesia é linguagem em sua função estética.

“Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária. E no entanto, até hoje, os historiadores da literatura, o mais das vezes, assemelhavam-se à polícia que, desejando prender determinada pessoa, tivesse apanhado, por via das dúvidas, tudo e todos que estivessem num apartamento, e, também os que passassem casualmente na rua naquele instante. Tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas. Parecia-se esquecer que estes elementos pertencem às ciências correspondentes: História da Filosofia, História da Cultura, Psicologia, etc., e que estas últimas podiam, naturalmente, utilizar também os monumentos literários como documentos defeituosos e de segunda ordem. Se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o ‘processo’ como seu único ‘herói’²”.

Deste modo, o movimento voltava-se não só contra os excessos de crítica sociológica e política, da submissão da estética a ética, que havia caracterizado a crítica russa durante anos e anos, mas sobretudo e particularmente, contra a metafísica e religiosidade dos simbolistas russos, para quem o texto literário aparecia com muita frequência apenas como uma das maneiras de buscar o “inefável”, o “inconsútil”, o extraterreno. O trabalho crítico dos assim chamados formalistas voltava-se para o contingente, o imediato, o palpável, o analisável.

Como lembra ainda Roman Jakobson, o Círculo Linguístico de Moscou contava, entre seus membros poetas como Maiakovski, Pasternak, Mandelstam e Assiév³. Isto não se devia a mero acaso: os próprios objetivos dos formalistas eram os mesmos da poesia mais avançada da época - a de Khliébnikov e Maiakovski, a do jovem Pasternak (tão diferente do poeta agressivamente tradicional da velhice!), a do Mandelstam dos anos da Revolução (tão afastado do neoclássico de toque ligeiramente simbolista dos anos anteriores a poesia violenta e imediatista das ruas e dos comícios, à qual não conseguiram permanecer indiferentes sequer os maiores poetas do próprio simbolismo russo: Andriéi Biéli e Aleksandr Blok, este muito atacado por isto mesmo pelos companheiros de movimento.

No período tumultuoso em que ruíam os valores consagrados, quando a velha estética não podia mais satisfazer os jovens, a aliança entre crítica formalista e poesia arrojada e revolucionária parecia expressar o que mais se adequava ao espírito da época. Os romancistas de luvas de pelica, os poetas de

² Roman Jakobson. *Noviéiohaia rúskaia poésia - nabrossok plévi* (A novíssima poesia russa - esboço primeiro). Tipografia A Política, Praga, 1921. (Obra escrita, em 1919), pág. 11.

³ Roman Jakobson. “Vers une science de l’art poétique”. In: Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* (antologia do formalismo russo), Paris: Editions du Seuil, 1965. pág. 12.

salão e de porta de confeitaria, os estetas refinados e transcendentais, haviam tomado em grande parte o destino do exílio. A Rússia procurava estruturar-se em novas formas, sob novos princípios, e o arrojo e novadorismo tanto dos poetas como dos estudiosos da literatura condiziam com o espírito dos novos tempos.

Sem dúvida, os formalistas encontravam suas raízes também na tradição russa. A par da tendência para a crítica ideológica e política, do utilitarismo desenfreado, que encontrou sua expressão máxima no ensaio tolstoiano *O que é a arte?*, afirmara-se na Rússia, mais de uma vez, a necessidade de se atribuir o devido valor aos elementos formais da arte literária. A. S. Pushkin escrevia já em 1825: “Nossos críticos ainda não chegaram a acordo, para uma clara distinção entre os gêneros clássico e romântico. Devemos a noção confusa sobre este assunto aos jornalistas franceses, que geralmente, atribuem ao romantismo tudo o que lhes parece trazer o selo do devanear e do ideologismo germânico ou baseado em tradições e preconceitos do povo simples: a mais imprecisa das definições. Uma poesia pode apresentar todas essas características e, ao mesmo tempo, pertencer ao gênero clássico.

“Se em lugar da *forma* da poesia nos basearmos unicamente no *espírito* com que foi escrita, nunca haveremos de nos desemaranhar das definições. Um hino de J. B. Rousseau, pelo espírito, naturalmente se distingue de uma ode de Píndaro, uma sátira de Juvenal de uma sátira de Horácio, ‘Jerusalém Libertada’ da ‘Eneida’, e, no entanto, todos eles pertencem ao gênero clássico.

“Devem ser incluídas neste gênero as poesias cujas formas eram conhecidas por gregos e romanos, ou cujos modelos eles nos deixaram; por conseguinte, incluem-se aí: a epopeia, o poema didático, a tragédia, a comédia, a ode, a sátira, a epístola, o poema heroico, a écloga, a elegia, o epigrama e a fábula.

“Que gêneros de poesias devem então classificar-se como poesia romântica?

“Aqueles que não eram conhecidos dos antigos e aqueles em que as velhas formas se modificaram ou foram substituídas por outras⁴”.

Trata-se de um rascunho inacabado, encontrado entre os papéis do poeta. Mas por ele já se percebe a importância fundamental que assumia para os russos na década de 1820, o problema das novas formas poéticas, introduzidas pelo romantismo. Roman Jakobson cita uma série de outros escritos da época, que refletem o mesmo estado de espírito de Púshkin: o importante para os russos, que estavam forjando uma nova linguagem literária, era a possibilidade de novas formas de expressão, e não a exaltação do eu, o medievalismo e quejandos elementos conteudísticos, considerados frequentemente como a característica essencial do romantismo⁵.

⁴ A. S. Pushkin, “O poésii classítcheskoi i romantítcheskoi” (Sobre a poesia clássica e a romântica), In: *Obras completas*, edição da Academia de Ciências da URSS, V. VII, págs. 32-33.

⁵ Roman Jakobson. *Noviéichaia rúskaia poésia - nabrossok piéroi*. págs. 12-13.

Na década de 1910, diversos simbolistas escreveram trabalhos em que se dava uma definição adequada de aspectos importantes da elaboração formal em poesia⁶. No entanto, seu alcance ficava quase sempre limitado à técnica, a elaboração formal não era compreendida geralmente como algo inseparável do "conteúdo", da ideia filosófica, do transcendentalismo e religiosidade dos simbolistas russos.

Surgindo numa época de grandes discussões, na época em que o suprematismo de Maliévitch, o construtivismo, a poesia cósmica de Khliébnikov e Maiakovski subvertiam todas as noções do consagrado, na época da transformação do palco cênico por Meyerhold e da sucessão de imagens até então conhecida no cinema, realizada por Eisenstein, o assim chamado formalismo russo procurou na literatura viva e não apenas nos monumentos do passado aquilo que podia caracterizar a linguagem da obra literária. Ele estudou o específico, o inerente à literatura. Mas, ao mesmo tempo, as novas correntes artísticas afirmavam a necessidade de fundir a arte na vida cotidiana. "Abaixo a arte, viva a vida!" - foi o título de uma conferência de Maiakovski⁷. Havia nisso um paradoxo, mas um paradoxo de que se tinha consciência e que se aceitava como um dos aspectos dialéticos do fenômeno literário.

Referindo-se anos mais tarde aos fundamentos teóricos do formalismo russo, Jakobson diria: "O formalismo evoluía para o método dialético, permanecendo ao mesmo tempo fortemente marcado pela herança mecanicista⁸". Sem dúvida, é preciso distinguir estes aspectos nos trabalhos do formalismo russo, o que não lhes diminui a importância histórica, nem a oportunidade hoje em dia.

Aliás, trabalhos do Círculo linguístico de Praga conseguiram, por vezes, dar expressão mais adequada a certas ideias do formalismo russo. O paradoxo ora apontado foi, assim definido nas famosas "Teses de 1929" de Praga: "É preciso elaborar *princípios de descrição sincrônica da língua poética* evitando o erro, frequentemente cometido, que consiste em identificar a língua da poesia e a da comunicação. A linguagem poética tem, do ponto de vista sincrônico, a forma da palavra, isto é, de um ato criador individual, que toma seu valor, por uma parte, do fundo da tradição poética atual (língua poética) e, por outra parte, do fundo da língua comunicativa contemporânea. As relações recíprocas da linguagem poética com estes dois sistemas linguísticos são extremamente complexas e variadas, e é preciso examiná-las tanto do ponto de vista da

⁶ Andriéi Biéli escreveu neste sentido diversas obras por volta de 1910. É particularmente importante o seu livro *Poesia slova* (A poesia da palavra), de 1916 (Photo-offset edition Russian Language Specialties, Chicago, 1965).

⁷ Súmula In: Vladimir Maiakovski. *Obras completas*. Edição da Academia de Ciências da U.R.S.S., V. XIII, pág. 157.

⁸ Roman Jakobson, intervenção numa das sessões do Círculo Linguístico de Praga, publicada em Slovo a. Slovesnost, 1935, traduzida para o francês por Oldrich Kulik e incluída na publicação Change, nº 3, Paris, 1969, pág. 59.

diacronia como da sincronia. Uma propriedade específica da linguagem poética é acentuar um elemento de conflito e de deformação, sendo o caráter, a tendência e a escala desta deformação muito diversos. Assim, por exemplo, uma aproximação da palavra poética *com* a língua de comunicação é condicionada pela oposição à tradição poética existente: as próprias relações recíprocas da palavra poética e da língua de comunicação ora são, em determinado período, muito nítidas, ora, em outras épocas, não são, pode-se dizer, sentidas⁹.

De início, os formalistas adotaram formulações agressivas contra a velha estética e, por vezes, chegaram a afirmar a independência da literatura em relação às demais formas da vida social. Era um recurso polêmico, que tinha a sua razão de ser tática, levado mais de uma vez ao exagero, e que lhes tem sido frequentemente lançado ao rosto, como se fosse um princípio básico de sua teorização. A este propósito, Jakobson lembra: "No entanto, e B. Eikhenbaum não se cansou de repeti-lo, todo movimento literário ou científico deve ser julgado antes de mais nada à base da obra produzida e não da retórica de seus manifestos. Ora, infelizmente, ao se discutir o balanço da escola "formalista", tem-se a tendência de confundir os slogans pretensiosos e ingênuos de seus arautos com a análise e a metodologia inovadoras de seus pesquisadores científicos¹⁰.

E, quando se estuda em pormenor a contribuição dos formalistas russos, percebe-se desde o início uma tendência marcada a levar em conta a relação dialética entre sincronia e diacronia, ver a língua como um fenômeno social e, como tal, relacionada com as demais "séries sociais", e sobretudo uma acentuada importância atribuída ao estudo histórico tanto da linguagem como da sua expressão literária.

Os formalistas se recusavam a seguir servilmente os pressupostos da historiografia literária tradicional. Em sua *Novíssima poesia russa - esboço primeiro*, Roman Jakobson propõe uma visão nova da periodologia das escolas poéticas. Segundo ele, a linguagem poética se desgasta de tempos em tempos, e então se torna preciso absorver do linguajar cotidiano outras formas e construções. Por conseguinte, o que Khliêbníkov e Maiakovski estavam realizando na época da publicação do livro, não era mais do que seguir a norma autêntica de toda verdadeira poesia¹¹.

Os formalistas russos não se limitaram a traçar as normas gerais da evolução da linguagem poética. Uma série de estudos por eles realizados, baseados na metodologia que elaboraram, permitiu precisar melhor, historicamente, uma série de fatos literários. Por exemplo, na história da

⁹ As "Teses de 1929" foram elaboradas pelo Círculo Linguístico de Praga, redigidas em francês e apresentadas, em outubro de 1929, no 1º Congresso de Filólogos Eslavos. Estão reeditadas no número de *Change* citado na nota precedente, págs. 19-49. V. 35-36.

¹⁰ Roman Jakobson. "Vers une science de l'art poétique", pág 10.

¹¹ Roman Jakobson. *Noviéichaia rúskaia poésia - nabrossok piérví*.

literatura, estava consagrada a noção de que o grande acontecimento literário na Rússia, a partir da década de 1820, fora a oposição entre clássicos e românticos. Estudando minuciosamente os escritos da época, e analisando particularmente os fatos ligados à linguagem literária, J. Tynianov mostrou, numa, série de trabalhos, que esta oposição clássicos-românticos, noção importada, foi muito menos importante, do ponto de vista da formação da nova linguagem literária, que a luta entre “arcaizantes” e “inovadores”, isto é, entre os que se apegavam a um tipo de linguagem genuinamente russo e os que procuravam uma linguagem literária imbuída de formas importadas do Ocidente. Os “inovadores” com muita frequência inovavam no sentido de uma linguagem de salão, uma linguagem mais de classe e de grupo social, enquanto os “arcaizantes” tanto incluíam reacionários da linguagem, que exaltavam o eslavo eclesiástico e as velhas formas, como indivíduos de visão, apegados às tradições populares, e que em política assumiram posições francamente revolucionárias¹².

Podem-se citar outros resultados fecundos desta subversão completa dos critérios da historiografia literária tradicional.

O ensaio “Dostoiévski e Gogol: contribuição à teoria da paródia”, ainda de Tynianov, inicia-se assim: “Quando se fala de ‘tradição literária’ ou ‘herança’, imagina-se geralmente certa linha reta, que ligue o representante mais jovem de determinado ramo literário com o mais velho. No entanto, o caso é muito mais complexo. Não existe prolongamento de uma linha reta, ocorre antes partida, repulsão com origem em determinado ponto - luta. E em relação a representantes de outro ramo, de outra tradição, tal luta não existe: eles são simplesmente deixados de lado, negados ou venerados, os oponentes lutam com eles pelo simples fato de sua própria existência”. Assim, a literatura russa do século XIX teria deixado Pushkin de lado, ao mesmo tempo que o venerava. Tynianov cita outros fatos da história da literatura russa, em favor da sua tese sobre a complexidade dos fatos literários e, depois, como estudo mais concreto e original, apresenta uma documentação sobre a importância da paródia como processo criativo, com base na relação Gogol-Dostoiévski. Este evidentemente parte de Gogol e procura até sublinhar isto. Mas, se há um processo de desenvolvimento a partir de Gogol, ocorre também repulsão, hostilidade franca. E esta se manifesta num processo peculiar: Dostoiévski elabora o Fomá Opískin de *A Aldeia de Stiepántchikovo* e seus habitantes com traços do próprio Gogol e, sobretudo, com o que este escreveu em seu tão atacado livro *Trechos de correspondência com amigos*¹³.

¹² J. Tynianov refere-se a este assunto em vários trabalhos de seu livro de ensaios *Arkhaísti i novátori* (Arcaizantes e inovadores), Leningrado, 1929. Recentemente, saiu uma coletânea de seus trabalhos dedicados à relação de Pushkin com os escritores de seu tempo: *Pushkin i ievó sovriemiêniki* (Pushkin e seus contemporâneos), Moscou: Editora Naúka (A Ciência), 1969.

¹³ O ensaio de J. Tynianov, “Dostoiévski i Gogol: k teórii parodii” (“Dostoiévski e Gogol: contribuição à teoria da paródia”) foi publicado pela OPOIAZ em 1921, sendo incluído depois em *Arkhaísti i novátori*.

Boris Eikhenbaum dedicou anos de sua vida a um estudo minucioso da obra de Tolstói. Já em seu livro de ensaios *Através da literatura* (1924), o que aparece é uma substituição da visão tradicional e convencional da figura de Tolstói por outra, que se depreende de alguns documentos surpreendentes, como as reminiscências originalíssimas de Máximo Górkí¹⁴, e que nos dão um Tolstói sensual, já velho e falando de mulheres com verdadeira concupiscência, e isto bem após a famosa “crise” que determinaria a formulação mais doutrinária de seu sistema ético-religioso-filosófico, tão acentuadamente ascético; ou os escritos de Constantin Leôntiev, que já em 1890 via nas famosas “crises” tolstoianas, na realidade, crises de formas de expressão. Eikhenbaum propõe em dois artigos uma revisão de toda a abordagem da obra tolstoiana, que deveria ser vista não como uma sucessão de crises metafísicas, mas como uma evolução ligada essencialmente a crises na maneira expressiva¹⁵.

Todos estes trabalhos da escola formalista chamavam a atenção para aspectos importantes do processo literário e para a necessidade de rever os conceitos tradicionais da historiografia. Não faltaram vozes que chamaram a atenção dos formalistas para os exageros em que por sua vez poderiam incorrer, devido à absolutização de conceitos como *príom*, que tenderiam a transformar-se em novo cânone e, depois de prestar um serviço inestimável de limpeza do campo literário, poderiam dificultar novas e despreconceituadas pesquisas. Neste sentido, adquire particular importância a preocupação de Vítor Jirmunski de precisar os limites de aplicação do método formal, conforme se pode constatar pelo ensaio incluído na presente coletânea. Trata-se da crítica de alguém que estava tão ligado ao movimento que, nos anos de perseguição, seria acoimado de “formalista”, mas que procurava analisá-lo com simpatia e participação, não isenta de restrições, algumas oportunas, outras passíveis de discussão.

Sem dúvida, esta atitude, tão diferente da “caça ao formalismo” que se manifestaria alguns anos depois, era algo que ajudava a chegar a uma compreensão mais ampla e abrangente dos fenômenos literários e linguísticos. Numa sessão do Círculo Linguístico de Copenhague, em 1936, Roman Jakobson se referiria assim ao problema, de um ponto de vista global: “Dominar no plano linguístico a construção da obra em poesia, eis a tarefa que a *escola formalista russa* se atribuiu de modo conseqüente, há vinte anos. Mas, na origem, a obra poética era considerada como soma dos processos da arte. Definição que

Existe reimpressão norte-americana do texto russo, em *O Dostoevskom* (Sobre Dostoiévski - Brown University Slavic Reprint IV), Brown University Press, Providence, Rhode Island, 1966 (págs. 151-196).

¹⁴ M. Górkí. *Liev Tolstói. Obras reunidas*, Goslitizdat (Editora Estatal de Obras Literárias), V. XIV, 1951, págs. 253-300.

¹⁵ Boris Eikhenbaum. “O Lvié Tolstom” (Sobre Leão Tolstói). In: *Skvoz litioraturu* (Através da literatura), Ed. Academia, 1924. Reproduzida pela Editora Mouton, Haia, 1962, págs. 62-66; “O krízissakh Tolstova” (Sobre as crises de Tolstói), ob. cit., págs. 67-72. A tese proposta por Eikhenbaum foi desenvolvida no Ocidente por Nina Gourfinkel no livro *Tolstói sans tolstoïsme*, Éditions du Seuil, Paris, 1949.

precisava de uma retificação essencial: não se trata de soma mecânica, mas de um sistema de processos: estes se relacionam entre si segundo leis e formam uma hierarquia característica. A *transformação* poética consiste nos deslocamentos desta hierarquia: o que muda é a hierarquia dos processos no quadro de um gênero poético dado, a hierarquia dos gêneros, a hierarquia das diferentes artes e a relação da arte com os domínios vizinhos da cultura, e em particular a relação da arte verbal com outros tipos de enunciado. Com o próprio desenvolvimento dessas tarefas, a *poética arrastou toda a ciência da linguagem*, por meio de muitos impulsos fecundos. Ela colocou a questão fundamental da relação nomotética entre a parte e o todo, e estabeleceu a ponte entre as problemáticas sincrônica e histórica. E isto na medida em que ela fornece a prova de que o deslocamento não pertence simplesmente à diacronia, mas também à sincronia: o deslocamento é vivido de maneira imediata, ele é valor essencial de arte¹⁶.

Trata-se, é claro, de uma análise *a posteriori*, mas ela ajuda a discernir elementos que estavam em desenvolvimento nos últimos anos do formalismo russo. Basta ler com atenção as famosas teses de Jakobson e Tynianov¹⁷, bem como certos trabalhos deste, para se ter a confirmação do que se afirmou aqui.

Parece-nos que se deve enfatizar justamente a compreensão melhor que se passa a ter da história literária, quando se levam em conta os fatos apontados pelos formalistas, que haveriam de exercer influência marcante numa série de concepções elaboradas depois pelo Círculo Linguístico de Praga, e que deixaram traço fundo nos estudos linguísticos e literários, de nosso tempo. Comparem-se as já citadas teses de Jakobson e Tynianov com as “Teses de 1929” de Praga, e se verá facilmente que há continuidade, elaboração de ideias propostas nas primeiras e formuladas mais detalhadamente nas segundas, enfim, uma fecundidade de elaboração teórica que nos fornece novas armas de análise.

E esta metodologia não pode ser desprezada nem esquecida. Na bibliografia sobre o formalismo russo não são raras as referências à crise que o movimento estava vivendo quando sobreveio a sua extinção violenta. Esta crise existiu de fato, uma crise de evolução, de busca de formulações mais exatas e consistentes, mas nada disso diminui, historicamente, a gravidade de sua extinção violenta, que representou um retrocesso tremendo nos estudos literários russos. Basta ler o artigo de Górkí sobre o assunto¹⁸, para se perceber a que ponto os estereótipos formados sobre o que teria sido o “método formal” passavam a atuar como verdades indiscutíveis.

