

RLCS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Dossiê:

**Tradução de literatura russa
em perspectiva comparada**

Dezembro de 2020
Vol. 11 Nº 17
ISSN 2317 4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

ENDEREÇO

Departamento de Letras
Orientais, Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas, Universidade de
São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto,
403 sala 25
CEP: 01060-970
Cidade Universitária
São Paulo/SP - Brasil

CONTATO

Telefone: 055 11 3091-4299
E-mail: rus.editor@usp.br

SITE

revistas.usp.br/rus



latindex



Equipe Editorial

Editor responsável Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.
Editor dos números 1 a 7 Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo
Assistência editorial Jéssica de Souza Farjado e Rafael Bonavina, Universidade de São Paulo.
Projeto Gráfico e diagramação Ana Novi/ TIKINET
Revisão Danilo Horã/ TIKINET

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil
Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Dmitri Lvovitch Gurievitch, Moskovski Gossudarstveny Universitet im. Lomonossova, Rússia
Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil
Kate R Holland, University of Toronto, Toronto, Canadá
Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Noé Oliveira Policarpo Polli, Universidade de São Paulo, Brasil
Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Sonia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Científico

Andrei Kofman, IMLI Rossískaia Akadémiia Nauk, Rússia
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça
Igor Volgin, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Peter Steiner, University of Pennsylvania, United States
Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia
Yuri Nikolaievitch Guirin, IMLI Rossískaia Akadémiia Nauk, Rússia

Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo
Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

ISSN: 2317-4765



REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Dezembro de 2020
Volume 11 Número 17

Índice

Dossiê:
Tradução de literatura russa
em perspectiva comparada

	1. Editorial Fatima Bianchi	1
	2. From Dostoevsky to Yeltsin: Failed Translations and Russian Literary Landings in the Irish Language Muireann Maguire	6
	3. Translating the homoerotic from and into Russian: Valerii Pereleshin's translation of Imitation of the Arabic", Alexandrian Songs and "Antinous" Kadense Leung	44
	4. La Traducción e la Voz Omar Lobos	68
	5. Entre a ideia e o som: "nuvens de calças" francesas Leticia Mei	87
	6. Som, matéria e memória: questões de tradução em Petersburgo, de Andrei Biéli David G. Molina	112
	7. Traduzir o contemporâneo: Vladímir Sorókin e a tradução como crítica Arlete Cavaliere	132
	8. O "Amor Brasileiro" de Vsiévolod Ivanov Cássio de Oliveira	150
	9. O tempo ficcional literário e seus modelos Andrey Kofman	167
	10. Echoes from the underground: Dostoevsky and the literary world of Clarice Lispector Susana Fuentes	190
artigos livres	11. Contos de Kolimá: memória e ficção Davi Lopes Villaça	211
	12. Turguêniev: um novo olhar sobre a figura do camponês russo Samuel Junqueira e Fátima Bianchi	224

- | | |
|--|-----|
| 13. Nuvem de calças
Vladimir V. Maiakóvski / Tradução de Leticia Mei | 245 |
| 14. Ashik-Kerib. Conto de fadas turco
Mikhail Iú. Lérmontov / Tradução de Biagio D'Angelo | 262 |
| 15. Uma Relíquia Viva Ivan S. Turguêniev/ Tradução de Samuel Junqueira | 277 |
| 16. Epos e lírica na Rússia contemporânea. Vladimir Maiakóvski e Boris Pasternak Marina Tsvetáeva / Tradução de Aurora Bernardini | 293 |
| 17. Catálogo de Traduções do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa Rafael Bonavina e Raquel Siphone | 313 |

Editorial

É com grande prazer que apresentamos ao nosso leitor esta edição Nº 17 da RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa da USP. Além de um material diversificado, este número oferece o Dossiê “**Tradução de literatura russa em perspectiva comparada**”, organizado por **Bruno Gomide***. A série de artigos reunida no Dossiê representa uma amostra exemplar da diversidade dos trabalhos na área da teoria e prática da tradução literária desenvolvidos no Brasil e no exterior, revelando-a como uma fonte inesgotável de temas para pesquisas.