¹⁶ Roman Jakobson, intervenção numa sessão do Círculo Linguístico de Copenhague, em 12 de setembro de 1936, reproduzida em *Change*, nº cit., pág. 96.

¹⁷ J. Tynianov e Roman Jakobson. *Problîemi izutchéniá litieratúri i iaziká* (Problemas do estudo da literatura e da língua). *Nóvl Lef*, 1928, n. 12. págs. 36-37.

¹⁸ M. Górkí. “O formalisme (Sobre o formalismo)”. *Obras reunidas*. Goslitizdat (Editora Estatal de Obras Literárias), V. XXVII, págs. 521-528.

Após a condenação pública e categórica do “formalismo” em 1930, e sua virtual interdição, os membros do movimento que não tinham saído do país, dedicaram-se quase todos a estudos literários em âmbito mais estreito, e que não implicassem em teorização. Alguns empenharam-se em renegar com estrépito as convicções da véspera, como foi particularmente o caso de Vítor Chklovski. Outros tiveram atitude mais coerente, e não faltou até quem acabasse no paredão de fuzilamento, como foi o caso do grande linguista I. Polivanov, discípulo predileto de Baudouin de Courtenay e amigo de Maiakovski, morto em janeiro de 1938¹⁹.

Mas a relação íntima que existira entre o movimento russo e o Círculo Linguístico de Praga, de cujos primeiros trabalhos participaram os russos Roman Jakobson, N. S. Trubietzkói e P. G. Bogatiriév, refletiu-se no prosseguimento de uma série de trabalhos esboçados pela OPOIAZ e pelo Círculo Linguístico de Moscou. Revelou-se igualmente fecunda a relação que existira entre os formalistas russos e estudiosos poloneses de linguística e literatura.

Todavia, durante muitos anos, os trabalhos do formalismo russo se transformaram em raridade bibliográfica. Na Rússia, o movimento não era sequer citado em enciclopédias e compêndios de literatura; a não ser aqui e ali como bode expiatório de uma crítica estreitamente sociológica. Os clichês então surgidos continuam atuando às vezes até hoje, no sentido de uma condenação vaga do movimento, sem que se tenha uma noção exata do que ele significou. Basta ver, neste sentido, a imprecisão com que alguns críticos lukacsianos se referem ao “formalismo”, como se o termo designasse algo vergonhoso ou assustador.

Mesmo na época da completa proibição do movimento na Rússia, alguns estudiosos ocidentais tiveram conhecimento de seus trabalhos. Trata-se, porém, de casos isolados, sem grande repercussão internacional: Ettore Lo Gatto incluiu em seu livro de 1947, *A estética e a poética na Rússia*²⁰, uma apreciação adequada dos resultados do movimento, acompanhada de alguns de seus textos, traduzidos para o italiano; W. H. Bruford ressaltou o papel do formalismo russo na evolução do pensamento crítico moderno, numa aula inaugural de Alemão na Universidade de Cambridge, em 1952²¹, etc.

Um papel decisivo, no sentido de trazer as ideias e trabalhos do movimento à circulação internacional, foi dado por Victor Erlich com seu livro *Formalismo Russo*, cuja primeira edição é de 1955²². Desde então, publicaram-se sobre o assunto inúmeros estudos e foram aparecendo publicações de textos formalistas, tanto no original como em traduções.

¹⁹ Léon Robel. “Polivanov et le concept de surdité phonologique”, *Change* n° cit., pág. 118.

²⁰ Ettore Lo Gatto. *L'estetica e la poetica in Russia*. Firenze: G. C. Sansoni Editore, 1947.

²¹ W. H. Bruford. *Literary interpretation in Germany*. Cambridge: University Press, 1952.

²² Victor Erlich. *Russian Formalism*. Haia: Mouton, 1955.

Visto que Paris continua sendo um dos grandes centros divulgadores de ideias e movimentos, tiveram grande importância para o conhecimento do formalismo russo os trabalhos ali publicados, particularmente a atividade desenvolvida por Tzvetan Todorov, no sentido da divulgação das obras do movimento e de sua análise crítica²³.

Se Roman Jakobson tem procurado desenvolver no Ocidente uma concepção iniciada pelo formalismo russo, mas que nos permita uma visão mais abrangente do fenômeno literário, outras abordagens do movimento são características pelo facciosismo neste ou naquele sentido: frequentemente, os críticos o atacam porque, ele apresentou ideias diferentes de determinado tipo de estruturalismo atual ou porque não chegou às mesmas conclusões. Constitui, por exemplo, documento de estranha incompreensão o ensaio que Claude Lévi-Strauss escreveu sobre um dos trabalhos pioneiros do movimento: *Morfologia do Conto Popular* de V. I. Propp, onde, a par do reconhecimento do papel pioneiro do livro, bem como de uma elaboração valiosa no que se refere às teorias do próprio Lévi-Strauss, se repetem velhas e surradas acusações ao formalismo, baseadas numa bibliografia insuficiente e numa tradução inglesa, cujos defeitos foram apontados pelo autor em seu artigo de resposta²⁴. No Brasil, Haroldo de Campos chamou a atenção para a importância dos trabalhos de Propp e para a polêmica deste com Lévi-Strauss, estudando também o fato de que ao mesmo tempo em que Propp se dedicava à morfologia do conto popular russo, Mário de Andrade organizava os contos populares brasileiros segundo princípios semelhantes, para a criação de seu *Macunaíma*, fato a que já haviam aludido Laís Corrêa de Araújo e Affonso Ávila, na base de um trabalho de Roland Barthes sobre Propp²⁵.

Outros trabalhos do formalismo russo estão igualmente exercendo estímulo em nossos dias, no sentido de uma revisão metodológica fecunda nos

²³ Tzvetan Todorov. *Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits*. Paris: Éditions du Seuil, 1965; "A herança metodológica do formalismo", In: *Estruturas narrativas*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1969, págs. 27-52. Original: "L'heritage méthodologique du formalisme", In: *L'homme*, janeiro-março de 1965; "Formallstes et futuristes", In: *Tel Quel*, nº 35, outono de 1968.

²⁴ Vladimir Ja. Propp. *Morfologia della, fiaba, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore*. Turim: Einaudi, 1966. O trabalho de Lévi-Strauss constitui estudo sobre a tradução inglesa do livro de Propp *Morfologia skâzki* (Morfologia do conto popular), Leningrado, 1928, editada em 1958 pela Mouton com o nome de *Morphology of the Folktale*, e saiu duas vezes em francês, com pequenas diferenças, segundo informa o organizador da edição italiana, Gian Luigi Bravo: "L'analyse morphologique des contes russes", In: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* (III, 1960), e *La Structure et la, Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, In: *Cahiers de l'Institut do Science Economique Appliquée*, nº 99, 1960.

²⁵ Haroldo de Campos. "Morfologia do Macunaíma". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26-11-1967; Laís Corrêa de Araújo, nota no Estado de Minas, 19-5-1963; Affonso Ávila. "Macunaíma: Tradição e Atualidade", *Supl. Lit. de O Est. de S. P.*, 7-9-1963.

estudos literários. É o caso do livro de Mikhail Bakhtin sobre Dostoiévski, aparecido recentemente em tradução italiana²⁶.

Tende igualmente a passar a perplexidade resultante dos primeiros contatos, por vezes sumários, com os trabalhos do movimento, e que resultavam ora numa aceitação categórica e acrítica, ora em restrições que se baseavam em aspectos parciais do movimento ou em ataques que lhe foram dirigidos na época de seu aparecimento. Não parece justa a acusação de Ignazio Ambrogio a Victor Erlich no sentido de que este se teria entusiasmado demais pelo seu objeto de estudo, o que teria resultado em deformação²⁷. Não! O livro de Erlich é um repositório valioso de informações, apresentadas analítica e criticamente, e o resto depende das opiniões deste ou daquele estudioso que trate de seu trabalho. Outras abordagens, porém, são mais fragmentárias e frequentemente discutíveis.

Uma boa visão das relações entre o Círculo Linguístico de Praga e o formalismo russo e da importância de ambos para os estudos literários modernos é dada pelo n.º 3 da publicação francesa *Change*, da qual já se tratou aqui. Uma abordagem feliz das relações do formalismo russo com o movimento artístico e particularmente com a poesia russa da época aparece no livro de Krystyna Pomorska, *A teoria formalista russa se sua ambiência poética*²⁸.

Os modernos, trabalhos de Teoria da Informação desenvolveram alguns conceitos que já apareciam no formalismo russo. Particularmente, a noção do “efeito de estranheza”, formulada de maneira aguda por Vítor Chklovski, passou a desempenhar papel decisivo. Umberto Eco chega a afirmar que era espantoso que o artigo de Vítor Chklovski, “A arte como processo”, “antecipasse todas as possíveis aplicações estéticas de uma teoria da informação que ainda existia²⁹.

Embora a Teoria da Informação tenha tido nos últimos anos considerável desenvolvimento na União Soviética, durante muito tempo o formalismo russo continuava sob a condenação declarada. Era, porém, uma situação que não podia perdurar: os trabalhos novos que iam aparecendo tornavam por demais aparente a importância do que se fizera no país, nesse campo, na década de 1920.

O sinal verde para a abordagem do tema foi dada pela Academia de Ciências da U.R.S.S., que iniciou, em 1962, a publicação periódica de importantes estudos sobre semiótica e linguística com o nome de *Pesquisas Tipológico-Estruturais*. Desde então, muitos trabalhos abordam formalismo russo, desenvolvem proposições por este apresentadas, analisam seus estudos

²⁶ Mikhail Bakhtin. *Problêmi poétiki Dostoiévskovo*. Tradução italiana: *Dostoiévskij - poetica e stilistica*. Turim: Einaudi, 1968. O livro constitui versão refundida de *Problêmi tvórichestva Dostoiévskovo* (*Problemas da obra de Dostoiévski*), 1929.

²⁷ Ignazio Ambrogio. *Formalismo e avanguardia in Russia*. Roma: Editori Riuniti, 1968, pág. 199.

²⁸ Krystyna Pomorska. *Russian formalist theory and its poetic ambience*. Haia: Mouton, 1968.

²⁹ Umberto Eco. *Obra aberta* (tradução brasileira). São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, pág. 123.

à luz das concepções atuais. Em 1964, a Universidade de Tartu, Estônia, iniciou também uma importante série de estudos semióticos. Os próprios textos do formalismo vêm sendo reeditada na U.R.S.S., ainda que de maneira lenta e gradual.

Enfim, depois de anos de proscricão e incompreensões, os estudos, análises e discussões atuais estão permitindo, no Oriente e no Ocidente, integrar o formalismo russo, com o rico acervo de seus trabalhos, na consciência crítica literária mundial.

São Paulo, abril de 1970.

Boris Schnaiderman

VOZES DE BARBÁRIE, VOZES DE CULTURA

UMA LEITURA DOS CONTOS

DE RUBEM FONSECA¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p162-166>

Boris Schnaiderman

Os contos de Rubem Fonseca, quando surgiram, causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam. Por mais que numerosos autores tivessem tratado do tema, esses contos impressionavam. Não havia neles uma observação de fora para dentro, não tinham nada a ver com uma anotação "etnográfica", mas, sobretudo, aquela brutalidade era algo cotidiano e corrente, a própria linguagem ficava marcada por ela.

De lá para cá, a vida brasileira, em seu conjunto, tornou-se mais brutal e implacável, fatos como os narrados ali passaram a fazer parte de nossa vivência diária e acabamos mais acostumados com eles. (Não será isto mais uma das "ironias da História" de que fala Isaac Deutscher? Como nos parece anacrônica a indignação com que os porta-vozes do establishment reagiram à publicação de *Feliz ano novo* em 1975! Estar no poder e indignar-se com a brutalidade, na década de 1970...)

À medida que a obra de Rubem Fonseca progredia, passava-se a perceber melhor que aquela violência, que tanto impressionara os primeiros leitores, não só era um elemento importante, mas fazia parte de um conjunto muito mais rico e mutável.

Lendo-se agora os seis livros de contos publicados até hoje, aparece neles, com muita nitidez, a alternância de vozes de que nos fala o teórico russo Mikhail Bakhtin. Dirigindo esta minha preocupação para os contos de Rubem Fonseca, distingo claramente vozes de barbárie e vozes de cultura. Mas o próprio Bakhtin ensina que as vozes, numa ficção que ele denomina "dialógica",

¹ Posfácio de *Contos Reunidos*, de Rubem Fonseca. Organização de Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

só existem mescladas, uma repercutindo na outra, e, com muita frequência, uma voz se fragmenta ou se junta a outras.

Assim, as vozes de barbárie são contaminadas por algo que não se coaduna com a palavra "bárbaro". E a crueldade máxima, o ápice da violência, está muitas vezes matizada por algo que lhe é claramente oposto. O rude, o excrementício, liga-se às vezes ao maior lirismo, numa construção ritual, como no caso do rapaz que escreve com urina o nome da amada, acrescido de dois corações, "um deles varado por uma flecha inacabada" ("Madona", em *A coleira do cão* – veja-se o contraste entre estes dois títulos).

No conto "O cobrador" (livro do mesmo nome), a personagem "cobra" dos ricos, dos bem-situados na vida, aquilo que lhe foi negado desde a infância. E esta "cobrança" adquire toques de uma violência extrema, parecendo que não pode haver nada mais brutal e desmedido. No entanto, fora destes momentos de exaltação e crueldade, que atinge verdadeiros requintes, é um rapaz sensível, sofredor, que chega a dizer de si mesmo: "Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida". Uma árvore, uma sombra no parque despertam-lhe a veia contemplativa. E ele é capaz do maior carinho, da maior ternura no trato com os semelhantes. É o que aparece na sua relação com d. Clotilde, a dona de sobrado de quem aluga um quarto. Cuida da mulher, propõe-se a passar o escovão na sala, ferve uma seringa e lhe dá injeções, o que não o impede de pensar, depois de ver o sofrimento da velha: "Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca".

No meio da maior rudeza, ele se detém às vezes e seu monólogo, passa da prosa ao verso, surgindo até uma nota erudita. Ele se apaixona por uma jovem da mesma burguesia de cujos representantes se vingava implacavelmente. "Chama-se Ana. Gosto de Ana, palindrômico." O autor não nos dá uma sequência de fatos que permitissem motivar esta expressão, como seria de esperar numa ficção do século XIX. O toque erudito surge de modo não menos brusco que o dos momentos de violência, o que obriga o leitor a conjecturar mais sobre aquela personalidade estranha e perturbadora.

O conto "A coleira do cão" contém algumas das cenas mais brutais da obra de Rubem Fonseca. O que há de implacável em nosso sistema policial aparece em toda a crueza. Mas há também o matador de gente que tem pena de passarinho e um espancador de presos que, depois, os ajuda e socorre com remédios. O delegado Vilela é mostrado como uma pessoa sensível, que reclama das maldades contra os encarcerados e, nos intervalos, lê *Claro enigma*, de Drummond (ele terá certamente um "prolongamento" no delegado Mattos do romance *Agosto*). No entanto, a barbárie institucionalizada é mais forte e ele acaba praticando violências.

A mistura de barbárie e humanidade no íntimo de uma pessoa é uma constante nestes contos. Um dos momentos em que ela aparece mais flagrante já está no primeiro livro, *Os prisioneiros*, onde, no conto "O inimigo", o narrador-personagem vai à procura de seus companheiros de colégio, que, bem-

sucedidos na vida, o recebem com frieza. Depois de uma descompostura que passa num deles, que o deixou particularmente irritado, vai saindo e vê no hall um garoto assustado, olhando para aqueles dois. "(...) em casa fiquei pensando naquele menino testemunhando a humilhação sofrida pelo pai." Este avesso da violência de cada dia torna as vozes desses contos mais variadas, menos fixas.

A barbárie está muitas vezes presente nas atividades que, por definição, pertencem à esfera da cultura. Assim, no conto "* * (Asteriscos)", de *Lúcia McCartney*, um diretor teatral consegue ultrapassar em violência aquilo que se conhece, desde Artaud, como o "teatro da crueldade". Há nesse conto um sarcasmo forte do diretor contra o público e a crítica, mas, ao mesmo tempo, aparece uma evidente ironia na voz do narrador, o que torna tudo completamente ambíguo. Aliás, lido em separado, o conto nos diz muito menos do que em confronto com os demais, pois no caso uma voz se manifesta com mais força quando ouvida em meio às outras.

Os costumes bárbaros não são privilégio do submundo mais sujeito à ação da polícia. E as vozes que os expressam localizam-se inclusive entre "gente bem". Um dos contos mais característicos neste sentido é "Passeio noturno (Parte II)", de *Feliz Ano Novo*.

O contraste entre a voz do rico e a voz do pobre aparece continuamente. E elas se contrapõem com particular força dramática em "O outro", de *Feliz ano novo*, onde "o outro" é o miserável, o destituído, o excluído das benesses deste mundo. No vasto painel de nossa vida brasileira que a obra de Rubem Fonseca traz, o pequeno conto é um dos momentos que melhor expressam a tragédia deste confronto diário.

As vozes de barbárie e as vozes de cultura, que aparecem misturadas, se alternam e confundem, ainda, com vozes que chegam através do tempo, vindas dos quatro cantos da terralklectrionon agones, alectrio-machia", exclama o narrador-personagem de "Pierrô da caverna" (em *O cobrador*), quando o telefone interrompe o seu sono, de noite. Esta exclamação em grego está bem no tom de uma história que, em meio a fatos ocorridos no Rio de Janeiro, lembra algo da Grécia contaminada pela luxúria oriental – a Grécia da decadência. O cotidiano carioca se mistura com os grandes momentos da literatura e, quando o narrador se sente atraído por uma menina de doze anos, surgem alusões a Nabokov, Kierkegaard, Dostoievski.

Este coro que atravessa o tempo já estava presente desde os primeiros livros, mas neles não aparece com a mesma frequência. Ora uma alusão ligeira, ora uma epígrafe marcam o contraponto entre os massacres da Baixada Fluminense e os séculos de cultura, com Lao Tsé, Pérsio, o Apocalipse, Horácio, Villon.

Estas vozes se tornam mais audíveis, mais concentradas, a partir de *O cobrador*. Pode-se recomendar um exercício a quem quiser certificar-se do que estou afirmando agora. Basta ler o conto de mesmo título duas vezes: a primeira simplesmente como um texto que trata da realidade carioca dos nossos dias; a

segunda, em confronto com os *Poemas de Maiakóvski*, tal como aparecem na tradução de Augusto e Haroldo de Campos em colaboração comigo.² O "cobrador" adquire assim outra dimensão, o diálogo intertextual acrescenta-lhe uma grandeza simbólica, que a mera leitura com vistas à realidade regional não permitia.

Este contraponto entre o momento atual e a História chega ao máximo no último livro, *Romance negro e outras histórias*. "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro" confronta as andanças de "Augusto, cujo nome verdadeiro é Epifânio", com as caminhadas, pelos mesmos lugares, de Joaquim Manuel de Macedo, aliás referido numa epígrafe ao conto. Mas por trás delas estão inúmeras outras da literatura. É Dostoievski andando pelas ruas de São Petersburgo e transpondo este caminhar para uma série de textos, desde umas crônicas de mocidade até as passadas de Raskólnikov na margem do rio. Ou, ainda, Dostoievski nas ruas de Londres, em meio à sordidez máxima de uma cidade, em pleno triunfo do capitalismo. É Dickens junto ao Tâmesa, é Balzac, são tantas as lembranças que surgem com este conto. Mas certamente realidade nenhuma, nem o "pátio dos milagres" de Victor Hugo, ganha em asquerosidade quando confrontada com a miséria brasileira de nossos dias. Os ecos de Cronos certamente contribuem para realçar a infâmia de nosso cotidiano.

O diálogo não é só de um texto com outro texto literário, a própria História se torna texto e desaparece a fronteira entre Literatura e História, bem no espírito daquilo que Roland Barthes chegou a pretender. "A recusa dos carniceiros" junta discursos na Câmara dos Deputados do Primeiro Império (referentes à execução das sentenças de morte no Brasil e à própria pena de morte) com os fatos que marcaram a literatura daquele tempo e outros em diferentes épocas e países.

A história da cultura se mistura com a nossa realidade, como em "A santa de Schöneberg", conto particularmente misterioso para quem não conhece um pouco da vida do pintor austríaco Egon Schiele, o artista "maldito" da Belle Époque. Mesmo este leitor, porém, ouvirá as vozes que falam no conto, apenas elas serão menos explícitas.

Já em *A coleira do cão*, há um conto que apresenta especial interesse para quem se preocupa com as vozes que aparecem numa narrativa: "A opção". Além da fala de cada personagem, surge a sua voz interior em confronto com as vozes da cultura, numa ou em outra parte deformadas pela citação. A do narrador se interrompe bruscamente no final, como que impondo ao leitor a sua colaboração, para interpretar o desfecho. E toda a narrativa se desenvolve em cortes bruscos, marcados pelas vozes das personagens.