Abrimos este número com o artigo “From Dostoevsky to Yeltsin: Failed Translations and Russian Literary Landings in the Irish Language”, de Muireann Maguire. Tendo como foco a tradução literária do russo para o irlandês, a autora propõe a metáfora da *prizemliénie* (aterrissagem) como uma nova abordagem investigativa para os Estudos de Tradução. O termo *prizemliénie* se refere, segundo a autora, a textos literários que “aterrissam” no campo da língua de chegada sem que adquiram um público-leitor amplo ou se integrem à cultura de chegada.

Na sequência apresentamos o artigo de Kadense Leung, “Translating the homoerotic from and into Russian: Valerii Pereleshin’s translation of “Imitation of the Arabic”, Alexandrian Songs and ‘Antinous””. Nele a autora examina traduções de poesia homoerótica feitas *do* russo e *para* o russo pelo escritor Valéri Pereléchin, cujas abordagens diferentes, na versão e na tradução direta, demonstram como as escolhas tradutórias são regidas pela interrelação dos discursos de desejos entre pessoas do mesmo sexo em contextos culturais diferentes, bem como pela expressão de outridade sexual do poeta-tradutor.

Em sua contribuição a este número com o artigo “La Traducción e la Voz”, Omar Lobos procura destacar a importância extraordinária da voz para a configuração da literatura russa

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil. <https://orcid.org/0000-0001-9859-4449>; bgomide@usp.br

em geral e, em particular, para autores como Gógol, Dostoiévski e Platónov. O autor oferece uma breve revisão histórica do desenvolvimento da linguagem literária russa e caracteriza alguns aspectos estilísticos relacionados à voz nesses autores emblemáticos para, por fim, refletir sobre a importância de se levar em consideração tais aspectos no ato tradutório.

No artigo “Entre a ideia e o som: ‘nuvens de calças’ francesas”, Leticia Mei apresenta e introduz uma articulação entre as principais traduções do poema *Nuvem de Calças*, de Maiakóvski, para o francês, procurando mostrar como as potentes imagens da poesia maiakovskiana tendem a obliterar os aspectos sonoros fundamentais de sua poética, o que tem resultado em traduções prosaicas, pobres em ritmo e sonoridade, mas, ainda assim, isenta de um impacto negativo em sua recepção.

No artigo “Som, matéria e memória: questões de tradução em *Petersburgo*, de Andrei Biéli”, David G. Molina comenta alguns aspectos e destaca alguns dos desafios que enfrentou ao traduzir para o português o romance *Petersburgo*, de Andrei Biéli, propondo também uma discussão acerca da adequação de diferentes critérios e soluções para a tradução.

Em seu ensaio “Traduzir o contemporâneo: Vladímir Sorókin e a tradução como crítica”, Arlete Cavaliere apresenta e discute algumas proposições teóricas a respeito da arte da tradução literária, tendo como enfoque a tradução da contemporaneidade russa e do romance *O dia de um oprítchnik (Den’ oprítchnika)*, de Vladímir Sorókin.

No artigo seguinte, “O ‘Amor Brasileiro’ de Vsiévolod Ivanov”, Cássio de Oliveira comenta o conto “Um amor brasileiro”, de Ivanov, no qual o autor não só produz um estereótipo de uma cultura distante e exótica, mas também transpõe questionamentos da realidade soviética para aquele mundo, gerando uma espécie de tradução cultural das incertezas do projeto bolchevique para uma mítica Floresta Amazônica povoada, literalmente, por emigrantes russos.

Para além dos artigos do Dossiê, apresentamos uma série de trabalhos com temática variada. Em “O tempo ficcional literário e seus modelos”, Andrey Kofman descreve a especificida-

de do tempo ficcional revelada em comparação com o tempo objetivo, cujas principais características, a objetividade, a linearidade, a irreversibilidade, a monotonia e a continuidade no tempo ficcional, não se mantém, já que o tempo é sempre subjetivo. Em seguida o autor apresenta os quatro modelos de tempo mais usados em literatura: o mitológico, o reversível, o modelo de atemporalidade ou tempo parado e o modelo de tempo integrador.

Na sequência, no artigo “Ecos do Subsolo: Dostoiévski e o mundo literário de Clarice Lispector”, Susana Fuentes busca perceber ecos do “homem do subsolo” em algumas obras de Clarice Lispector: a partir da voz da narradora em *A paixão segundo G.H.* e em imagens que possam informar leituras de *A hora de estrela*, assim como nos contos “O Búfalo” e o “Mal-estar de um anjo”.

Em “Contos de Kolimá: memória e ficção”, por meio de algumas considerações gerais sobre a experiência de Chalamov no gulag, tal como retratada em sua obra, Davi Lopes Villaça se propõe a refletir, através da análise de dois de seus contos, presentes no primeiro volume da série *Contos de Kolimá*, sobre a relação do autor com a literatura e a escrita.

Em “Turguêniev: um novo olhar sobre a figura do camponês russo”, Samuel Junqueira e Fátima Bianchi, por meio da abordagem do conto “Uma relíquia viva”, procuram demonstrar as inovações realizadas por Turguêniev na caracterização da figura do camponês, ao subordinar a estrutura narrativa à voz de uma camponesa, dando vida, assim, a uma figura extremamente marcante e comovente.

Na seção *Traduções*, Leticia Mei apresenta uma tradução poética anotada da segunda parte do longo poema lírico *Nuvem de Calças*, de Vladímir Maiakóvski.

“Ashik-Kerib”, um conto popular que, como o próprio subtítulo aponta, foi considerado por Lérmontov um “Conto de fadas turco”, traduzido para a presente edição da RUS por Biagio D’Angelo, está baseado na variante de uma fábula conhecida em todo o folclore caucásico: as aventuras de um homem para conquistar e se casar com a mulher amada.

A tradução do conto “Uma Relíquia Viva”, de Ivan S. Turguêniev, que faz parte da coletânea *Memórias de um caçador*, integra também este número da RUS e foi realizada por Samuel Junqueira.

Esta edição integra ainda a parte II (A parte I foi publicada no N° 15 da RUS) do ensaio “Epos e lírica na Rússia contemporânea. Vladímir Maiakóvski e Boris Pasternak”, de Marina Tsvetáeva, traduzido por Aurora Bernardini, em que Tzvetáeva pontua a razão pela qual, na poesia russa contemporânea, ambos os poetas devem ser colocados lado a lado.

Um “Catálogo de Traduções do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa” conclui esse número da RUS. Nele Rafael Bonavina e Raquel Siphone elencam os títulos de traduções do russo para o português realizadas por alunos do Programa de Pós-graduação de Literatura e Cultura Russa, propondo um arquivo de fácil acesso ao seu conteúdo.

Boa leitura!

Fátima Bianchi**

** Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil. <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; fbianchi@usp.br

Dossiê:
**Tradução de
literatura
russa em
perspectiva
comparada**

From Dostoevsky to Yeltsin: Failed Translations and Russian Literary Landings in the Irish Language¹

Muireann Maguire*

Abstract: This article proposes the metaphor of *prizemlenie* (landing) as a new investigative approach to Translation Studies. *Prizemlenie* refers to literary texts which ‘land’ in the target language’s literary field without acquiring wide readership or becoming integrated in the target culture. Focussing on literary translation from Russian to Irish, I survey the record of An Gúm, the Irish Free State’s official publishing organization, with regard to literary translation; undertake a close reading and case study of the first Irish-language translation of Dostoevsky in 1938; and examine the *habitus* of three of the most significant Russian-to-Irish literary translators. In conclusion, I argue that even the minimal cultural interaction sustained by *prizemlenie* plays an important role in preserving the target language.