Cada leitor de Rubem Fonseca tem de fato a sua própria experiência de leitura. No meu caso, foi com o passar do tempo que distingui melhor esta

² Augusto e Haroldo de Campos e Bóris Schnaiderman. *Poemas de Maiakóvski*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989 (5 edição).

multiplicidade de vozes, com diferentes tons e intensidades, e que se manifestam tanto nos romances como nos contos. Certamente, Mikhail Bakhtin me ajudou muito nisso. Mas a própria obra se desenvolveu de modo a dar maior ressonância a cada uma. Elas se completam, se fundem ou fragmentam, numa orquestração que o velho mestre chamaria de "polifônica", e nos dão uma expressão impressionante de nossa cultura e de nossa barbárie.

BAKHTIN E LITERATURA BRASILEIRA

ABORDANDO A OBRA DE MURILO MENDES¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p167-172>

Boris Schnaiderman

Numa comunicação ao XIX Congresso Internacional da FILLM, realizado em Brasília em agosto de 1993, apresentei, em linhas gerais, uma abordagem panorâmica sobre a recepção de Bakhtin no Brasil.² Em várias outras ocasiões, tratei das possibilidades de um estudo bakhtiniano de autores brasileiros, que ajude a esclarecer determinados aspectos. Agora, vou tratar do mesmo tema em relação a Murilo Mendes.

Logo de início, surge um paradoxo. Em vários escritos de Bakhtin, mas sobretudo em “A palavra no romance” (ou “O discurso no romance”, ambas as traduções são possíveis), aparece a afirmação de que o dialogismo funciona plenamente no romance, mas não no teatro nem na poesia. Durante muitos anos, esta afirmação bakhtiniana foi para mim verdadeira “pedra no caminho”, um estorvo em minha aceitação das concepções desse teórico russo. Pois, como conciliá-la com sua afirmação de que “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a literária etc.), está impregnada de relações dialógicas”?³ Já expressei esta minha perplexidade no livro *Turbilhão e semente*, mas ali também escrevi: “Estranho e multiforme Bakhtin! Depois de explorar exaustivamente um conceito, ele o abandona para trilhar outros caminhos, lançar-se em novas explorações”.⁴ Ao mesmo tempo, de um trabalho para outro, sempre aparecia em sua obra aquela afirmação sobre monológico e poesia. Nesse pensador do literário e da cultura,

¹ Discurso de Boris no 5º Congresso da ABRALIC, 1997. Texto disponibilizado como ensaio em *Cânones e Contextos*; Anais; Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, 1997.

² SCHNAIDERMAN, Boris. “Bakhtin no Brasil: dos estudos de texto ao grande simpósio universal”. In *Language and Literature Today* (atas do XIX Congresso Trienal da Federação Internacional de Línguas e Literatura Modernas). Brasília, Universidade de Brasília: 1996, vol. III. pp. 1386-1388.

³ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981. Trad. de Paulo Bezerra, p. 158.

⁴ SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente - ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983, p. 90.

a noção de que a poesia lírica ⁵está sempre centrada no eu do poeta parecia algo inabalável.

Num tempo bem mais recente, apareceu o texto de um crítico muito ligado a ele em seus últimos anos de vida, V. Kójinov: “A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica”, onde se transcrevem algumas anotações inéditas do primeiro. (As concepções deste sobre o épico estão bastante desenvolvidas em outros trabalhos.) Pois bem, depois de considerar a “soberania” do autor como lei imutável da poesia lírica, Bakhtin escreve: “(...) A autoridade do autor e autoridade do coro. A obsessão lírica e essencialmente uma obsessão coral. (...). Eu me ouço no outro, com outros e para outros. (...) O coro possível - eis uma posição firme e de autoridade. (...). Eu me encontro na voz (...) alheia. (...). Esta voz alheia, ouvida de fora, que organiza a minha vida interior na lírica, e o coro possível (numa atmosfera do silêncio e do vazio absolutos, ela não poderia soar assim; o rompimento individual e completamente solitário do silêncio absoluto tem caráter lúgubre e pecaminoso, degenera em grito, que assusta e incomoda a si mesmo; o rompimento solitário e totalmente arbitrário do silêncio (...) é cinicamente injustificado. Uma voz só pode cantar (...) num ambiente de possível apoio coral.” (As reticências reproduzidas do texto russo, e postas por mim entre parênteses, tanto podem referir-se a falhas no texto manuscrito como a cortes efetuados por Kójinov - o que é menos provável.)

Este rascunho de Bakhtin, publicado muitos anos após a morte de Murilo Mendes, parece expressar um sentimento bem semelhante ao espírito da obra do poeta. Algumas expressões, como aquele “caráter lúgubre e pecaminoso” de algo “individual e completamente solitário”, parecem fazer eco ao sentimento muriliano de comunhão com todos os homens, àquela sua “tristeza em não poder conversar com esquimós e mongóis”⁶, e também ao seu horror às ditaduras, à voz que sufoca outras vozes, afirmada por ele com tanta veemência.

Ao contrário do que sucede muitas vezes na obra de Bakhtin, neste rascunho ele não abandona sem qualquer justificativa uma concepção sua e, sem medo de se contradizer, passa a defender uma concepção bem diferente (como acontece quando trata do dialogismo de Tolstói, depois de ter discorrido longamente sobre o monologismo tolstoiano). A noção de coro engloba, na realidade, as suas afirmações sobre a “soberania” do autor na poesia lírica e acrescenta-lhes um nexos com a sua concepção do mundo polifônico.

No comentário a este rascunho, V. Kójinov se volta contra os que procuram aplicar a poesia as noções de “dialogismo”, “polifonia”, “voz do outro”, elaboradas por Bakhtin em relação a prosa de ficção, sem atentar na

⁵ KÓJINOV, V. “A concepção bakhtiniana sobre poesia lírica” (em russo). Anuário Dien poésii (Dia da Poesia). Moscou: Editora O Escritor Soviético, 1987, pp. 220-222.

⁶ MENDES, Murilo. “Microdefinição do autor”, p. 45 (Todos os textos de Murilo Mendes, aqui transcritos baseiam-se em *Poesia e prosa completa de Murilo Mendes*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994).

existência da “natureza peculiar da prosa literária, que a separa em princípio da obra poética, como tal”.

Mas francamente, na prática, contrariando a distinção estabelecida pelo próprio Bakhtin, as categorias por ele estudadas em relação à prosa de ficção funcionam admiravelmente no exame de um texto poético. Por que abafar, no estudioso de poesia, a sensibilidade para certas características de um texto, desenvolvidas por ele a partir de um exame de obras em prosa? Por que deixar de lado a proximidade (aliás, mais do que proximidade, e isto se torna evidente sobretudo numa obra como a de Murilo Mendes) tantas vezes apontada por Pasternak, por exemplo, entre poesia e prosa?

Se o próprio Murilo declara: “(...) dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador”⁷, por que não procurar esta multiplicidade de vozes que aparecem em sua obra?

Certos momentos desta confrontação aparecem particularmente dramáticos.

Creio que o Tristão de Ataíde tem muita razão ao descrever a conversão de Murilo Mendes ao catolicismo como um processo demorado e de muita reflexão.⁸

Suas dúvidas e vacilações, seus sofrimentos morais, são evidentes na obra que precede a sua conversão em 1934. Ele mesmo declarou: “(...) não separo Apolo de Dionísio”.⁹ Mas, com frequência, isto se manifesta pela ocorrência de vozes em conflito. A própria eliminação de certos poemas parecem indicar isso. Veja-se, como amostra, “Vocação”, que é de 1928.

Vocação

Não quero o amor universal
 esse amor fácil decorativo
 dos serem além dos meus limites
 quero a vizinha ao lado do meu quarto
 quero gostar brutalmente das criaturas
 que estão perto de mim.
 Se as meninas de 16 anos soubessem
 eu sou muito capaz de sacrifícios bestas
 gostaria por exemplo
 de trabalhar como revisor num jornal
 pra sustentar a irmã tuberculosa de minha pequena
 (em tanto que a pequena fosse o tipo da boa!)

⁷ Id., ib.

⁸ ATAÍDE, Tristão de. “Carta & Laís Corrêa de Araújo”, incluída pela autora em seu livro *Poetas modernos do Brasil - Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, pp. 189-191.

⁹ MENDES, Murilo. Id. Ib.

Pensemos no porquê da eliminação. Seria por causa do final um tanto popularesco, um tanto poema-piada, em contraste com o tom explosivo e peremptório dos primeiros quatro versos, realmente magníficos? Mas, se ele estivesse sintonizado sem conflito com o tom aí expresso, encontraria com certeza um meio de substituir este final. O mais provável é que ele tenha suprimido o poema justamente por causa destes primeiros versos: a voz do cristão contrito, de espírito ecumênico, universalista, que estava se impondo em seu íntimo, abafou neste caso, segundo parece, o moleque desabusado, voltado para os prazeres terrenos. O garotão dionisíaco, que havia nele, que o acompanhou a vida toda, teve de ceder mais de uma vez ao católico praticante.

Não será nenhuma novidade dizer que sua religiosidade não tinha nada de canônico, os exemplos neste sentido estão aí em profusão em sua obra. Mas com frequência a sua rebeldia entranhada ia muito além disso, e não foi por acaso que Mário de Andrade escreveu: “(...) O catolicismo de MM guarda a seiva de perigosas heresias.”¹⁰ Esta afirmação, tantas vezes atacada, expressa muito bem o susto daquela leitura. O ruim mesmo foi o juízo de valor que Mário de Andrade elaborou a partir do susto que levava.

Com efeito, como são belos os momentos em que Murilo expressa a luta interior, as vozes conflitantes que o dilaceravam! Veja-se, neste sentido, “O poeta na igreja” do livro *Poemas* (1925 1929):

Entre a tua eternidade e o meu espírito se balança o mundo das formas
e o final desesperado:

seios decotados não me deixam ver a cruz

Me desliguem do mundo das formas!

A voz angustiada sobrepujando a exuberância carnal.

Numa passagem de *A idade do serrote* (capítulo “Religião”), ocorre o choque com “uma religião afeminada e trouxa” e a afirmação da “virilidade de uma religião que suscita ao longo da história as questões mais altas e dramáticas”. E pouco adiante chega a voltar-se contra a florificação da figura “oleográfica” do “meigo nazareno” e afirma a necessidade de uma vivência religiosa que aceite plenamente a “relação profunda entre erotismo e eroísmo”. Assim, exalta & “épica e a lírica do Novo Testamento”, a crítica às “catequistas timbrando mais em acentuar os aspectos restritivos da lei de Moisés”. Dialogando, pois, com a concepção de Nietzsche sobre os males causados por nossa formação judaico-cristã, que nos impediu de desenvolver

¹⁰ ANDRADE, Mário de. “A poesia em pânico”. In: *O empalhador de Passarinho*. Apud *Poesia completa e prosa de Murilo Mendes*, ob. Cit.

plenamente as possibilidades de um ser humano, Murilo Mendes dá uma visão diferente do problema.

O conflito entre as vozes perpassa toda a sua obra. No capítulo “Dona Caló”, igualmente de *A idade do serrote*, chega a escrever: “Criou-me também um problema de fundo teológico: qual será no outro mundo o lugar dos colós, das colós? Deus amará os chatos?” Assim, ainda em *A idade do serrote*, no capítulo “Marruzko”, fala de “dançarinas de maiô católico, discreto, mas o suficiente para”. A própria exuberância, acompanhada de um acento irônico, um tanto distanciado, poderia ser vista igualmente em termos de voz.

E sobretudo aquele diálogo permanente de Murilo com a cultura através do tempo e do espaço, tantas vezes apontado, evidentemente se enquadra nessa perspectiva. Aliás, há uma elaboração requintada a partir desse diálogo, o poeta chega a um diálogo-adesão, a um diálogo convívio, sobre o qual cheguei a escrever num texto em colaboração, a propósito dos *Retratos-relâmpagos*: “(...) a escrita muriliana cola-se ao objeto, apreende-o antropofagicamente, desdobra-se de acordo com as novas coordenadas traçadas pelo texto que apreende, mas sem deixar jamais de ser Murilo. É algo bem diferente de uma colagem esta adesão total ao texto, mas uma adesão sem perda de personalidade, afirmando-se quando parecia diluir-se, vindo à luz quando parecia acabar.”¹¹ Mas, se tratei ali da diferença em relação à colagem, pode-se também dizer que ele vai muito além do mero pastiche.

O que surge, realmente, é uma voz que adere a outra voz. Temos exemplos disso também em obras anteriores a *Retratos-relâmpagos*. Assim, o capítulo “Belmiro Braga” de *A idade do serrote*, sobre aquele poeta mineiro, que foi seu iniciador em poesia, começa com dois decassílabos perfeitos: “Lá vem o volantim Belmiro Braga sorrindo no seu terno xadrez”, que poderiam ser o início de um soneto, bem no espírito daquela poesia ora cotidiana e doméstica, ora maliciosa, brejeira, chegando às vezes a sátira, que se desenvolveu no Brasil no início do século, bastante diferente da linha coloquial-irônica, que a crítica detectou no simbolismo.

Às vezes, no decorrer de sua obra surge um confronto com outras vozes suas contemporâneas. Embora ele não fosse muito afeito à polêmica individualizada, aparece muito clara a voz de protesto, como no caso da bomba atômica, da injustiça social ou da caçoada com certas ideias correntes. O seu livro *História do Brasil* (1932) caçoa evidentemente das patriotadas da época. Ao mesmo tempo, há neste uma alusão constante a fatos contemporâneos, na leitura que o poeta faz de acontecimentos históricos ou lendários. Por exemplo, *O alvo de Caramuru* se inicia com a citação de um anúncio de fortificante:

Eu era magro, era assim
Cheguei a ficar quase assim.

¹¹ SCHNAIDERMAN, Boris e MOREIRA, Elisabel G. “Os relâmpagos de Murilo Mendes”. *Língua e Literatura*. São Paulo: 1976, p. 434.

No anúncio, estas palavras eram acompanhadas de duas representações de um homem, que aparecia depois vigoroso e sorridente na terceira.

O padre de ferro" tem o final:
Antes deixar como está
Para ver como e que fica!...

Evidentemente, a famosa frase atribuída a Getúlio.

Mas, esse tom galhofeiro, moleque, certamente se tornaria insuportável para o poeta preocupado com o sentido religioso da existência, o que provavelmente explica a exclusão de História do Brasil do seu livro de poemas reunidos, publicado em 1959 pela José Olympio.

Enfim, esta exemplificação de dialogismo em Murilo poderia ir muito longe. Surge, porém, uma dúvida: a maior parte dos elementos aqui apontados não poderiam ser percebidos sem qualquer alusão a Bakhtin? Eu diria que sim, mas sem dúvida a obra bakhtiniana tornou-nos mais sensíveis a eles. Não importa, pois, que isso provenha de seus estudos sobre a prosa literária, e estejamos tratando de poesia. O que ele nos desvenda, como visão de mundo e como visão de texto, vai muito além da distinção que se costuma estabelecer entre prosa e a poesia. Segundo Pasternak, a poesia está no mundo, está nas coisas¹². Como, pois, excluí-la do grande diálogo universal para o qual Bakhtin aponta? A cor, o som, o palpável dos objetos, todo o mundo que nos rodeia, a prosa, a poesia, tudo isso faz parte do imenso simpósio a que sua obra nos convida.

¹² Cf. PASTERNAK, Boris. "Definição de poesia" e "Poesia". In: CAMPOS, Augusto e Haroldo de. e SCHNAIDERMAN, Boris. Poesia russa moderna - Nova Antologia. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 136-137.

OS ESCOMBROS E O MITO¹: UM DEPOIMENTO INCOMUM²

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p173-179>

Boris Schnaiderman

O livro *Meu companheiro*, de Maria Prestes, escrito com tanta simplicidade e de modo tão direto, tem ao mesmo tempo algo de envolvente e sedutor. Tanto que foi possível reunir, na orelha do volume e no prefácio, respectivamente, duas apresentações escritas a partir de posições bem opostas, ambas comovidas e convincentes. Rachel de Queiroz teve, ao que parece, quando jovem, sua iniciação nas fileiras do PC, mas depois adotaria posições de ataque frontal a este. Dias Gomes narra a sua chegada ao Rio em 1935, “em pleno levante comunista”, e o culto que passou a ter por aquele que, “para mim e para toda a minha geração, sempre foi um homem mítico, visto com o frio e nebuloso distanciamento que os heróis impõem, imagem esta que sofreria muito desgaste, mas permaneceria como a de “um guerreiro obstinado, inflexível na defesa de suas ideias e na consecução de seus objetivos”. Vê-los reunidos deste modo obriga a constatar: como a história, o tempo, acabam desgastando arestas e polindo asperezas, reunindo os opostos e acrescentando um tom macio ao discurso sobre o passado!

Mas, de onde vem o encanto do livro? Mais de uma vez, a autora conta como eram parcos os seus conhecimentos e sublinha que em meio aos afazeres contínuos, a luta para criar, alimentar e educar os nove filhos, sete dos quais com Prestes, só podia ser uma pessoa com pouca leitura. Ela chega até a contar como os que rodeavam Prestes pareciam surpreendidos por ele ter escolhido uma companheira tão “simples”. “Afim, eu era uma pessoa pobre, do povo, não estava à altura da luta teórica do comunismo”.

¹ PRESTES, Maria. *Meu companheiro* - Quarenta anos ao lado de Luís Carlos Prestes. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

² Resenha sobre o livro *Meu companheiro*, de Maria Prestes, sobre Luís Carlos Prestes, publicada originalmente em Revista Brasileira de História, Edição Brasil 1954-1964, São Paulo. ANPUH/Marco Zero, vol. 14, n2 27, São Paulo, 1994.

Isto não a impediria, porém, de exclamar: “Não sou intelectual, porém tenho uma intuição dos diabos”.

Parece impossível precisar o que se deve realmente à intuição e o que teria resultado de uma sabedoria lentamente adquirida. Pode-se, porém, afirmar com certeza: se a sua prosa realmente se caracteriza pela simplicidade de recursos, sobretudo quanto ao léxico, ela não tem nada de simplória. A própria construção do livro, a disposição do que é narrado nos mostram grande sutileza de procedimentos. Basta prestar atenção, nesse sentido, à habilidade com que ela utiliza o flashback, os cortes abruptos e a segurança com que vai encaminhando o fio da narração.

Impressionante, a história que vai narrando! Os episódios vão-se encadeando, uns já conhecidos, outros completamente ignorados pelo público, ou pelo menos vistos sob um ângulo inusitado.

Sua infância foi em tudo semelhante à de tantas crianças nas décadas de 1930 e 40. O pai era um militante comunista, daqueles completamente devotados à causa e que, embora muito apegados aos seus, deixavam os filhos passando fome, para o chefe da família não se afastar um pouco sequer do caminho traçado. Era uma dedicação a toda prova, o militante usava uma couraça e, aparentemente, nada poderia abalar a sua certeza interior. Assim, quando Prestes saiu da cadeia e logo se aliou a Getúlio, que havia aprovado a entrega de Olga Benário, sua mulher, a Gestapo, para morrer num campo de extermínio, o pai viu nisso uma prova de grandeza. E a própria Maria Prestes, escrevendo sobre isso muitos anos depois, em estilo indireto livre, afirma que Getúlio “nos últimos anos tinha cedido às aspirações populares”. Aliás, discurso indireto livre ou identificação plena, naquele momento pelo menos, com a voz do pai? Ela não diz, mas parece que se ouve, por trás do que narra, uma vozinha seca: “Temos de pensar dialeticamente, companheiros”. Se às vezes a narradora mantém um distanciamento inequívoco, que em algumas passagens chega à ironia, outras vezes o discurso indireto livre confunde-se quase com uma adesão ao que é narrado.

Eram tempos em que se vivia uma atmosfera de pathos revolucionário, de crença inabalável, e marcas daquele período acompanham quem o viveu, para sempre. E ao mesmo tempo, a manipulação desse estado de espírito levava a extremos monstruosos. Maria Prestes escreve: “No início dos anos 50, o Comitê Central deliberava com quem os militantes iriam se casar. Era proibido falar com trotskistas, e se por acaso um comunista tivesse algum membro de comportamento duvidoso na família tinha que sair imediatamente de casa”.

Ela própria seguiu esta norma à risca, e quando seu primeiro companheiro foi preso e fraquejou nos interrogatórios, como se depreende de seu relato, não vacilou em abandoná-lo, embora tivesse com ele dois filhos.

“Por estar com duas crianças, definiram que eu iria para a casa em Jabaquara, que era uma das reservas especiais de segurança para os membros do Comitê Central. Assim, batizada de Maria do Carmo Ribeiro³, fui retirada do Recife e enviada para a Bahia, onde fiquei três meses. Após esse curto período, segui para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo”.