Resumo: Este artigo propõe a metáfora da *prizemliénie* (aterrissagem) como uma nova abordagem investigativa para os Estudos de Tradução. A *prizemliénie* se refere a textos literários que “aterrissam” no campo literário da língua de chegada sem que adquiram um público-leitor amplo ou que se integrem à cultura de chegada. Tendo o foco na tradução literária do russo ao irlandês, acompanho o registro de atividades do An Gúm, a organização oficial para publicações do Estado Livre Irlandês, com atenção para o que diz respeito à tradução literária; realizo um *close reading* e um estudo do caso da primeira tradução de Dostoiévski em língua irlandesa, feita em 1938; e examino o *habitus* de três dos tradutores literários mais significativos do russo para o irlandês. Na conclusão, argumento que até mesmo a interação cultural mínima mantida pela *prizemliénie* desempenha um papel importante na preservação da língua de chegada.

Palavras-chave: Literatura russa; Tradução; *Prizemliénie*; Dostoiévski; An Gúm
Keywords: Russian literature; Translation; *Prizemlenie*; Dostoevsky; An Gúm

**Cé thuigean Rúisis chun saobhar Tholstoi a thionntó?
(Who knows Russian well enough to translate Tolstoy?)**

**Liam Ó Rinn, 'Cumann na Scribhneoiri: Tuille Tuairimi',
Misneach, March 25th, 1922**

Introduction: landing in Shannon

* Senior Lecturer in Russian Literature at the University of Exeter, UK. Principal Investigator on the ERC-funded Horizon 2020 project "RusTrans: The Dark Side of Translation: 20th and 21st Century Translation from Russian as a Political Phenomenon in the UK, Ireland, and the USA." She has previously taught Russian literature and language at the Universities of Oxford, Cambridge, and at Queen Mary, University of London. <https://orcid.org/0000-0001-7615-6720>; muireann.maguire@exeter.ac.uk

There are many contentious metaphors for translation, and post-colonial translation is a particularly rich field for idioms of disruption and violence. In the twentieth century, cannibalism has gained traction as a metaphor for the aggressive cultural recycling typical of post-colonial nations – including Brazil and Ireland – which gained, or consolidated, their political and cultural autonomy during this period. Susan Bassnett and Harish Trivedi began their influential 1999 volume on post-colonial translation by revisiting the case of the Catholic bishop devoured by cannibals in Brazil in 1556.² This unfortunate prelate's demise informed Bassnett and Trivedi's now well-known argument that '[o]nly by devouring Europe could the colonized break away from what was imposed upon them. And at the same time, the devouring could be perceived

1 I would like to thank the staff at the National Library of Ireland and the National Archives of Ireland for their affability and invaluable assistance with locating rarely consulted documents. I would also like to thank Mark Ó Fionnáin and Risteárd Mac Anraoi for generously answering my questions about their translation practice and sharing their published work with me. I thank Mairead Breslin Kelly, daughter of Maighréad Nic Mhaicín, for granting me access to her mother's archive; sharing many memories with me; and for translating key documents. Without the help of Siobhán McNamara, many Irish passages cited in this article would have remained Greek to me. I also thank the European Research Council for funding this research as part of the Horizon 2020 RusTrans project (grant agreement no. 802437). Finally, I thank the editor of this special issue, Professor Bruno Gomide, for inviting me to contribute.