Foi nessa casa em Jabaquara que Prestes, então escondendo-se da polícia, foi também morar. A autora conta com discrição, mas sem falsos pudores, a aproximação entre os dois, ele cercado daquela aura de Cavaleiro da Esperança, ela, muito mais moça e plenamente cônica de sua condição de mulher “simples”, que tivera curso secundário incompleto, e que se dedicava inteiramente às tarefas domésticas.

A partir de então, sua vida aparece completamente unida a do companheiro, mesmo quando as circunstâncias os obrigavam a uma separação. Clandestinidade, viagens à Rússia, os atropelos que se seguiram a 1964, as lutas internas do Partido, o isolamento de Prestes, hostilizado tanto pelos correligionários como pelo PC soviético, ao qual dera provas de fidelidade sem limites, tudo passa rapidamente nas páginas do livro, narrado com franqueza, às vezes com uma ponta de amargura, jamais escorregando para o panfletário, o retórico.

Aparecem, em algumas sequências, traços surpreendentes na personalidade de Prestes. Aquela referência de Dias Gomes ao “guerreiro obstinado” corresponde realmente à imagem que nos ficou. Basta lembrar, neste sentido, as suas aparições na televisão, nos últimos anos de vida, muito lúcido, muito firme, parecendo inabalável. Esta firmeza chegava às vezes & extremos absurdos. Lembro-me, por exemplo, da impressão que me ficou, em 1945, de um curta-metragem documentário sobre o comício de Prestes em São Paulo, depois de sua saída da prisão. A multidão no Pacaembu parecia prender a respiração para ouvi-lo. E ele disse então, entre outras coisas, aproximadamente o seguinte: “Agora que o nazifascismo foi destruído, subsiste para todos nós uma grande tarefa: eliminar o trotskismo, o bukharinismo, o zinovievismo”. A obsessão do lutador parecia impedi-lo de perceber que aquele discurso nem, chegava a ser compreendido pela maioria dos seus ouvintes.

Outra lembrança que me vem, de muitos anos depois. Luís Antônio Martinez Corrêa dirigiu a peça *O percebejo*, de Maiakóvski, traduzida por ele e adaptada para o palco por uma equipe. Ela estreou no Rio de Janeiro em junho de 1981, e um mês depois, no aniversário do nascimento de Maiakóvski, houve um debate no teatro. A mesa foi presidida por Antônio Houaiss, e os participantes não podiam ser mais heterogêneos. Éramos, da esquerda para a direita (pensando em alguém de frente para o público): Luís Carlos Prestes, José Celso Martinez Corrêa, o presidente da mesa, eu,

³ Seu nome de batismo era Altamira Rodrigues Sobral.

Caetano Veloso e Susana de Moraes. Pois bem, depois de assistir àquela peça terrível, com a sua visão sinistra do mundo futuro, onde ocorreria a implantação do comunismo em toda a Terra (na parte final, a ação se passa em 1979); um mundo certo e regrado, no qual não haveria lugar para a canção, a soltura, e tudo seria controlado, asséptico e cacete, Prestes elogiou o texto de Maiakóvski e os atores, mas sobretudo o final, em que apareciam no palco dois acrobatas, um girando muito depressa em volta do outro e, a seguir, uma projeção rápida de filmes. Os dois deveriam representar o universo e a Terra, numa alusão evidente a dois versos de Maiakóvski, cantados por Caetano e apresentados ao público numa fita gravada. Aquele final triunfante fora acrescentado pelo diretor, para quebrar o tom sombrio da peça, solução a que eu me opusera, ao fazer o cotejo do texto com o original.⁴ Mas foi justamente a este final que Prestes se apegou: percebia-se muito bem que Maiakóvski, o poeta da Revolução, expressava assim o seu júbilo com a consolidação do sistema socialista na Rússia, as vitórias da economia soviética etc. Ora, a peça, escrita pouco antes do suicídio do poeta, expressava, pelo menos no tom, uma antevisão do que sucederia. O sombrio que nela aparece era consequência de um momento de lucidez, de percepção do abismo que se abria pouco a pouco, e agora, depois da catástrofe final da União Soviética, só podemos chamar a visão de Maiakóvski, que soubera expressar com tanta força os anseios após 1917, de claramente premonitória.

Enfim, seria possível alinhar aqui dezenas de exemplos das certezas inabaláveis de Prestes, de sua confiança absoluta no caminho seguido pela União Soviética, da necessidade para os diversos partidos comunistas de seguir, sem vacilar, a linha traçada por Moscou. Pois bem, Maria Prestes nos conta fatos que desmentem esta impressão monolítica que tivemos até agora sobre o seu companheiro. “O velho nunca escondeu de mim que sabia do final trágico de muitos comunistas alemães e poloneses, entregues por Stálin a Hitler após o acordo secreto de não-agressão assinado por Mólotov e Ribentrop. Eram pessoas que ele conhecera no Comintern.”

Um dos melhores amigos deles em Moscou foi Júlio Issákovitch Gomes-Rozóvski, ou simplesmente Júlio Gomes, que em 1925, aos dezoito anos, emigrara com os pais (judeus de Odessa) para o México, onde se filiaria ao Partido Comunista. Preso e deportado para a Alemanha em 1929, transferiu-se dali para Moscou.

“Júlio Gomes, em dezembro de 1935, foi expulso do Partido por não ter origem proletária e por sua permanência no exterior nos anos 20, quando todo o povo se esforçava para defender as conquistas da revolução. Em janeiro de 36 foi demitido do posto que ocupava no Comintern e preso pelos órgãos de segurança de Stálin. Depois de meses de isolamento foi

⁴ Fiz descrição mais pormenorizada desse evento no artigo “O Percevejo, Luís Antônio, Maiakóvski”, publicado na Folha de São Paulo, em 29-1-1988.

julgado como organizador de grupos trotskistas e divulgador da literatura contra-revolucionária. Foi deportado para o campo de trabalhos forçados, onde passou quatro anos negros. Nesse campo ele era tratado como “inimigo do povo” e o regime a que foi submetido era de absoluta escravidão. Durante muitos anos sua mulher, Klávdia Petrovna Feódorova não soube o paradeiro de Júlio. A correspondência era proibida e os parentes não tinham direito algum de procurar entender o que tinha acontecido. A versão oficial de traidor do socialismo era suficiente para justificar o desaparecimento de um ser humano.

Klávdia, ou Klava para os mais íntimos, por simplesmente ser mulher de um “inimigo”, foi também expulsa de Moscou e enviada para a Sibéria com o filho de dois anos. Não teve direito de levar quase nada e só não morreu de fome porque soube enfrentar todo o sofrimento com um verdadeiro heroísmo e canalizar sua energia para a tarefa única de “vegetar sem pensar”. (Parece sintomático que seja dedicado a ela o livro de Maria Prestes).

Ora, depois de saber de tudo isso, Prestes continuava em seu discurso de PC ortodoxo, seguidor fiel de todas as diretrizes provenientes da União Soviética. Como isso foi possível? Tem-se aí um dos aspectos trágicos dos movimentos comunistas no mundo. Obcecados com a luta contra a selvageria capitalista, muitos achavam que tudo o mais eram episódios históricos facilmente superáveis. Isto quando não se fechavam simplesmente os olhos para os aspectos sinistros do mundo soviético.

Maria Prestes narra honestamente os erros de julgamento em que seu companheiro incidiu, mas não faz sequer uma tentativa de explicar aquela contradição. Aliás, isso realmente não lhe cabia, e temos de agradecer-lhe o relato sincero. Se as incógnitas continuam, procuremos esclarecê-las retrospectivamente.

No livro surgem aqui e ali momentos que parecem atenuar aquela visão que temos de um homem com certezas plúmbeas. Sem dúvida, aqueles momentos acrescentam ao perfil traços mais humanos. Por exemplo, preocupou-se muito com a formação da filha que teve com Olga Benário, Anita, estudante em Moscou enquanto o pai vivia na clandestinidade no Brasil, temia que ela acabasse tendo dele imagem idealizada. Dizia: “Conhecer o pai através do livro *O Cavaleiro da Esperança* de Jorge Amado, é conhecer um homem que nunca existiu. Idealizado, o Prestes desse livro se parece mais com a visão acadêmica e infalível que o autor tem do marxismo”. Aliás, afirmava que a história do Cavaleiro da Esperança era “meio inventada”, pois seria mais cabível chamá-lo de Andarilho da Esperança: a maior parte da grande marcha da Coluna Prestes se fizera a pé.

Percebe-se, através de todo o livro, que ela desempenhou ao lado de Prestes o papel de quem o chamava à realidade simples e humana de cada

dia, procurando assim atenuar a rigidez de sua postura. Além disso, era mulher ligada a religiosidade popular, aos orixás da Bahia, e que acreditava em Santa Bárbara como seu anjo da guarda. O argumentador inflexível, que via tudo pela ótica da dialética materialista, tinha uma companheira que chegou a lhe dizer: “Nós comunistas temos que entender que sem os orixás não é possível a revolução no Brasil”.

Este abrandamento de rigidez acentuou-se nos últimos tempos de vida, sobretudo com os anos passados em Moscou, após 1971. Maria Prestes narra a perplexidade que sentiu ante os contrastes da sociedade soviética, com aqueles banquetes luxuosos no Kremlin e a vida paupérrima da grande massa da população, muitos vivendo em habitações coletivas, verdadeiros cortiços, várias famílias partilhando um apartamento. Ela sentiu mal-estar por viverem bem alojados, no centro de Moscou, e ainda terem uma *datcha* para os meses de verão. Frequentemente, driblava a vigilância da KGB, muito preocupada em que os hóspedes estrangeiros não tivessem contato com o cotidiano dos soviéticos, e ia visitar alguma família amiga, sobretudo relações iniciadas com os estudos dos filhos, que ela não quisera colocar numa escola especial, para dignitários do PCUS e dos “partidos irmãos”.

Prestes viveu na Rússia muito isolado politicamente. Rendiam-lhe todas as homenagens, como figura histórica, mas recusavam-se categoricamente a qualquer entendimento político. Havia a lembrança dos seus julgamentos equivocados sobre o governo de João Goulart, as suas afirmações de que a revolução no Brasil estava próxima e que uma possível reação dos generais reacionários seria esmagada. E sobretudo, o PC brasileiro afastava-se de seu Cavaleiro da Esperança, isolava-o cada vez mais, e os soviéticos só queriam manter ligação com os partidos comunistas constituídos.

Depois de voltar ao Brasil, com a democratização, ao mesmo tempo que aparecia publicamente como aquele homem inabalável, na realidade já estava muito “amaciado” e tinha momentos de verdadeira abertura para o mundo que se modificava à sua volta.

Eis uma fala sua que Maria Prestes registrou: “Um dia, quando a humanidade construir uma sociedade igualitária, todos terão liberdade para fazer qualquer coisa. Quem quiser fumar maconha, vai fumar. Homem que quiser casar com outro homem, vai casar. Quem desejar morar em outro planeta, vai morar, como quem quiser resgatar os valores humanitários e viver sua ideologia assim o fará. Mas essas coisas virão sem repressão religiosa, policial, ditatorial ou política. Nessa época a humanidade estará livre dos preconceitos que infernizam sua trajetória. Quem sabe sou o último comunista no Brasil, na América Latina e no mundo. Não tem importância. Como comunista morrerei convicto de que só há uma possibilidade para salvar a humanidade da miséria e da fome:

socializando os meios de produção, colocando-os a serviço da sociedade. Se o socialismo errou, isso não significa que o capitalismo acertou. Ninguém vai tirar de mim o direito de ser comunista leninista e revolucionário. Os que são frouxos que abram mão de seus ideais.”

Desfeito o mito, esta simples voz humana, em meio aos escombros, impressiona por sua inteireza e pertinácia. E o livro em que ela nos fala, surpreendente e rico, por mais que se apresente despojado e sem pretensão, torna-se indispensável para uma compreensão mais plena dos anos tormentosos no mundo, a partir da década de 1920.

Resumo: Este trabalho pretende comentar o livro de Maria Prestes sobre Luís Carlos Prestes, a primeiro-secretário do Partido Comunista Brasileiro, seu marido e companheiro. Simples na expressão e na escolha lexical, ele nos traz uma surpreendente competência narrativa, oferecendo-nos uma visão humanizada do líder que nos acostumamos a ver como um homem duro e inflexível. Sempre pensamos nele como alguém que detém a última palavra, nas circunstâncias históricas em que atuou. *Meu companheiro* é um texto notável para melhor entender os grandes turbilhões políticos de nosso século.

Abstract: This work is bound to comment about Luís Carlos Prestes, The brazilian's Communist Party's main Secretary, her companion and husband. Simple in its expression, in its concrete lexical choice, it brings a surprising narrative competence, constructing a humanized presentation of this leader, we were used to face as a hard and inflexible man: we always think of him as the detector of the definitive word within historical circumstances in which he acted. Meu Companheiro is a remarkable text, imprescindible for understanding better the great political turmils of our century.

DISCURSO PROFERIDO QUANDO DA ENTREGA DO TÍTULO DE PROFESSOR EMÉRITO (USP)

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p180-182>

Boris Schnaiderman

É com grande emoção, que recebo este título que me é concedido pela nossa Faculdade. Pondo entre parênteses a solenidade de sessões como estas, aproveitei a ocasião para fazer um exame de consciência e agora chego à conclusão de que recebi muito mais do que dei. Digo isto sem nenhuma falsa modéstia, sem nenhum recurso retórico, mas, simplesmente, pela lembrança do caminho percorrido.

Iniciei em 1960 as minhas atividades como professor do Curso Livre de Russo, quando já estava desligado da profissão de engenheiro agrônomo e trabalhava na redação de uma enciclopédia. Foi simplesmente incrível a boa vontade e o carinho com que fui recebido pelos novos colegas. Completamente ignorante das normas universitárias, fui ajudado em todos os primeiros passos na ocupação nova para mim. Foram muitos os que me apoiaram. No entanto, preciso fazer menção especial ao Prof. Dr. Antonio Candido, que sempre confiou em mim, em todos os momentos me deu mão forte, inclusive naqueles mais duros, e me acolheu entre os seus orientandos, quando isso se tornou indispensável para o ingresso na carreira universitária.

Os anos passados no prédio da Maria Antônia me deixaram profundamente marcado. Vivíamos ali um cotidiano que não vi em nenhuma outra universidade nas viagens que realizei depois. Ainda não se falava em interdisciplinaridade, mas era o que se praticava diariamente. No café da esquina, conversávamos com os colegas das áreas mais diversas, trocávamos experiências e impressões e, certamente, isso contribuiu para a ampliação dos horizontes. Por conseguinte, neste caso pelo menos, a nossa pobreza de recursos materiais, instalados naquele prédio tão precário e inadequado, contribuía para a experiência do

verdadeiro espírito universitário. Um simples cafezinho e uma conversa amistosa não valia menos que eventuais encontros em simpósios internacionais.

Seguiram-se anos tristes, dos quais nem gosto de recordar, mas com satisfação constato que, apesar de todas as dificuldades, o curso de russo de nossa Faculdade foi o único que sobreviveu a todas as tormentas, embora, em 1964, existisse cursos desse tipo em diversas universidades do país, surgidos na esteira das conquistas espaciais russas.

Não foi fácil, mas o que então sofri era muito pouco em comparação com os sacrifícios de tantos outros colegas. Naqueles anos todos contei sempre com o apoio da Profa. Regina Chnaiderman e dos meus filhos Miriam e Carlos.

Devo também lembrar, da abnegação de tantos que me ajudaram a tocar em frente o Curso de Russo. Tivemos então, a ajuda de jovens que se prontificavam a lecionar sem qualquer remuneração, uma prática realmente condenável, mas da qual não pude me eximir. Alguns deles, estão hoje lecionando em outros setores, mas eu me lembro de todos eles e do quanto eu lhes fiquei devendo em momentos difíceis. Uns poucos, acabaram ingressando nos quadros do curso e deles recebi apoio em todas as ocasiões. Na realidade passamos juntos por um aprendizado difícil em uma área de ensino completamente nova no país. Pudemos realizar algumas viagens de estudo e vendo os resultados que eles atingiram chego à conclusão de que valeu a pena.

Aliás, quero lembrar, com ênfase especial, dois professores que foram meus alunos e depois, sucessivamente, orientandos e colaboradores, e que não estão mais entre nós. Sophia Angelides e Paulo Dal Ri Perez, ambos nos deixaram depois de dedicar o melhor de seus esforços para o desenvolvimento do curso. Sobretudo, foram pessoas de qualidade humana invulgar, além de estudiosos que nos legaram textos importantes. Felizmente, pude continuar trabalhando, corrigindo e melhorando o que deixei publicado.

Nos últimos quinze anos, pude contar com a ajuda constante de minha mulher, a Profa. Geresa Pires Ferreira, a quem devo tudo que realizei neste período, pois, de outro modo, não conseguiria superar as dificuldades que surgiram. Digo isso sem nenhum exagero. É apenas a constatação de um fato.

Finalizando, devo agradecer a concessão desse título pela Faculdade e a brilhante alocação de minha colaboradora de muitos anos e amiga, Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini. Muito obrigado.

**Considerações finais pelo Prof. Dr. Francis Henrik Aubert,
Diretor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

Em algum momento, os Cursos de Russo foram estabelecidos, aqui na USP e em outras instituições, não por razões linguísticas, literárias ou culturais, mas, provavelmente, motivados por questões de natureza geopolíticas. Hoje, com toda a crise que a ex-União Soviética vem passando, a importância geopolítica desses cursos talvez tenha, apenas aparentemente, se perdido ou não se encontre tão visível. Em compensação, o momento é extremamente favorável aos verdadeiros valores da cultura russa, da língua, da história, da literatura, das artes, dos diversos exemplos do povo russo em todas as suas adversidades que não são apenas do século XIX, XX e XXI, mas remontam de longa data. Pelo menos, dos tempos que os meus antepassados por lá adentraram e resolveram barbarizar - eu sou descendente de Vikings e, por isso, tenho uma percepção clara desse problema. Talvez, esse seja o momento em que todos esses valores encontrem um tempo mais favorável para se manifestar. Eu tenho muita fé, como a Profa. Aurora e o Prof. Boris, que ao contrário do que possa parecer por conta das múltiplas crises, não só na Rússia como no Brasil, este seja o momento que pode se mostrar extremamente frutífero para o resgate dos mesmos.

Por todo o papel que, nesse processo, o Prof. Boris representou e continua representando, por esse trabalho que, muito mais modestamente do que ele, eu também tenho tentado fazer em relação aos países nórdicos - esse difícil papel de ponte, de quem, de alguma forma, é obrigado a deitar raízes em duas culturas e duas visões de mundo diferentes e viver permanentemente em conflito entre essas duas verdades de sua própria pessoa - por todo esse esforço e brilhantismo com que ele conduziu essa difícil tarefa, gostaria em meu nome, em nome da Congregação e da Faculdade como um todo, de fazer o meu mais profundo e sincero agradecimento.

BORIS SCHNAIDERMAN: UM CASO DE AMOR PELA LITERATURA¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p183-194>

Uma entrevista com Boris Schnaiderman

RESUMO

Nesta entrevista, o tradutor, ensaísta, professor aposentado da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP e fundador do Curso de Russo nessa faculdade, Boris Schnaiderman, fala de tradução e literatura e conta um pouco de sua trajetória profissional.

ABSTRACT

In this interview, Boris Schnaiderman talks about translation, literature and his own career. Well-known translator and essayist, he was the founder of the Course of Russian language and literature at Universidad de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE

Tradução literária;
literatura russa;
Boris Schnaiderman;
cultura russa;
curso de língua e
literatura russa.

KEYWORDS

*Literary translation;
Russian literature;
Boris Schnaiderman;
Russian culture;
course of Russian
language and literature.*

¹ Publicado originalmente em *Caderno de Literatura e Cultura Russa*, publicação do Departamento de Letras Orientais (DLO), FFLCH, USP. São Paulo: Ateliê Editorial, março de 2004.

Referência obrigatória quando se trata de cultura e literatura russa, o tradutor e ensaísta Boris Schnaiderman é hoje o maior especialista nessa área, no Brasil. Autor do romance *Guerra em Surdina*, cuja primeira edição saiu em 1964, começou a traduzir obras de autores russos em 1944 e, desde 1957, publica ensaios na imprensa brasileira. Entre os seus livros de ensaios, estão: *Dostoiévski - Prosa Poesia* (Perspectiva, 1982), *Turbilhão e Semente - Ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin* (Livraria Duas Cidades, 1983) e *Os Escombros e O Mito - A Cultura e o Fim da União Soviética* (Companhia das Letras, 1997). Por meio das suas traduções, o público brasileiro entrou em contato com grandes nomes da literatura russa como Dostoiévski, Púshkin, Tchékhov, Górkki e outros.

Professor aposentado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Boris Schnaiderman fundou o curso de russo da USP em 1960. Com coragem e determinação, enfrentou as dificuldades impostas pela ditadura e manteve o curso aberto, inclusive no período de maior repressão.²

P. O senhor nasceu em 1917, em Úman, na Ucrânia, e veio para o Brasil com oito anos. Quais são as suas lembranças da infância?

R. Da infância, guardo muitas recordações, inclusive da cidade em que passei minha primeira infância, Odessa. Fui levado para ali quando tinha um ano. Era época de grande turbulência na Rússia, início da guerra civil, massacres, principalmente de judeus, e como sou de família judia, os meus pais resolveram partir para Odessa. Isso é uma longa história. Em linhas gerais, posso dizer que as impressões da minha primeira infância foram muito fortes, num país em guerra civil, onde havia fome e desorganização.

Quando eu tinha 8 anos, viemos para o Brasil. Os meus pais passaram por muitas dificuldades, inclusive financeiras. Quando chegou a época da faculdade, optei pelo curso de agronomia, que concluí aos 23 anos. Portanto, sou engenheiro agrônomo, ou, melhor, prefiro dizer que eu era engenheiro agrônomo, pois deixei tudo isso completamente de lado.

² Suprimimos o parágrafo que dizia, que, o professor Boris dedicava-se, quando do momento da entrevista, “à revisão de traduções antigas”, que estavam sendo relançadas pela Editora 34, e à revisão de seu romance, *Guerra em Surdina*, para nova edição. Além disso, o tradutor e ensaísta atendia com frequência a convites para palestras e mesas-redondas.

Mas exerci a profissão durante alguns anos. Fui agrônomo de carreira do Ministério da Agricultura.

*Sempre quis me ocupar de literatura.
Fiz o curso de agronomia por pressão da família.*

P. E quando fez a opção pela tradução?

R. Sempre quis me ocupar de literatura. Fiz o curso de agronomia por pressão da família. Naquele tempo, só havia três profissões consideradas válidas para um jovem de classe média: médico, engenheiro ou advogado. Já existia a Faculdade de Filosofia de São Paulo, mas diziam que isso era coisa para moças casadoiras, não para um homem, que precisava ter uma profissão.

P. Como venceu esse preconceito?

R. Bom, devido às circunstâncias, não é? Devido às circunstâncias... Como já disse, sempre quis me ocupar de literatura. Inclusive depois de iniciada a carreira de agrônomo, eu fazia traduções. Eu tinha uma dificuldade muito grande, queria fazer literatura, queria escrever em português, mas no caminho do meu português estava sempre o russo. Eu achava que o russo me atrapalhava, dificultava o meu trabalho. Mas hoje em dia é difícil dizer se dificultou ou se enriqueceu, é tudo junto - riqueza e dificuldade.

Eu precisava ganhar a vida e durante muito tempo não pude exercer a profissão de agrônomo porque, na época do Estado Novo, havia a exigência de que o indivíduo, para exercer uma profissão liberal, devia ser já naturalizado e ter feito serviço militar. Então providenciei a minha naturalização. Mas não foi fácil. Durante o Estado Novo, o simples fato de eu ser russo dificultava tudo; um russo que queria se naturalizar brasileiro era como um estigmatizado.

Também fiz o serviço militar. Poderia ter feito o serviço militar na assim chamada linha de tiro de guerra, tipo de serviço militar mais brando. Optei pelo serviço militar num quartel e acabei indo para a guerra. Foi uma experiência muito rica e muito importante para mim.

P. No romance *Guerra em Surdina*, descreve a sua participação na guerra. Em que contribuiu essa experiência para a sua relação com a literatura e a tradução?

R. O contato com gente do povo me ajudou muito. Na verdade, tive contato com brasileiros das mais diversas camadas sociais. Tive companheiros que eram altos funcionários do Itamarati, um companheiro que estudava

engenharia, outro medicina... Participei da guerra como calculador de tiro e, por isso, estive no meio de gente de maior escolaridade.

A experiência foi muito rica e procurei transmiti-la no meu livro *Guerra em Surdina*, do qual acabei de preparar uma quarta edição revista, que será lançada em breve. Com o tempo, percebi que era necessário tratar a literatura de modo mais familiar. Esse livro me ajudou muito nisso. Fiz um esforço para deixar o estilo um tanto empolado das minhas traduções da época. Fiz o que era possível na época, mas, relendo agora, verifico que ainda há uns trechos muito empolados, muito solenes. Por isso a revisão. O livro, como um todo, me agrada muito, realmente é alguma coisa que me é muito cara.

P. Nele, o senhor trata da questão da brutalização do ser humano, mas, no final, parece ter havido uma experiência humanizadora, pelo menos no seu caso em particular.

R. É algo muito complexo. Quer dizer, não foi por ter lido *Guerra e Paz* que escrevi o romance. Foi por ter vivido aquilo e ter procurado expressar da minha maneira. Eu concordo com Tolstói. Numa carta, ele diz que só tem valor aquilo que é criado, não adianta, simplesmente, colocar a experiência no papel. Claro que ele disse isso por outras palavras, de maneira muito mais articulada, mas a essência é a seguinte: não adianta ficar apenas descrevendo experiências pessoais; isso é testemunho, crônica. Literariamente, só tem valor aquilo que é criado. A experiência pessoal serve como tema, porém esse tema também poderia ser algo inventado. No meu caso, tive a vivência do tema.

Ontem (30.11.2002), o grande diretor de teatro russo Aleksandr Sokúrov realizou um debate extraordinário com o público no Cine SESC. Entre outras coisas, ele disse: “Eu gosto de fazer documentário, mas o que eu faço, o filme que eu faço não é a vida. Quando faço um documentário, não retrato simplesmente a vida, crio algo mais, que é o próprio documentário”. Documentar, aliás, segundo a concepção dele, é muito relativo porque sempre há esse fato cria-se outra vida. Dostoiévski, quando escreveu *Recordações da Casa dos Mortos*, não estava simplesmente retratando, ele estava criando com base na própria experiência.

No meu caso, a experiência pessoal foi importante, mas a criação resultante foi mais importante. O romance é outra coisa, não é mais a vida cotidiana. Como disse Sokúrov, “o meu filme não é a vida”.

*A verdade é que não se pode ditar um caminho para a arte.
A arte tem os seus próprios caminhos,
o seu próprio desenvolvimento, a sua própria riqueza.*

P. Entramos, então, na questão da interpretação da realidade, o que me faz lembrar o realismo socialista.

R. A questão do realismo socialista... O que houve de ruim, de péssimo, de viciado, de detestável foi o fato de quererem instituir o realismo socialista como a única doutrina, a única teoria, a única literatura válida e aceitável. Dividiam a literatura em realismo crítico e realismo socialista. Realismo crítico era o que os escritores russos faziam antes e o que os escritores de países burgueses estavam fazendo naquele momento... Enquanto isso, na Rússia, só era válido o realismo socialista.

A verdade é que não se pode ditar um caminho para a arte. A arte tem os seus próprios caminhos, o seu próprio desenvolvimento, a sua própria riqueza. Apesar disso, o realismo socialista deixou alguma coisa boa, algumas poucas obras realmente válidas do ponto de vista da criação.

Um exemplo bastante significativo é o romance *Don Silencioso*, de Mikhail Chólokhov. Não se pode negar a importância dessa obra. Aliás, a tradução do título em português não expressa bem o título russo. O original é Тихий Дон (Tíkhí Don). O adjetivo, Тихий (tíkhí), quer dizer “silencioso”, mas também significa algo de suave, é um termo carinhoso. Era dessa forma que os cossacos se referiam ao rio Don, mas não queriam dizer simplesmente que ele era tranquilo, queriam expressar carinho e afeição. A tradução para o português refletiu apenas um sentido da palavra original. Esse sentido é o mais corrente nos dicionários, mas não é o único.

P. Talvez a escolha tenha sido infeliz.

R. Na verdade é difícil... O tradutor tem de escolher um sentido e, de uma língua para outra, é uma dificuldade enorme. Os franceses conseguiram traduzir: muito bem o título, eles traduziram como *Le Don Paisible*. Paisible é “pacífico”, mas também é “tranquilo”, “suave”. Essa questão da tradução de títulos é muito interessante, a boa tradução de títulos é uma arte. Vou dar alguns exemplos de traduções que foram de uma felicidade incrível. Os tradutores, em certos casos, souberam expressar o sentido do original de maneira admirável.

Há um romance do Somerset Maugham que, em inglês, é chamado *The Moon and Sixpence*, literalmente, “A Lua e Seis Tostões”. O penny corresponde a menor moeda na Inglaterra, então poderíamos usar “seis tostões”, não é? Ou então alguns traduzem por dinheiro - “seis dinheiros”, mas essa é uma tradução feia. No francês, foi traduzido de um jeito horrível. Não traduziram o título, pegaram o sentido do texto e criaram *Benvouté*. O romance trata da vida do grande pintor francês Gauguin no Taiti. Então, *The Moon and Sixpence* representa o sonho e o cotidiano. Gauguin era um bancário, abandonou o emprego e a família para viver no Taiti, ou seja, abandonou *Sixpence* pelo sonho, pelo delírio até. A tradução francesa tem um título muito prosaico. *L'envouté* significa alguém que está

enfeitado, recolhido, aprisionado; alguém que fica fascinado por alguma coisa. Nesse caso, não faz muito sentido.

E como é que traduziram para o português? O tradutor fez um achado notável - Um Gosto e Seis Vinténs. Quer dizer, ele suprimiu aqui a metáfora da lua, mas deu um toque bem no espírito da língua portuguesa. Ficou excelente.

Quer ver outro? Há um romance utópico do Aldous Huxley que se chama em inglês *Brave New World*. É uma citação de Shakespeare. Foi traduzido como Admirável Mundo Novo. Com esse exemplo podemos ver por que a tradução não deve ser literal. Brave seria bravo, valente... Embora se tenha perdido a citação de Shakespeare, a solução do tradutor foi muito feliz.

Às vezes, é difícil traduzir um título. Na minha experiência, tive dificuldades. Por exemplo, um dos volumes da trilogia autobiográfica de Máximo Górkí se chama В людях (V Iiúdiakh). O que é esse В людях? Literalmente seria “no meio das pessoas”, “no meio de gente”. Mas em russo a conotação mais comum é a de uma pessoa que já se fez, uma pessoa que já se formou, não no sentido escolar, mas já se formou para a vida. Nesse caso, aproveitei o título de uma tradução francesa. Traduzi esse volume da trilogia de Górkí e chamei-o de *Ganhando Meu Pão*. Mas não é original; digo isso em uma nota, aproveitei o título francês. O fato é que essa solução expressa muito bem o sentido, porque, se você for traduzir literalmente, não consegue transmitir todo o sentido do original. O tradutor francês teve uma ideia muito feliz.

Outro exemplo da minha própria experiência é o título de um conto de Tchékhev, no original Попрыгунья (Poprygúnia). Literalmente, é aquela que pula, aquela que salta, mas isso tem uma relação com a fábula da cigarra e da formiga, traduzida para o russo por Krylov. Achei difícil traduzir o título, mas, no Enel, acho que consegui uma boa solução. Traduzi como “Ventoinha”, porque o sentido é esse - uma pessoa Saltitante, que vira pra todos os lados.

Aqui nós chegamos ao cerne de um problema importante. A tradução nunca é transposição direta de palavras. Isso é uma noção consagrada. Horácio já escreveu sobre isso. Há uma carta de São Jerônimo sobre a sua tradução da Bíblia (muito criticada então por se afastar do sentido literal) em que ele defende a opinião de que a tradução nunca pode ser literal. A tradução literal resulta nas maiores bobagens. Tem-se de transmitir o espírito do original. Não adianta ficar implicando - ah, traduziu assim, traduziu assado, não está muito correta. A crítica tem de ser feita, mas o que se traduz é o espírito, não é o texto, não são as palavras nem as frases. O que se transmite é o espírito do texto, essa é a verdadeira fidelidade.

[Na tradução] O que se transmite é o espírito do texto, essa é a verdadeira fidelidade.

P. A tradução seria então, como o senhor próprio afirmou em uma entrevista no Estado de S. Paulo, o rigor aliado à criação?

R. Exatamente. O rigor aliado à criação. Rigor tem de haver, mas com liberdade. É um problema dialético. Tem de haver rigor e tem de haver liberdade, tem de haver criação.

P. Um bom exemplo seria o trabalho de tradução que o senhor realizou juntamente com os irmãos Campos.

R. Ah, sim. Eles tiveram achados formidáveis. Vou dar um exemplo. O Haroldo tem uma tradução do poema “Definição de Poesia” (Определение поэзии), de Pasternak. Um dos versos desse poema foi traduzido pelo Haroldo da seguinte forma: “A dor do universo numa fava”. É um verso belíssimo. É mais bonito do que o do original russo. Mas o Haroldo sempre justifica isso da seguinte maneira: a tradução segue a lei das compensações. Num trecho eu vou expressar menos do que o autor expressou. Então tenho de recuperar em alguma outra parte.

P. Nos últimos anos, no Brasil, as editoras têm publicado várias traduções de obras russas, inclusive de sua autoria. A que atribui esse aumento do interesse pela literatura russa?

R. Podemos falar dessa questão, do interesse pela literatura russa no Brasil. A partir do século XX houve um grande interesse motivado pela curiosidade. Todo mundo estava percebendo que na Rússia aconteciam coisas importantes. Politicamente, havia um interesse muito grande e houve também o impacto do interesse dos franceses pela literatura russa. Esse maior interesse do público francês pela literatura russa estava ligado a vários fatores. Em primeiro lugar, penso eu, devido à aproximação russo-francesa, em consequência do jogo entre as potências. A França, que havia sido derrotada na guerra franco-prussiana, sentia-se ameaçada pela Alemanha. Dentro da França havia um grande movimento pela revanche, queriam retornar a Alsácia e a Lorena e faziam outras reivindicações nacionalistas. Os alemães estavam muito atentos a isso. Existia, portanto, essa tensão. Para encontrar um aliado, a França aproximou-se da Rússia. Isso foi no começo da década de 1880. Além disso, os franceses encontraram na literatura russa uma visão que se contrapunha àquele positivismo científico, às vezes muito imediatista, e que estava dominando o Ocidente. E a literatura russa oferecia algo muito diferente. Escritores

como Tolstói e Dostoiévski ofereciam algo diverso. Isso causou um impacto.

No Brasil, por contaminação, também houve um interesse muito grande. Lia-se muito literatura russa, mas sempre em francês, em espanhol... Quando apareciam traduções, geralmente eram traduções indiretas. Depois houve um interesse muito grande pela Revolução de 1905 e, mais tarde, pela de 1917. Os brasileiros acompanharam muito de perto o que estava acontecendo na Rússia. Quase sempre por via indireta, mas acompanharam. Esse interesse manteve-se até mais ou menos 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial. Depois disso, veio o período da Guerra Fria. Naquela época, o mercado brasileiro foi inundado por obras secundárias, pelo que havia de pior no assim chamado realismo socialista. Eram obras de pura exaltação, que afastaram o público.

Em 1958, aconteceu o escândalo Pasternak e o romance desse escritor tornou-se uma sensação. O *Doutor Jivago* foi traduzido às pressas em todo o Ocidente. Por isso, uma retomada do interesse inicial. Mas a obra era muito complexa para o leitor comum.

Outro fator importante foi o lançamento dos Sputnik russos, mas esse interesse não chegou a se refletir na recepção da literatura, pois havia essa imagem negativa, o público estava meio afastado da literatura russa. Havia aquela admiração pela Rússia, pelos feitos espaciais russos etc., mas isso não foi suficiente para despertar um novo interesse pela literatura.

Esse interesse eu estou notando de uns três anos para cá. Acredito que haja vários fatores para isso. Há o fator de que a literatura russa tem um material riquíssimo a transmitir e estava bastante fora de circulação. Publicaram muito nas décadas de 30 e 40, mas de modo geral a literatura russa estava fora de circulação no Brasil. Muita coisa que era divulgada no Ocidente não chegava aqui. Agora está chegando. E há o fato de que apareceram tradutores do russo, apareceram e não foram poucos.

*Na literatura russa, há muitas obras importantes
que deveriam ser traduzidas para o português.
Inclusive na literatura do período soviético.*

P. Talvez agora seja possível apresentar ao público brasileiro obras e autores russos que ainda não foram divulgados no Brasil. Quais seriam as obras ou autores russos mais importantes, ainda desconhecidos do público brasileiro?

R. Púchkin está relativamente pouco divulgado. De Liérmontov existe a tradução do Paulo Bezerra, O Herói do Nosso Tempo, mas há muitas obras

importantes que não foram traduzidas. Da obra de Turguêniev, por exemplo, foi traduzida uma parte mínima. Górkí... Havia um grande interesse por Górkí no passado, hoje em dia foi posto de escanteio, o que é uma injustiça, ele é um grande escritor.

Na literatura russa, há muitas obras importantes que deveriam ser traduzidas para o português. Inclusive na literatura do período soviético. Um escritor como Zóchtchenko - realmente um grande escritor dos primeiros anos após a Revolução. Dele existem no Brasil apenas alguns contos isolados em antologias e também uma coletânea feita pela Tatiana Belinky.

Outro exemplo é o escritor Iúri Oliecha, grande escritor. Dele eu só traduzi uma novela, *Inveja*. Mas ele tem obras importantes. Recentemente, saiu um diário seu. Ele havia publicado em vida alguns trechos de diários, mas agora saiu um mais completo. Ao que parece, ele estava guardando esse material, não era para publicar em vida. Na Rússia também há maior divulgação de Oliecha.

Por exemplo, há um escritor do período soviético que até hoje quase não foi divulgado no Brasil. Numa ocasião, traduzi um continho dele para a revista da USP, uma coisa bem acidental. Daniil Kharms. Realmente é um grande escritor. Fez uma literatura do absurdo na Rússia da segunda metade da década de 20. Portanto, é um precursor de Beckett, de Ionesco. É um escritor muito forte. Eu soube que uma estudante de pós-graduação de russo esteve traduzindo Daniil Kharms.

Mas, enfim, são muitas as obras que deveriam ser traduzidas. Não se traduziu um trabalho importante do Tchékhev, que é o livro *A Ilha de Sacalina*. Não está traduzido.

Das obras autobiográficas de Górkí se traduziu muito pouco. Da prosa de Óssip Mandelschtam, grande poeta, vítima do stalinismo, que durante muito tempo, não foi publicado na Rússia, apareceram recentemente dois trabalhos em prosa, traduzidos pelo Paulo Bezerra - *O Rumor do Tempo* e *Viagem à Armênia*. Mas ele tem outras obras em prosa muito importantes. Por exemplo, o livro *Conversa sobre Dante* é um ensaio extraordinário. Até hoje não foi publicado em português.

Outro exemplo: Varlam Chalamov. Contos dele saíram publicados em Portugal. No Brasil, que eu saiba, ele não foi publicado até hoje e é do grupo dos escritores que saíram do Gulag, que escreveram sobre o Gulag, na minha opinião é o mais forte deles.

De poesia russa, haveria muita coisa para traduzir. Basta dizer que a obra fundamental, que é Evguiéni Oniéguín, de Púchkin, não tem tradução em português. Nós estamos muito atrasados em relação a outros países, principalmente em relação aos países de língua espanhola. Em compensação, em alguns casos, temos traduções melhores que as dos espanhóis. A tradução de poesia no Brasil atingiu um nível muito alto. Há

certa tradição nisso. Inclusive na geração anterior à nossa. As traduções de Manuel Bandeira, por exemplo, são magníficas. Isso é reconhecido mundialmente. Mas, em termos de quantidade, ainda estamos muito atrasados.

P. Vamos aproveitar esse passeio pela literatura russa para voltar à sua carreira como tradutor. Quando o senhor começou a publicar traduções do russo?

R. Comecei a publicar traduções do russo no ano de 1944. Eu me dediquei bastante às traduções do russo naquela época, sempre com pseudônimo. Sentia que não estava suficientemente maduro. E realmente não estava. Quando pego as minhas traduções daquele tempo, vejo muitos defeitos.

Um defeito é o fato de que eu não fazia cotejo. O cotejo é indispensável. A pessoa fez uma tradução do russo, depois tem de pedir a alguém que leia a tradução do texto e ela fica conferindo em russo. Para repensar o texto e também para evitar as eventuais distrações. Todo mundo se distrai. Não há quem não se distraia. Por mais que se corrija, por mais que a gente lide com o texto, a distração aparece. Não existe tradução perfeita, mas o que se pode é diminuir a percentagem de erros. E eu não fazia cotejo. Não percebia a necessidade disso. Pra mim, hoje em dia, isso é questão essencial. Não existe tradução literária boa sem que se faça cotejo.

Mas, voltando à minha carreira, eu precisava ter um ganha-pão, inclusive depois de estar trabalhando como engenheiro-agrônomo, precisava completar a renda com traduções. Em 1959, saiu a primeira tradução assinada por mim. Mais uma vez eu não fiz cotejo. Só depois dessa primeira tradução é que eu passei a fazer cotejo.