2 This was *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, one of several books co-edited by Bassnett around 2000 to explore the cultural turn in Translation Studies. See Bassnett and Trivedi (1999), p. 1.

as both a violation of European codes and an act of homage'.³ This was not, however, the first time the bishop himself was recycled for cultural critique. He made his debut in the 1928 'Manifesto Antropófago' of Brazilian avant-gardist Oswald de Andrade: this unusual text calls for the selective consumption, digestion, and reconstitution of vital elements of European culture in order to nourish Brazilian creativity. Andrade called Europeans 'fugitives from a civilization we are eating, because we are strong and vindictive'.⁴ Haroldo De Campos' theoretical essays on cultural translation extrapolate from Andrade's manifesto, applying metaphors of violence, cannibalism and patricide to the literary field. These brutal concepts aptly express the fraught cultural relationship between formerly colonized states, seeking an independent, holistic identity, and the unavoidable textual presence of their former colonizers.⁵ De Campos explains Andrade's figurative anthropophagy as a 'critical devouring of universal heritage', a form of

'transculturation [...] capable of appropriation and of expropriation, of dehierarchization, of deconstruction. Any past which is an "other" for us deserves to be negated. We could even say, it deserves to be eaten, devoured, with the following clarifying proviso: The cannibal [...] devoured only the enemies he considered courageous, taking their marrow and protein to fortify and renew his own natural energies'.⁶

Ireland, a formerly colonized state, has done its share of '[a]bsorption of the sacred enemy', to characterize the relationship of Irish writers to British texts in Andrade's cannibalistic terms.⁷ Ireland emerged painfully as an independent nation

3 Ibid., pp. 4-5.

4 Oswald de Andrade, 'Cannibalist Manifesto', p. 41.

5 For discussion of de Campos' writings, see Rainer Guldin, 'Devouring the Other: Cannibalism, Translation and the Construction of Cultural Identity', pp. 109-22, in Paschalis, Nikolaou and Maria-Venetia Kyritsi, eds. *Translating Selves: Experience and Identity between Languages and Literatures*. London, Continuum, pp. 109-122; and Vieira, Else Ribeiro Pires. 'Liberating Calibans: readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' poetics of transcreation' in S. Bassnett and H. Trivedi (eds.), *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, London and NY: Routledge, 1999, pp. 95-113.

6 Haroldo de Campos (2007), pp. 159-60.

7 De Andrade, p. 43.

in the 1920s, in the wake of the 1919-21 War of Independence (from the British Empire) and a short and bitter civil war (1922-3). At this time, Ireland faced the dual challenge of asserting itself culturally on the world stage while restoring its native Celtic language, suppressed under British rule. Both tasks commenced in the late 1880s with the Irish Literary Revival of the late nineteenth century, in which scholars and writers such as Douglas Hyde and W.B. Yeats (and many lesser-known figures), and organizations such as the Gaelic league, worked towards the restoration of the Irish language, the recognition of Irish literature (in either Irish or English) abroad, and the creation of a Celtic cultural sphere based on both modern experience and traditional myths.⁸ Pascale Casanova concisely traces the conflicts that developed in this 'Irish paradigm' during the twentieth century, between writers active in the Irish and English languages, between rural mythographers and social realists, and between those writers who aligned their work with the hegemonic tradition of British literature (including George Bernard Shaw and, arguably, Yeats), and those who sought cultural autonomy by aligning themselves with the 'Greenwich meridian' of Paris (such as Joyce and Beckett).⁹ One might add a third category: authors who wrote in the Irish language for Irish readers, thus dooming themselves to an audience so small that one of the twentieth century's most significant modernist novels (Máirtín Ó Cadhain's 1949 *Cré na Cille*) remained unknown in English until 2015.¹⁰

All of the above categories of writer practised different forms of cultural cannibalism, some more overtly than others: *Finnegans Wake's* cross-linguistic borrowings amount to 'an autonomous literary language',¹¹ while *Cré na Cille* re-uses motifs and techniques from Gorky and Dostoevsky, to mention

⁸ For a critical overview of these developments, see O'Leary (1994).

⁹ Casanova, esp. Chapter 10, "The Irish Paradigm", pp. 303-23.

¹⁰ *Cré na Cille* was translated as *The Dirty Dust* by Alan Titley (2015) and as *Graveyard Clay* (2016) by Liam Mac Con Iomaire and Tim Robinson (both published by Yale University Press). The latter translation is usually considered the more literal of the two. See Ní Fhrighil, 216-18.