Nas minhas traduções, vejo três fases bem delimitadas. A primeira fase é essa das traduções que eu assinava com pseudônimo. Depois, vieram as assinadas com o meu próprio nome, traduções que sempre estavam ligadas a um cotejo do texto. Dessa forma, foi possível melhorar o texto. Mas, ao mesmo tempo em que o melhorava, também incorria num defeito muito grave. Eu tinha um respeito muito grande pelo texto literário, uma admiração muito grande, e, com isso, minha produção se tornava muito solene. Havia um excesso de solenidade. É o que noto nas minhas traduções, por exemplo, da década de 1960. Existe uma ou outra um pouco mais solta, mas, em geral, eram solenes. Só bem mais tarde eu passei a me controlar mais, procurar um estilo mais solto, despojado. Isso só recentemente, a partir da década de 1990, eu posso dizer. Por isso é que, com frequência, publico traduções revistas. Faço revisões das minhas traduções da década de 60. Preciso refazer aquelas traduções, quero deixar um acervo de obras no nível que estou exigindo hoje de mim próprio.

P. Como o trabalho acadêmico passou a fazer parte da vida do agrônomo e tradutor?

R. Aconteceu o seguinte. Em 1960, principalmente na fase da euforia com o lançamento dos *Spútnik* e das tentativas de aproximação com a Rússia, houve da parte da USP o interesse pela instituição do curso de russo. Eu soube disso, apresentei minha candidatura e fui aceito. Eu já havia publicado na imprensa trabalhos sobre literatura russa. Comecei a publicar trabalhos na imprensa em 1957. E o primeiro livro de minha autoria é de 1964 - a primeira edição de *Guerra em Surdina*. Então, aí você vê que foi um caminho bem áspero. Superei dificuldades.

Na USP, o curso foi iniciado em 1960 como curso livre de língua e literatura russa e depois, em 1963, foram instituídos os cursos de línguas orientais. A partir daí o curso de russo passou a ser um curso regular na Universidade, com concessão de diploma e tudo o mais. Nós tivemos uma dificuldade muito grande com a situação política. Em 1964, houve o golpe e o curso de russo recebeu várias investidas. Na Maria Antônia, foram invadidas salas de aula. Professores foram espancados, batiam nos professores, batiam nos alunos.

Eu ficava muito indignado, muito revoltado. E, na primeira vez em que houve invasão da minha sala de aula, já na Cidade Universitária, eu reagi, protestei violentamente e fui preso. Passei por várias prisões, mas sempre por pouco tempo. Foram mais detenções do que prisões. De cada vez passei umas poucas horas preso. E havia também o inconveniente da atuação política do meu filho, que estava na guerrilha.

Mas em nenhum momento o curso chegou a ser fechado. Pelo visto, eles queriam manter o curso aberto, não queriam um escândalo. Havia o problema das relações com a União Soviética, era uma situação ambígua. O nosso curso foi o único que se manteve; quando houve o golpe de 64, havia vários cursos de russo em universidades brasileiras, mas o nosso foi o único que resistiu.

P. Nessa época, quem eram os professores do curso? O senhor trabalhava sozinho?

R. Durante muito tempo, fiquei sozinho. Havia dificuldades de verba, foi muito difícil. Cheguei a dar 24 horas de aulas por semana. Depois consegui contratar assistentes. Tive vários assistentes, inclusive, dois assistentes que eram pessoas de grande valor já faleceram - Sophia Angelides e Paulo Dal-Ri Peres. Foi realmente uma pena, porque eram pessoas muito capazes. Sophia Angelides deixou dois livros, publicados só depois da morte dela - os dois são de correspondências de Tchékhev, pela Edusp, um de cartas sobre poética e o outro sobre a correspondência com Górkki. Paulo Dal-Ri Peres chegou a publicar alguma coisa, mas ambos deram muito menos do que era de esperar. Morreram prematuramente.

P. Atualmente o curso de russo da USP passa por uma fase boa.

R. É verdade. Foi possível trazer uma professora russa e professores visitantes. Também há maior possibilidade de viajar para a Rússia. Então as coisas melhoraram, sem dúvida alguma. Eu fico contente com isso. A publicação dessa revista também é um fato muito positivo.

Nos velhos tempos, o contato era mais difícil. No período da repressão mais feroz no Brasil eu estive na União Soviética, em 1972. E lá fui visitar a Instituição que lidava com intercâmbio de livros com o exterior. A gente mandava livros a eles, eles mandavam a nós, tanto é que, na nossa biblioteca, temos centenas de livros que foram conseguidos dessa forma. Eu me lembro de que nos sentamos numa mesa e começamos a conversar. Pedi que eles não nos mandassem livros com foice e martelo. Mas foi o mesmo que pedir o contrário, porque continuaram enviando livros com foice e martelo. E eu tinha problemas aqui. Depois que instituíram a censura prévia, eu tinha, de receber os livros lá nos correios, tinha de comparecer lá com carteira de identidade e pagar uma taxa pela armazenagem dos livros. Hoje em dia, isso é inconcebível.

P. Em *Os Escombros e O Mito*, o senhor traça um panorama da cultura russa pouco antes e depois da dissolução da URSS. Qual a sua opinião sobre as mudanças ocorridas? Qual será o caminho da cultura e literatura russa?

R. É muito difícil dizer. Eu não tenho lido o suficiente, mas tenho visto coisas bem interessantes. Houve o fato de surgir à luz do dia toda uma literatura escondida, uma coisa extraordinária. Outro exemplo positivo é a chegada, ao Brasil, de um cinema praticamente desconhecido, o cinema de Sokúrov. Essas coisas não acontecem isoladamente. Podemos esperar muito da Rússia.

PARA BORIS SCHNAIDERMAN AUTOR É “ESCRITOR-FILÓSOFO” POR NATUREZA¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p195-198>

Uma entrevista com Boris Schnaiderman

Quando se fala em literatura russa no Brasil, a referência obrigatória é o tradutor e ensaísta Boris Schnaiderman, 83, que verteu para o português obras de Tolstói, Tchecov, Dostoiévski e Maiakóvski, entre outros autores fundamentais. Como ensaísta, um de seus trabalhos mais importantes é justamente sobre Fiódor Dostoiévski. No livro *Dostoiévski Prosa Poesia* (Perspectiva, 1982), Schnaiderman traduziu e analisou o conto "O Sr. Prokhardtchin", procurando mostrar como a prosa do romancista russo está próxima da poesia.

Nascido em Uman, na Ucrânia, mas de formação russa, Schnaiderman emigrou para o Brasil com a família aos oito anos de idade. "Sou tipicamente bilíngue, o que no início me atrapalhou muito", lembra. Estudou agronomia e trabalhou durante muitos anos como engenheiro agrônomo.

Só em 1964, aos 47 anos, publicou seu primeiro livro, o volume de memórias *Guerra em Surdina*, baseado em sua experiência como combatente brasileiro na Itália, na Segunda Guerra Mundial.

Tornou-se em 1960 professor de literatura na USP, cargo do qual está aposentado. Entre os livros que publicou se destacam, além dos citados, *A Poética de Maiakóvski* (1979) e as antologias que realizou em parceria com Augusto e Haroldo de Campos, *Poemas de Maiakóvski* e *Poesia Russa Moderna*.

De Dostoiévski, Boris Schnaiderman traduziu *Memórias do Subsolo*, *O Crocodilo* e *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão*, o romance inacabado *Niétotchka Niezvânova*, *O Jogador* e o conto *O Eterno Marido*. Os dois primeiros foram relançados no ano passado pela 34, depois de revistos pelo tradutor. Os outros serão reeditados aos poucos pela editora. Na entrevista

¹ Publicado originalmente em Folha de S. Paulo, 06 de maio de 2001. Entrevista realizada por José Geraldo Couto.

a seguir, o ensaísta e tradutor repassa sua trajetória profissional, explica sua paixão por Dostoiévski e fala sobre as dificuldades de uma boa tradução do russo para o português.

Quando e como começou seu trabalho de tradutor?

Minha primeira tradução assinada foi *A Dama do Cachorrinho e Outros Contos*, de Tchecov, em 1959, quando eu já tinha 42 anos. Minhas traduções anteriores eu havia publicado com pseudônimo. Não as reconheço. Eu não tinha experiência. Mesmo com a tradução de *A Dama do Cachorrinho* não fiquei satisfeito e a refiz várias vezes. Aliás, faço isso com todas as minhas traduções.

E Dostoiévski, quando o sr. começou a traduzi-lo?

A maioria das traduções que estou refazendo para a coleção da 34 eu fiz para as chamadas *Obras Completas* da José Olympio, publicadas em dez volumes. Saíram entre 1960 e 1961. Digo "chamadas" completas porque nelas faltava muita coisa, assim como nas *Obras Completas* editadas pela Nova Aguilar. Agora espero que essas lacunas sejam preenchidas.

Que tipo de dificuldade especial a literatura de Dostoiévski apresenta ao tradutor?

Existem as dificuldades naturais da tradução da língua russa. Por exemplo, o russo não usa artigo. Quando digo "O Jogador", já estou interpretando. Poderia ser "Um Jogador". *O Herói de Nosso Tempo*, que Paulo Bezerra traduziu com muita competência, poderia ser "Um Herói do Nosso Tempo", e assim por diante. Outra coisa: em nisso não posso dizer "João foi à cidade". Tenho de dizer se ele foi a pé ou com algum meio de condução. Tudo isso aumenta a responsabilidade do tradutor e exige muita paciência e discernimento.

No caso de Dostoiévski, problema é ainda maior por causa da sutileza de seu pensamento, com a qual é preciso muito cuidado para não cometer distorções e simplificações grosseiras. Há obras específicas em que a dificuldade aumenta por conta das opções de linguagem e estilo do autor. Em *Os Irmãos Karamazov*, por exemplo, Dostoiévski usa uma sintaxe arcaica, próxima à linguagem eclesiástica.

Há quem diga que Dostoiévski escrevia mal, em termos de estilo, vocabulário, construção de frases. Há algo de verdade nisso?

Como é que ele escrevia mal se conseguia expressar idéias e sentimentos tão complexos? Ora, ele escrevia do jeito dele. Podia não se incomodar com a repetição de palavras, não escrever segundo os cânones, mas isso não quer dizer "escrever mal". É o mesmo que os franceses diziam de Balzac. Isso é acreditar que exista uma única maneira de escrever.

Como o sr. situa Dostoiévski no conjunto da grande literatura russa moderna? O que ele trouxe de novo e essencial?

Dostoiévski é o escritor-filósofo por excelência. A grande força, de sua obra consiste em ter dado intensidade dramática e ficcional a idéias. Em seus livros, elas deixam de ser abstratas e passam a ser algo vivo, carnal, de presença imediata. Dostoiévski fazia filosofia por meio de romances, mas uma filosofia viva, atuante, intensa. Trouxe, assim, uma grande contribuição à filosofia, o que é um caso singular na literatura. Exerceu influência sobretudo sobre Nietzsche e os existencialistas. Otto Maria Carpeaux dizia que Dostoiévski era um escritor essencial do século 20, embora tenha escrito no século 19. Os temas de Dostoiévski estão por aí. *O Crocodilo*, que foi escrito na década de 1860, lida com a realidade de um país em que o capitalismo havia penetrado numa sociedade agrária. Há coisas dique dizem respeito até ao Brasil do século 20.

Como tem sido a recepção crítica da obra de Dostoiévski?

O interesse por sua obra não pára de crescer, pela riqueza de abordagens possíveis: psicológica, filosófica, política, moral. Na Rússia, cada um quer puxar a brasa para sua sardinha, lendo Dostoiévski do jeito que lhe convém. Comunistas destacam seu feroz anticapitalismo. Reacionários encontram em seus livros elementos de sobra para uma leitura conservadora, nacionalista e religiosa. Por conta desse partidarismo, não há uma compreensão adequada da riqueza de sua literatura. Isso acontece porque Dostoiévski era profundamente contraditório. Era um conservador, mas furiosamente anticapitalista.

Na obra de Dostoiévski, quais são, a seu ver, os livros mais marcantes?

Acho difícil responder a essa, questão, pois sou um pouco fanático por Dostoiévski. Gosto de destacar suas obras menos conhecidas, que também são fundamentais. Um conto decisivo, por exemplo, é *Bobok*, que, ao relatar uma conversa entre mortos no cemitério, retoma um tema que vem desde a Antiguidade, mas de maneira muito atual, sobretudo na maneira como vê a loucura. Paulo Bezerra fez sua tese de livre-docência sobre a tradução desse conto.

Além das suas e das de Paulo Bezerra, que outras boas traduções de Dostoiévski existem no Brasil?

Até a década de 40 praticamente não havia traduções diretas do russo. Geralmente eram feitas a partir de traduções para o inglês, o francês e o espanhol, o que levava a extremos ridículos, como a transliteração de nomes "à espanhola", como "Mijail Mijailovich". Mas hoje há ótimas traduções diretas de Dostoiévski. Tatiana Belinky, por exemplo, traduziu *O Crocodilo*. Moacyr Werneck de Castro traduziu *O Jogador*, *O Eterno Marido*, *Notas do Subterrâneo*

(que eu preferi chamar de *Memórias do Subsolo*). E há várias outras. Tenho medo de cometer uma injustiça, esquecendo algumas.

Onde, na literatura brasileira, é possível notar a Influência de Dostoiévski?

Há exemplos marcantes, como o de Cornélio Pena, que dialoga constantemente com Dostoiévski. *Fronteira*, por exemplo, é tipicamente dostoiévskiano. Graciliano Ramos também está bastante marcado por Dostoiévski, principalmente em *Angústia* e *Memórias do Cárcere*. Observo essa marca nos diálogos, no modo como ele vê a interioridade dos personagens. Mas não gosto da palavra "influência", que dá a idéia de alguém passivo, que só recebe algo de outro. No caso de grandes escritores, prefiro falar em diálogo, proximidade, convergência.

CINCO POEMAS RUSSOS¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p199-201>

Traduzidos por Boris Schnaiderman e Nelson Ascher

Estes poemas, de um dos principais nomes do romantismo na Rússia, Mikhail Liérmontóv, conhecido como "o poeta do Cáucaso", são parte de um conjunto no qual a dupla de tradutores vinha trabalhando. Eles permaneciam inéditos quando da morte de Schnaiderman, em 18 de maio de 2016.

"BYRON NÃO SOU..."

Byron não sou, mas outro eleito
desconhecido ainda e, embora
também eu vague mundo afora
proscrito, sou russo em meu peito.

Parti mais cedo e vou chegar
mais cedo ao fim, quase sem obra;
minha alma encobre feito um mar
cada esperança que soçobra.

Quem pode, mar sombrio e mudo,
saber de teu segredo – e, além
do mais, contar aos outros tudo
o que remôo? Eu? Deus? Ninguém!

¹ Publicado originalmente em Folha de S. Paulo, em 19 de junho de 2016.

UM SONHO

Num vale daguestano eu expirava,
chumbo no peito, inerte, ao meio-dia;
a chaga funda ainda fumegava,
meu sangue gota a gota se esvaia.

Jazia sobre a areia, abandonado,
penhascos me rodeavam, e um sol forte
queimava cada cimo alto e dourado,
bem como a mim, num sono já de morte.

Sonhava que na terra onde nascera
caía a noite e havia num festim,
com flores no cabelo e de maneira
jovial, moças falando sobre mim.

Mas, longe da alegria e da conversa,
sentava-se uma delas de ar tristonho
e a sua jovem alma estava imersa
na mágoa só Deus sabe de que sonho.

Num vale daguestano, ela sonhava
que, inerte, um corpo familiar jazia,
sua chaga enegrecera e ele sangrava
uma torrente cada vez mais fria.

"ADEUS, Ó RÚSSIA MAL LAVADA..."

Adeus, ó Rússia mal lavada,
terra de escravo e grão-senhor,
adeus, ubíquo azul de falda
e gente afeita ao seu feitor.

Talvez o Cáucaso, alto muro,
me oculte enfim de teus paxás,
cujo olhar vê tudo no escuro
e cujo ouvido ciuve até mais.

A TAÇA DA VIDA

Bebemos vendados da taça
da vida enquanto
lavamos seu ouro sem jaça
com nosso pranto.

A venda desfaz-se, porém,
antes da morte,
e o que nos seduzia tem
a mesma sorte,

Vazia, a taça então revela
seu nãda insosso:
bebíamos sonho que, nela,
nem era nosso!

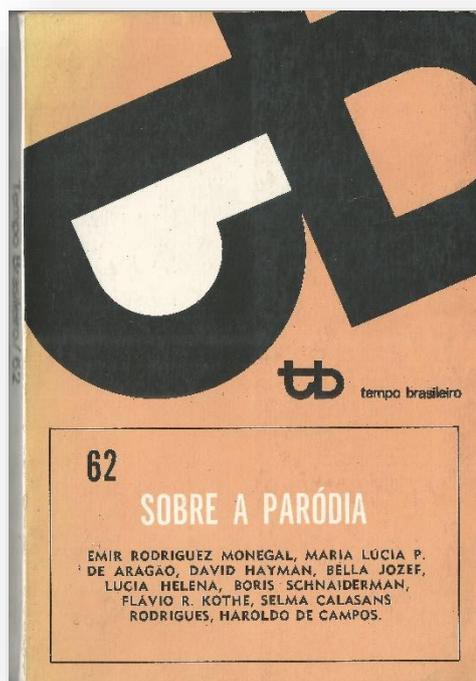
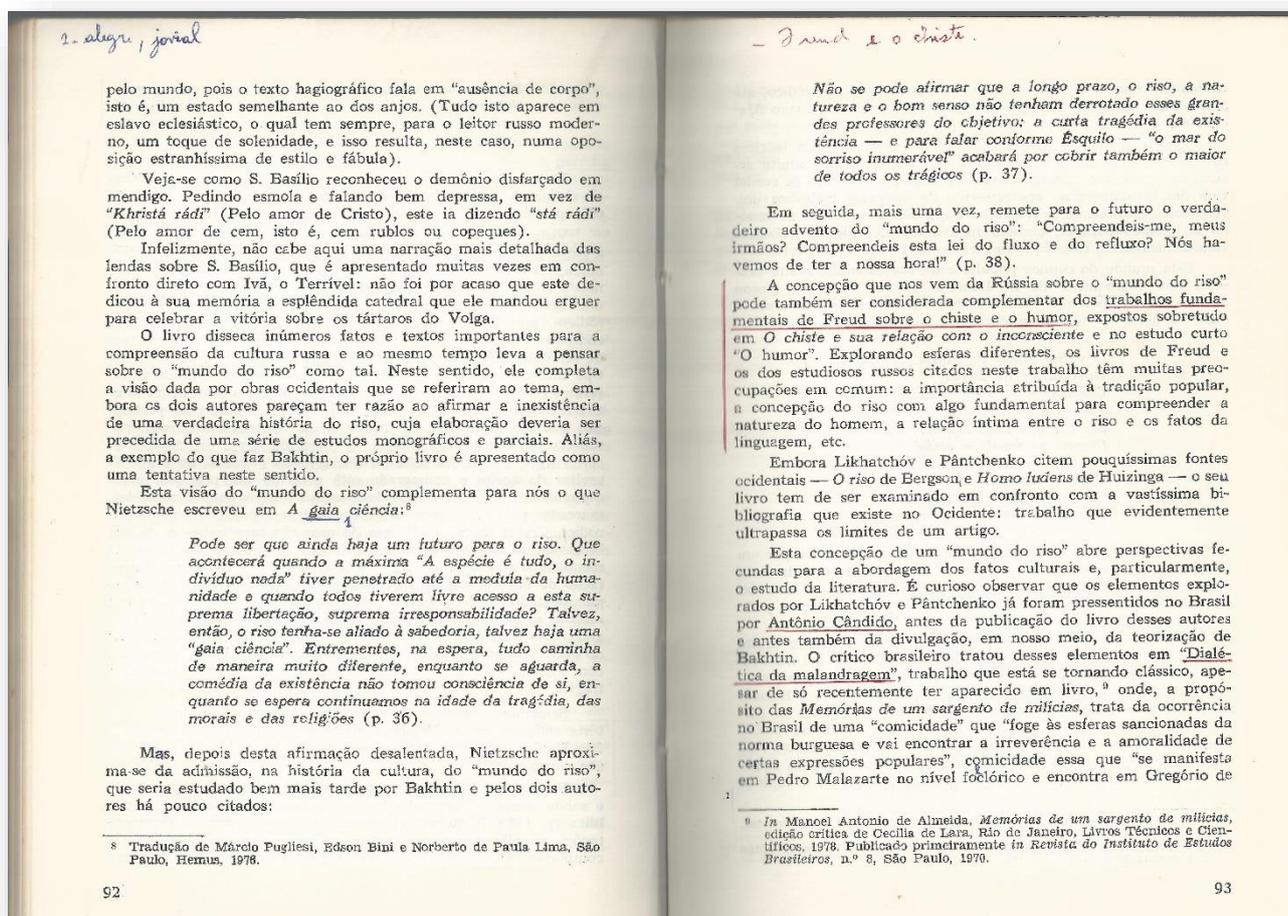
UMA VELA

Uma vela, no azul da bruma
do mar, branqueja solitária.
Que busca ao longe? Aonde ruma?
Do que, zarpando, se separa?

Brincam as ondas e murmura
o vento; o mastro verga e chia.
Persegue o quê? Não é ventura.
Foge do quê? Não da alegria.

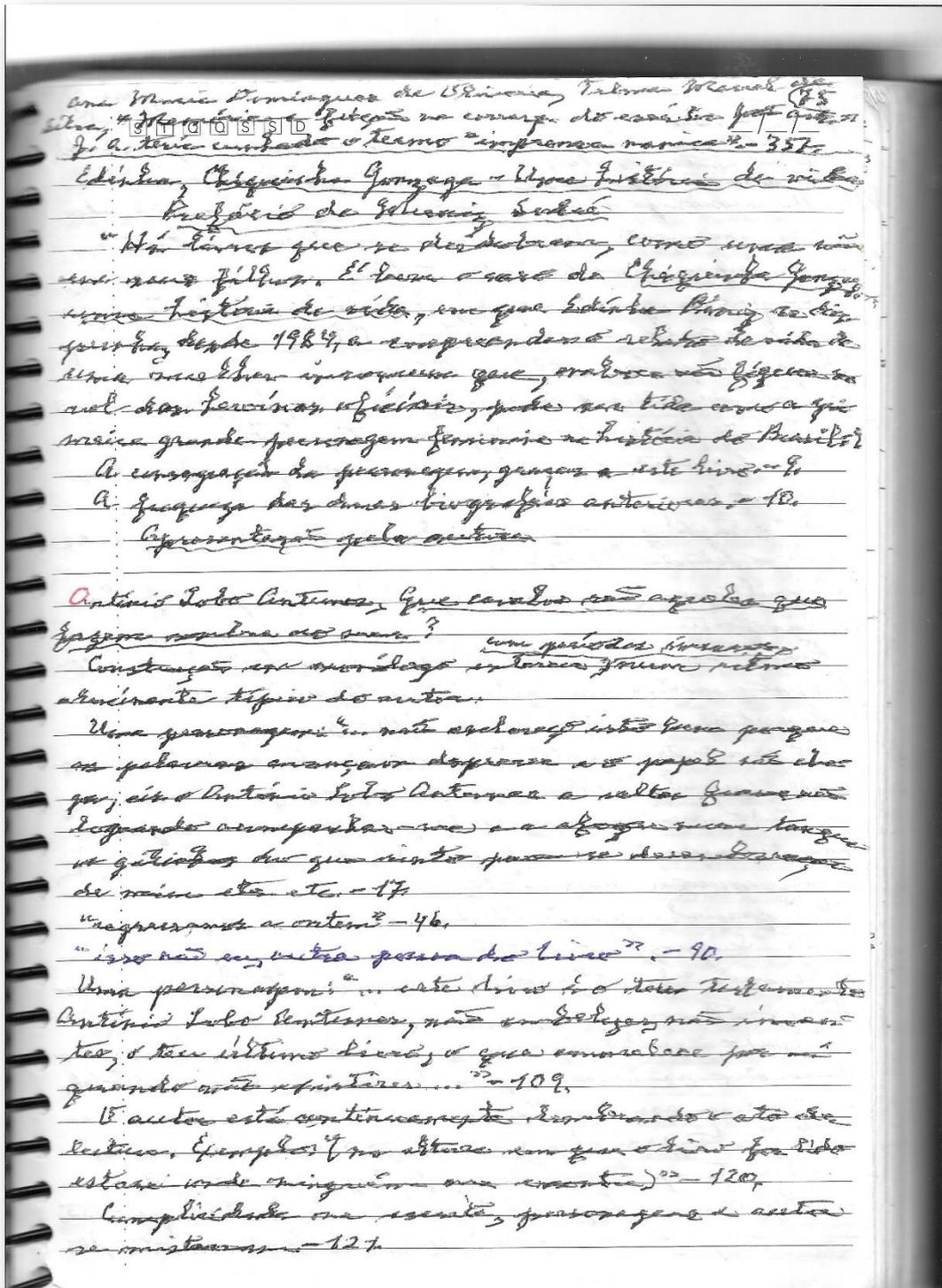
Torrente mais que anil a enleia,
enquanto o sol de ouro a acalenta.
Rebelde, porém, ela anseia
somente a paz que há na tormenta.

ICONOGRAFIA



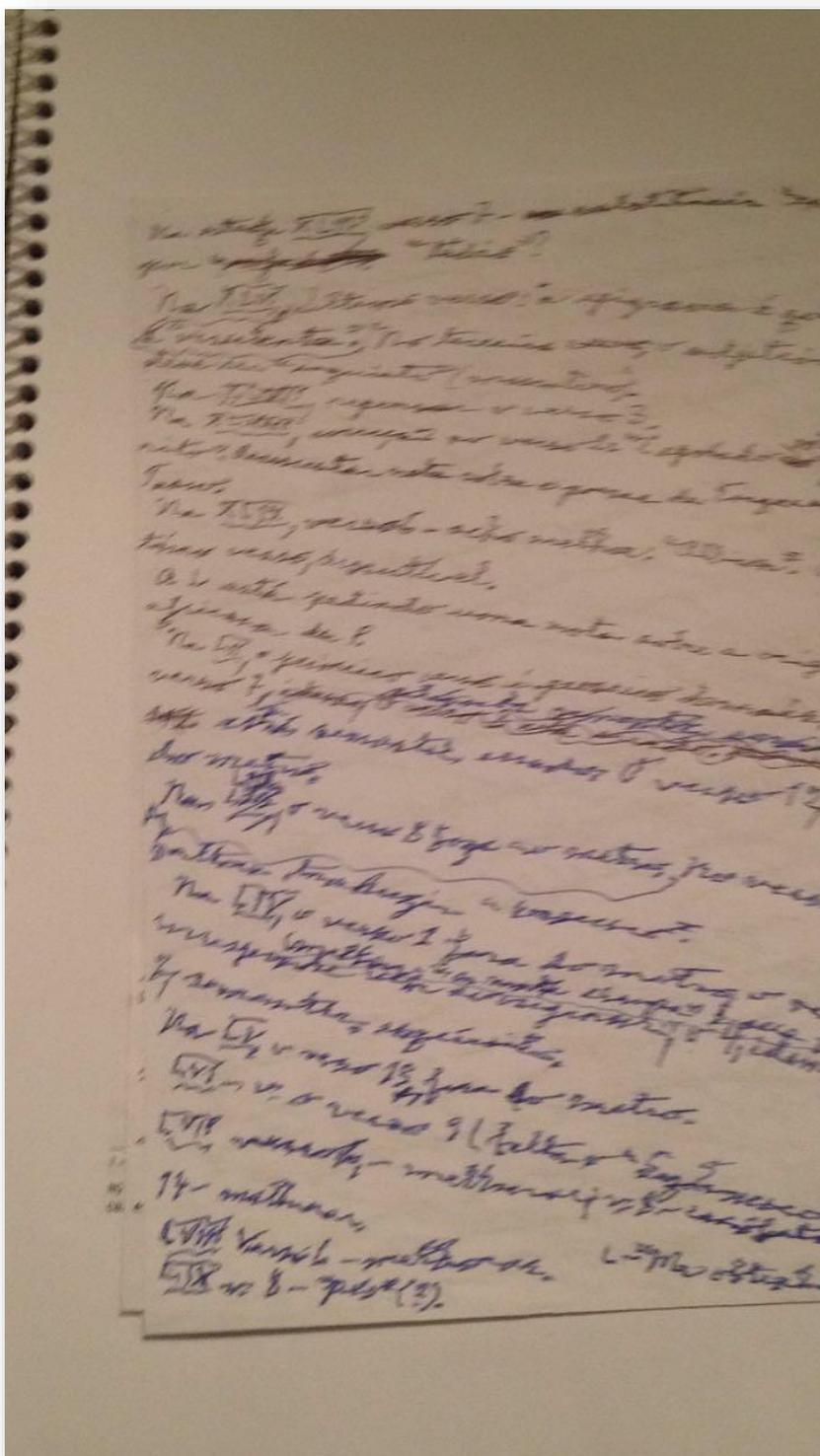
Trecho de ensaio de Boris Schnaiderman escrito para o livro *Sobre a paródia*, em que discorre sobre a paródia e sobre o crítico Antonio Candido. Ao lado, a capa do livro.

(Crédito: acervo Maria Augusta Fonseca)



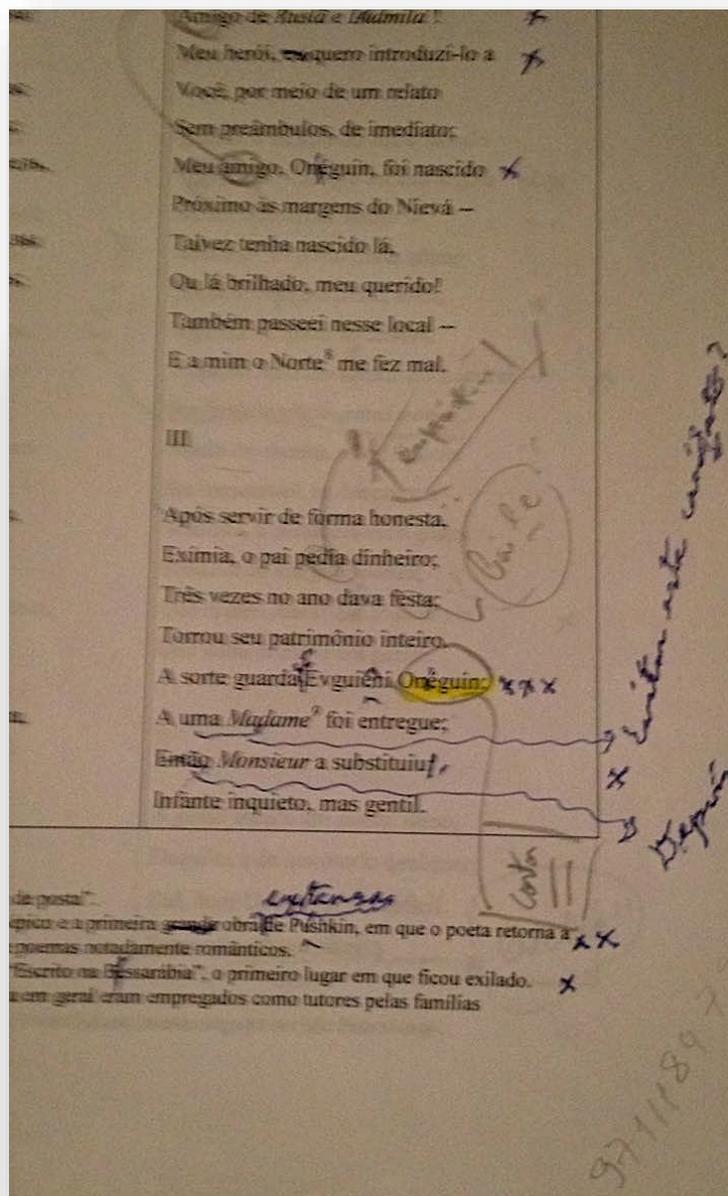
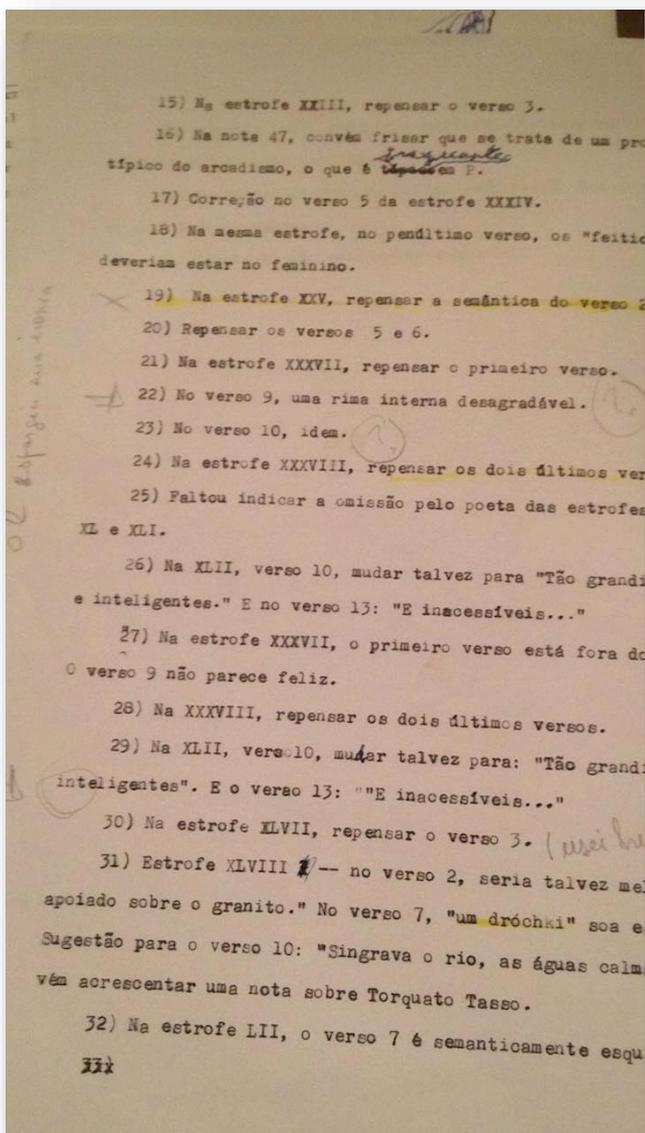
Cópia de manuscrito de caderno pessoal de Boris Schnaiderman.

(Crédito: acervo Jerusa Pires Ferreira)



Manuscrito de Boris Schnaiderman.

(Crédito: acervo Elena Vássina)



Datiloscrito e anotações do escritor.

(Crédito: acervo Elena Vássina)

Suplemento Literário



ANO TERCEIRO / NÚMERO 107

SÃO PAULO / 15 DE NOVEMBRO DE 1958

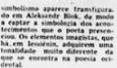
O russo Boris Pasternak

BORIS SCHNAIDERMAN

O grande Pasternak não viveu em um país livre, mas em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade. Ele viveu em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade. Ele viveu em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade.

... grande Pasternak não viveu em um país livre, mas em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade. Ele viveu em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade. Ele viveu em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade.

BORIS SCHNAIDERMAN



Boris Pasternak

... grande Pasternak não viveu em um país livre, mas em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade. Ele viveu em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade. Ele viveu em um país onde a liberdade não era apenas uma palavra, mas uma realidade.

Devemos "desarmar" as crianças?

FLORESTAN FERNANDES

Não devemos nos preocupar com a desarmagem das crianças. O que devemos fazer é educá-las para que elas possam lidar com a realidade. O que devemos fazer é educá-las para que elas possam lidar com a realidade. O que devemos fazer é educá-las para que elas possam lidar com a realidade.

... devemos nos preocupar com a desarmagem das crianças. O que devemos fazer é educá-las para que elas possam lidar com a realidade. O que devemos fazer é educá-las para que elas possam lidar com a realidade. O que devemos fazer é educá-las para que elas possam lidar com a realidade.

SUMÁRIO

BORIS SCHNAIDERMAN: O russo Boris Pasternak. 166-174

FLORESTAN FERNANDES: Devemos "desarmar" as crianças? 175-182

LETRAS FRANCESAS: Uma revisão crítica e biográfica. 183-202

BAITO BICOA: O russo Boris Pasternak. 203-210

LETRAS FRANCESAS: Uma revisão crítica e biográfica. 211-227

LETRAS FRANCESAS

Uma revisão crítica e biográfica

BAITO BICOA

... uma revisão crítica e biográfica. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak.

... uma revisão crítica e biográfica. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak.

... uma revisão crítica e biográfica. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak.

LETRAS FRANCESAS

Uma revisão crítica e biográfica

... uma revisão crítica e biográfica. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak.

... uma revisão crítica e biográfica. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak.

... uma revisão crítica e biográfica. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak. O livro de Baito Bicoa é uma obra importante para quem quer entender o contexto literário e cultural de Pasternak.

PAULA BENEVOLO



Diário

Primeiro texto de Boris publicado no "Suplemento Literário" do Estadão em 15 de novembro de 1958.

(Crédito: acervo Gutemberg Medeiros)



ANO TERCEIRO / NUMERO 113

A passionalidade camiliana e o romance português

JOÃO GASPAS SIMÕES

Com o nome de Camilo Castelo Branco, o romance português do século XIX viveu um período de esplendor. No entanto, a passionalidade camiliana não se limitou ao século XIX, mas se prolongou até ao século XX, com o surgimento de autores como José de Sá-Carneiro e António Botto. Este artigo analisa a influência de Camilo Castelo Branco na literatura portuguesa do século XX, focando-se na obra de José de Sá-Carneiro e António Botto.

Camilo Castelo Branco nasceu em Vila Rica, no Brasil, em 1809. Foi um dos maiores romancistas portugueses do século XIX. A sua obra é caracterizada por uma linguagem apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A sua influência na literatura portuguesa do século XX é inegável, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra.

José de Sá-Carneiro e António Botto foram dois dos autores mais importantes do século XX. Ambos foram influenciados por Camilo Castelo Branco, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra. A obra de Sá-Carneiro é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A obra de Botto é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família.

que agitas as bruxas, visto as suas vidas serem regidas pela paixão. O romance português do século XIX viveu um período de esplendor. No entanto, a passionalidade camiliana não se limitou ao século XIX, mas se prolongou até ao século XX, com o surgimento de autores como José de Sá-Carneiro e António Botto. Este artigo analisa a influência de Camilo Castelo Branco na literatura portuguesa do século XX, focando-se na obra de José de Sá-Carneiro e António Botto.

Camilo Castelo Branco nasceu em Vila Rica, no Brasil, em 1809. Foi um dos maiores romancistas portugueses do século XIX. A sua obra é caracterizada por uma linguagem apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A sua influência na literatura portuguesa do século XX é inegável, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra.

José de Sá-Carneiro e António Botto foram dois dos autores mais importantes do século XX. Ambos foram influenciados por Camilo Castelo Branco, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra. A obra de Sá-Carneiro é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A obra de Botto é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família.

Suplemento Literário

Novo século de ouro

JULIO GARCIA MOREJÓN

Um diploma inglês afirma, com autoridade, que a Espanha foi o primeiro país a desenvolver a imprensa. Este artigo analisa a influência da imprensa na literatura portuguesa do século XIX, focando-se na obra de Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro.

A imprensa teve um papel fundamental na difusão da literatura portuguesa do século XIX. Através da imprensa, os autores puderam alcançar um público mais amplo e a sua obra pôde ser mais facilmente acessível. Este artigo analisa a influência da imprensa na literatura portuguesa do século XIX, focando-se na obra de Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro.

Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro foram dois dos autores mais importantes do século XIX. Ambos foram influenciados pela imprensa, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra. A obra de Sá-Carneiro é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A obra de Botto é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família.

de ficção de Machado e de Alencar. A grande obra de Machado é o romance "Memórias de um Sargento de Milícias". Este artigo analisa a influência de Machado na literatura portuguesa do século XIX, focando-se na obra de Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro.

Machado de Assis foi um dos maiores escritores brasileiros do século XIX. A sua obra é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A sua influência na literatura portuguesa do século XIX é inegável, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra.

Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro foram dois dos autores mais importantes do século XIX. Ambos foram influenciados por Machado, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra. A obra de Sá-Carneiro é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A obra de Botto é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família.

Ainda Boris Pasternak

BORIS SCHNAIDERMAN

Com a morte de Boris Pasternak, o mundo perdeu um dos seus maiores escritores. Este artigo analisa a obra de Pasternak, focando-se na sua poesia e na sua prosa.

Boris Pasternak nasceu em Iaroslavl, na Rússia, em 1899. Foi um dos maiores escritores russos do século XX. A sua obra é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A sua influência na literatura portuguesa do século XX é inegável, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra.

Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro foram dois dos autores mais importantes do século XIX. Ambos foram influenciados por Pasternak, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra. A obra de Sá-Carneiro é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A obra de Botto é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família.

Autobiografia. "É preciso falar de modo tal que o leitor não se aperceba de que se trata de uma autobiografia". Este artigo analisa a obra de Pasternak, focando-se na sua poesia e na sua prosa.

Boris Pasternak nasceu em Iaroslavl, na Rússia, em 1899. Foi um dos maiores escritores russos do século XX. A sua obra é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A sua influência na literatura portuguesa do século XX é inegável, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra.

Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro foram dois dos autores mais importantes do século XIX. Ambos foram influenciados por Pasternak, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra. A obra de Sá-Carneiro é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A obra de Botto é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família.

Segundo texto de Boris publicado no "Suplemento Literário" do Estado em 27 de novembro de 1958.

(Crédito: acervo Gutemberg Medeiros)

SUMARIO

JOÃO GASPAS SIMÕES
A passionalidade camiliana e o romance português

JULIO GARCIA MOREJÓN
Novo século de ouro

BORIS SCHNAIDERMAN
Ainda Boris Pasternak

205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227

de terra que ocupa y...

de terra que ocupa y... Este artigo analisa a obra de Pasternak, focando-se na sua poesia e na sua prosa.

Boris Pasternak nasceu em Iaroslavl, na Rússia, em 1899. Foi um dos maiores escritores russos do século XX. A sua obra é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A sua influência na literatura portuguesa do século XX é inegável, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra.

Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro foram dois dos autores mais importantes do século XIX. Ambos foram influenciados por Pasternak, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra. A obra de Sá-Carneiro é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A obra de Botto é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família.

Segundo texto de Boris publicado no "Suplemento Literário" do Estado em 27 de novembro de 1958.

(Crédito: acervo Gutemberg Medeiros)

de terra que ocupa y... Este artigo analisa a obra de Pasternak, focando-se na sua poesia e na sua prosa.

Boris Pasternak nasceu em Iaroslavl, na Rússia, em 1899. Foi um dos maiores escritores russos do século XX. A sua obra é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A sua influência na literatura portuguesa do século XX é inegável, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra.

Camilo Castelo Branco e José de Sá-Carneiro foram dois dos autores mais importantes do século XIX. Ambos foram influenciados por Pasternak, especialmente no que diz respeito à temática do amor e da honra. A obra de Sá-Carneiro é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família. A obra de Botto é caracterizada por uma linguagem extremamente apaixonada e por temas como o amor, a honra e a família.



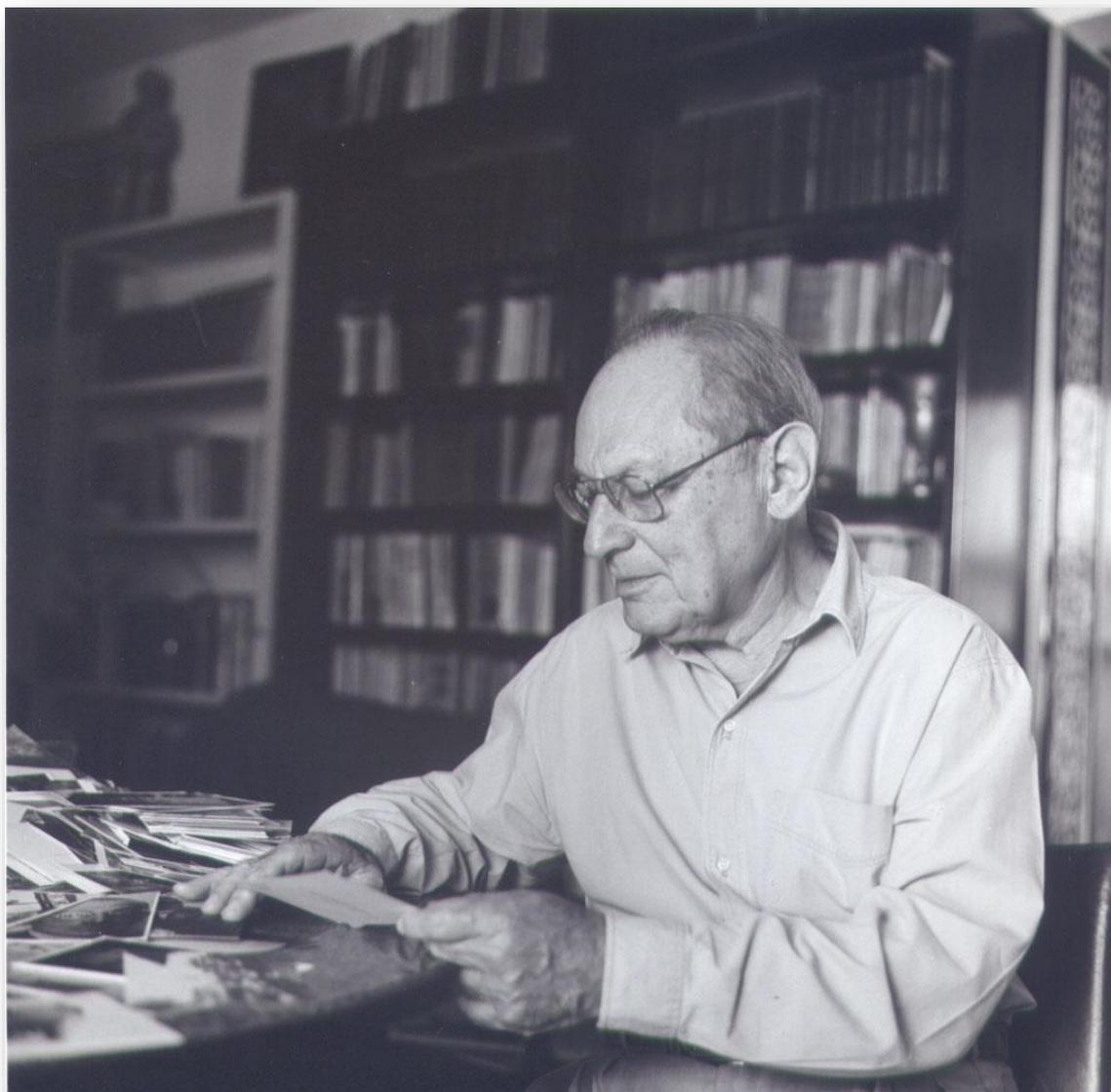
O jovem Boris, em acervo de Gutemberg Medeiros.

(Crédito: acervo Gutemberg Medeiros)



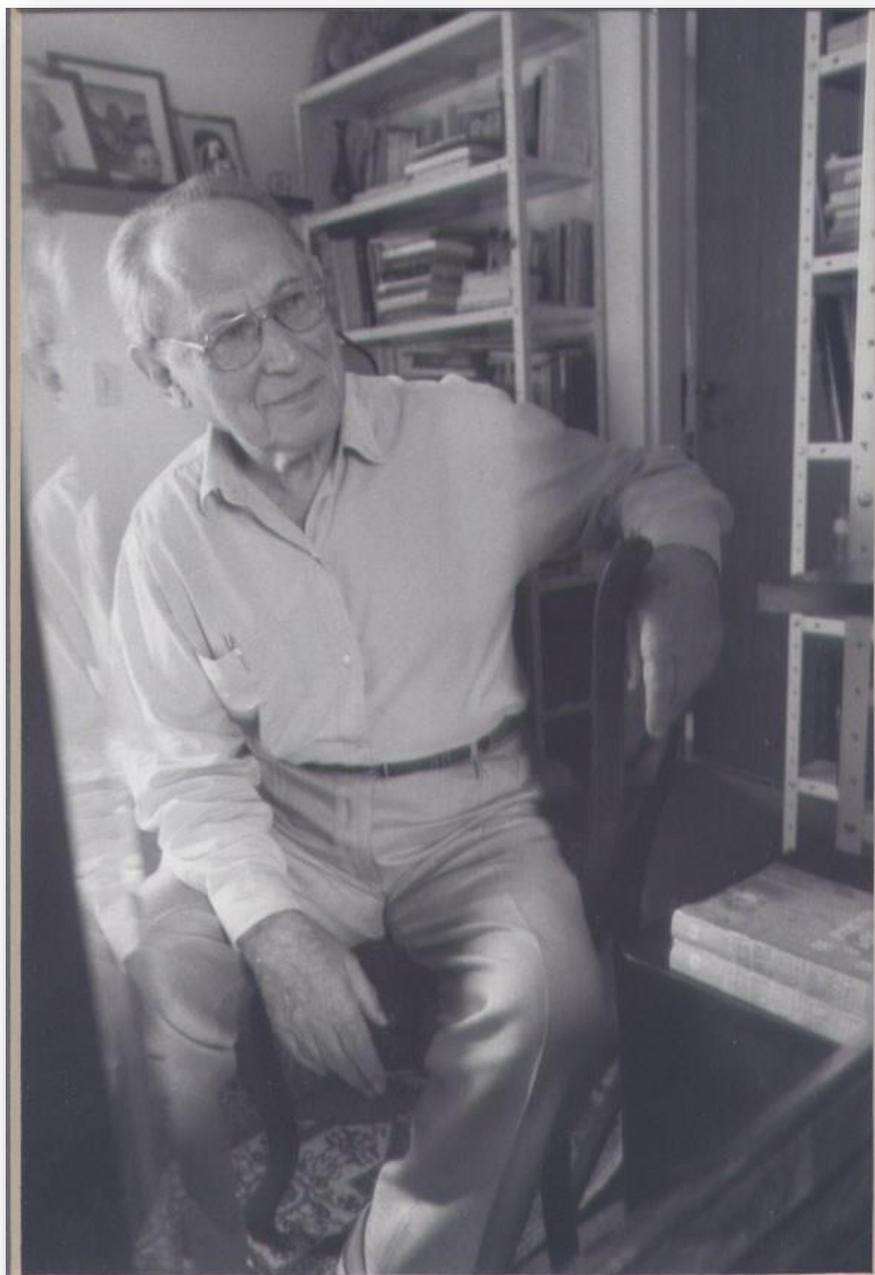
Boris como Pracinha da FEB, em maio de 1944.

(Crédito: acervo Gutemberg Medeiros)



Boris Schnaiderman, em 2012.

(Crédito: acervo Gutemberg Medeiros)



Boris em sua residência.

(Crédito: acervo Gutemberg Medeiros)



Boris, Regina (a primeira esposa) e os filhos, Miriam e Carlos.

(Crédito: Miriam Chnaiderman)



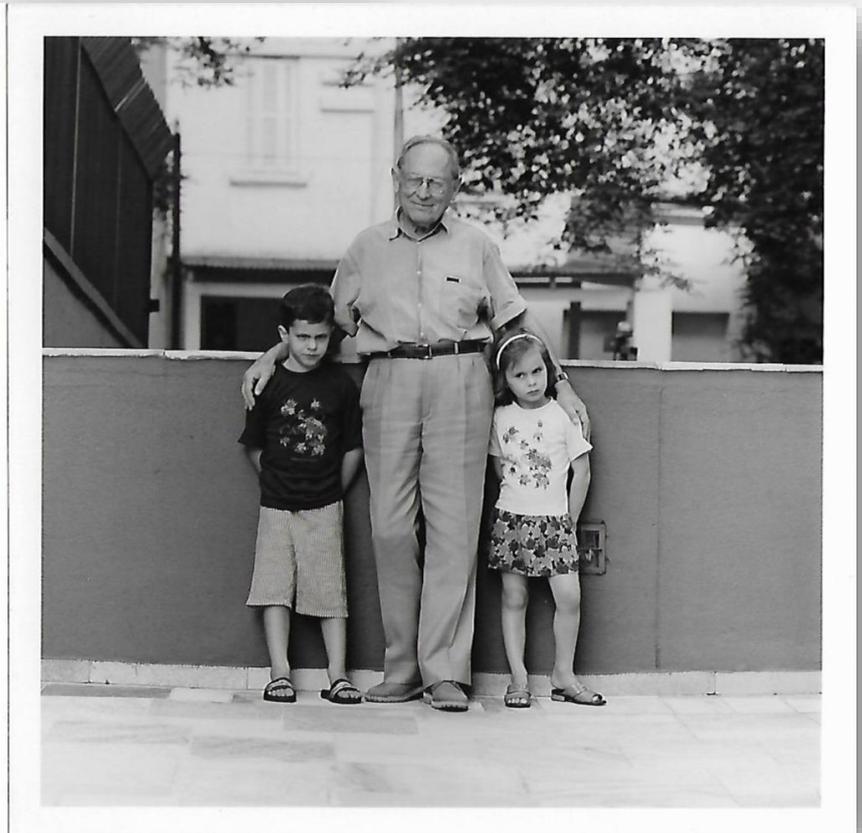
Boris junto de parte da família.

(Crédito: Miriam Chnaiderman)



Acima, Boris e os filhos,
Miriam e Carlos. Ao lado,
Boris e os bisnetos.

(Crédito: Miriam Chnaiderman)





Boris Schnaiderman e Jerusa Pires.

(Crédito: acervo Gutemberg Medeiros)



Momentos em família.

(Crédito: Miriam Chnaiderman)



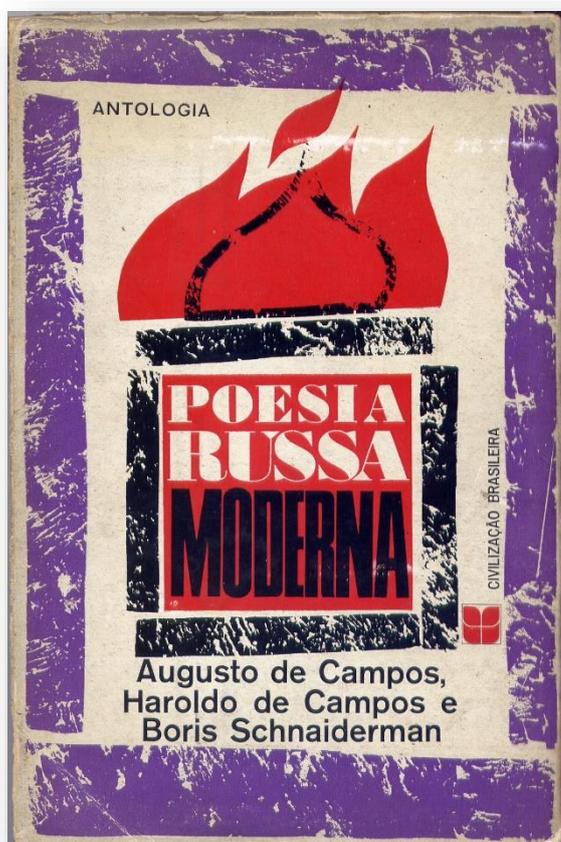
Boris e a bisneta Violeta.

(Crédito: Miriam Chnaiderman)



Entre amigos: na primeira imagem, com o amigo Antonio Candido; na segunda, no lançamento o livro de Jerusa, em 2010, na presença do amigo Jacó Guinsburg (o primeiro à esquerda)

(Crédito: Boris e Candido: reprodução internet; Boris e Jacó: Tomás Martins, para Ateliê Editorial)



МАІАКОВСКИ
МАЯКОВСКИЙ
МАІАКОВСКИ
МАЯКОВСКИЙ
РОЕМAS
МАІАКОВСКИ
МАЯКОВСКИЙ
МАІАКОВСКИ
МАЯКОВСКИЙ

Uma grande parceria: acima, Boris e os irmãos Campos, Augusto e Haroldo. Ao lado, alguns dos brilhantes trabalhos resultantes dessa amizade.

(Crédito: reprodução internet)



Boris no lançamento de seu *Caderno Italiano*, em 2015. Na obra, o escritor, tradutor e crítico literário compartilha suas memórias da luta na Itália, durante a experiência na Segunda Guerra Mundial.

(Crédito: Luis Felipe Labaki e Ricardo Miyada)

EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO

BORIS SCHNAIDERMAN

crítica literária. tradução.
vídeo. fotos. manuscritos



de 23 a 31 de outubro de 2017
de 4 de dezembro a 17 de março de 2018
Biblioteca Florestan Fernandes
FFLCH/USP

ORGANIZAÇÃO:
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
BIBLIOTECA FLORESTAN FERNANDES

COMISSÃO ORGANIZADORA: MARIA AUGUSTA FONSECA, CLEUSA RIOS PASSOS, REGINA PONTIERI, ARLETE CAVALIERI
ARTE: ARYANNA OLIVEIRA
CRÉDITO/IMAGENS: g1.globo.com, CULTURA FM, FERNANDO DONASCI/AGÊNCIA O GLOBO

Cartaz produzido para a exposição do centenário de Boris Schnaiderman, em 2017/2018, organizada pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Departamento de Letras Orientais e Biblioteca Florestan Fernandes. Comissão Organizadora: Maria Augusta Fonseca, Cleusa Rios Passos, Regina Pontieri, Arlete Cavalieri.

(Crédito: arte: Aryanna Oliveira /Imagens: g1.globo.com . Cultura fm . Fernando donasci/agência o globo)



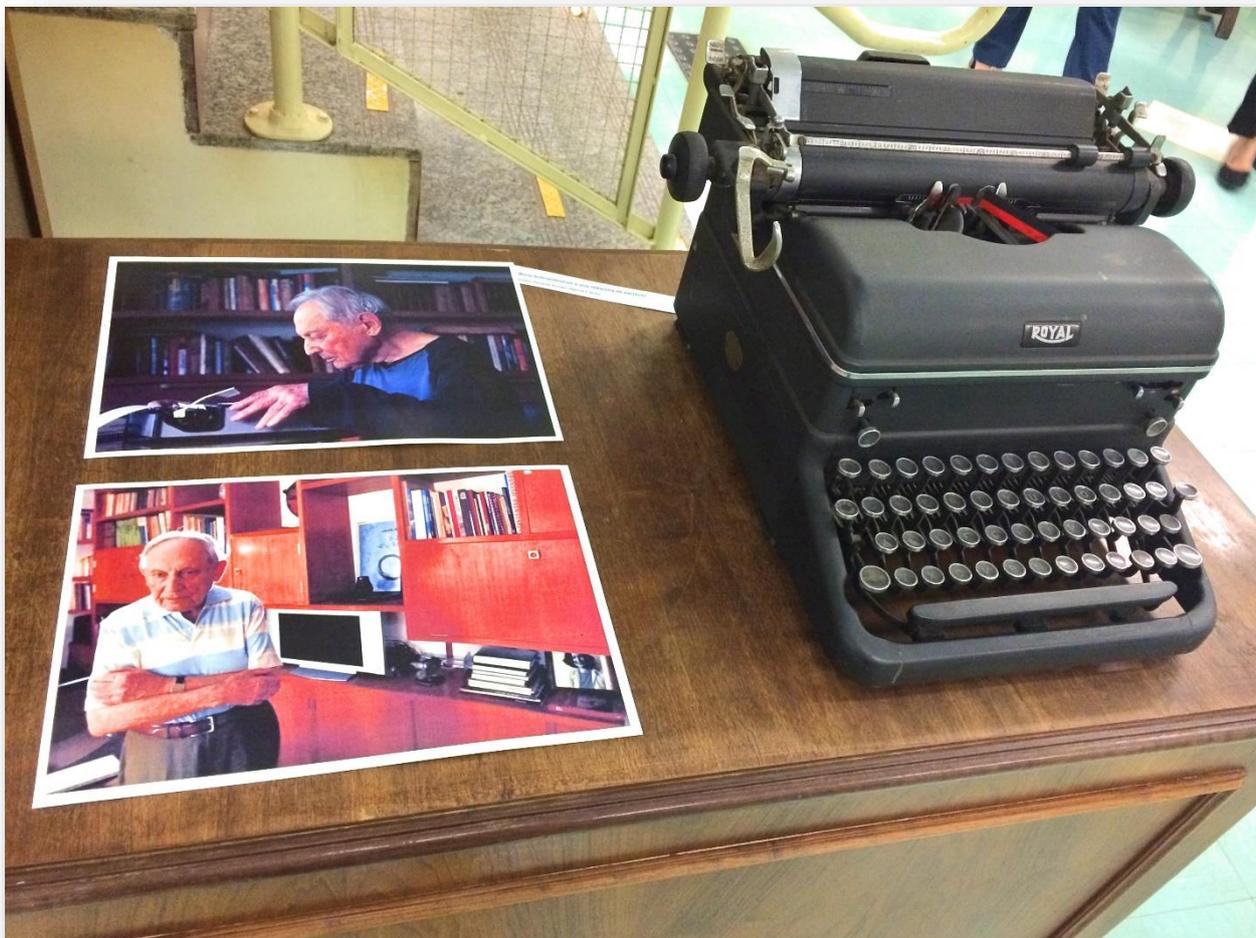
Um dos expositores montados em homenagem ao professor.

(Crédito: Aryanna Oliveira)



Exposição de livros e traduções de Boris Schnaiderman, na Biblioteca Florestan Fernandes.

(Crédito: Aryanna Oliveira)



Fotografias de Boris, e a máquina de escrever, simbolizando o ofício do professor, escritor, tradutor e crítico literário que nesse ano, completaria 101 anos.

(Crédito: Aryanna Oliveira)

APÊNDICE

APÊNDICE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p209>

SCHNAIDERMAN, Boris. “A sedução das "confluências"”. In: *Revista Literatura e Sociedade*. Número 2. 1997.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/16035>

SCHNAIDERMAN, Boris. “Tempo. Literatura. História. Algumas variações”. In: *Revista Literatura e Sociedade*. Número 5. 2000.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/18220>

SCHNAIDERMAN, Boris. “Uma novela de emigração?”. In: *Revista Literatura e Sociedade*. Número 12. 2014.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25363/27105>