¹¹ Casanova, p. 332.

only the Russian influences on this novel.¹² The topic of this essay, however, is not the intellectual cannibalization of Russian literature by Irish authors. There exists a fourth category which was active in Ireland's cultural revitalization during the first half of the twentieth century and, sporadically, ever since: translators of foreign literature into the Irish language. By translating texts by authors from Thucydides to Twain, they enrich the target language semantically and lexically, enable monolingual Irish speakers to assimilate global literature, and (theoretically, at least) make their native tongue equivalent in status to other major global languages. It is these translators, and specifically those who translated Russian literary texts into Irish, with whom my essay is concerned. Yet the metaphor of cannibalism fails this category of cultural translation, because of one crucial impediment: cannibalism implies digestion, the reception of translated texts by a native readership and their subsequent dislocation and insertion into new literary patterns. Because the readership for Irish-language literature was small, and because the ideal reader for these translations (a literate, Irish-language monoglot) was already a more or less imaginary being, very few of these texts were ever read. They were certainly not critically assessed, taught, or emulated. They accumulated symbolic capital for the Irish language and nation by the fact of their existence, and the (minimal) fees paid to the translators, who were often writers or poets, helped indirectly to sustain Ireland's cultural production during decades of economic crisis and depression. But they were poorly distributed; barely sold; and therefore not *digested*, which means we require a new metaphor to capture the closed system of Russian-to-Irish literary translation.

No Irish cannibals have ever eaten a Russian cleric; but there was one iconic moment in recent Russian-Irish relations which may yield the required metaphor. In 1994, the Russian President Boris Yeltsin, returning from a UN summit, made a

12 For an overview of Russian influences on Máirtín Ó Cadhain's fiction, see Louis De Paor, 'Introduction: Introducing Máirtín Ó Cadhain', *The Canadian Journal of Irish Studies*, v. 34, n. 1, 2008, pp. 10-17; for an exploration of its Bakhtinian resonances, see also Radvan Markus, 'The Carnavalesque against Entropy: Máirtín Ó Cadhain's *Cré na Cille*', *Litteraria Pragensia*, v. 28, n. 55, 2018, pp. 56-69.

last-minute decision to conduct a diplomatic visit to the Republic of Ireland. In a hastily scheduled series of arrangements, the President was meant to land at Shannon Airport, historically a major hub for Russian aircraft, meet with the Irish Taoiseach (Prime Minister) Albert Reynolds, and visit a nearby castle for a formal dinner. When the Russian plane arrived in Irish airspace, the Taoiseach and other diplomatic personnel were waiting on the tarmac with a military band. The plane continued to circle overhead. When it eventually landed, Yeltsin did not emerge; nor was Reynolds allowed aboard to greet him. Instead, Yeltsin's deputy reported that the President was indisposed and, after a courtesy handshake with the Taoiseach, the entire Russian delegation departed for Moscow. This non-visit offended the Taoiseach and the entire nation of Ireland. It indirectly humiliated Yeltsin, widely assumed to have been drunk (conflicting reports suggest he may have been unwell or merely asleep).¹³ It does, however, fit within an extant, if obscure, tradition of textual Russian visitors who enter the Irish language but never meet their target readers. I would like to suggest the Russian word *prizemlenie* ('landing') as an apt metaphor for this kind of translation: a visit without contact or cultural integration. As I will show, original translations of Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov, Turgenev, Pushkin, Aleksandr Ostrovsky, Konstantin Simonov and even Viktor Pelevin have *landed* in the Irish language since the early twentieth century, most intensively in the period between 1926 and 1950. But, as I shall show, none of these texts were widely read; some were never even published; others were published but not distributed. In terms of our metaphor, they did not get off the plane; they certainly missed the ceremonial dinner. The only difference is the direction of the snub. Yeltsin's behaviour insulted the Irish government, whereas in the world of literary diplomacy, Irish-language readers turned up their noses at Russian fiction.

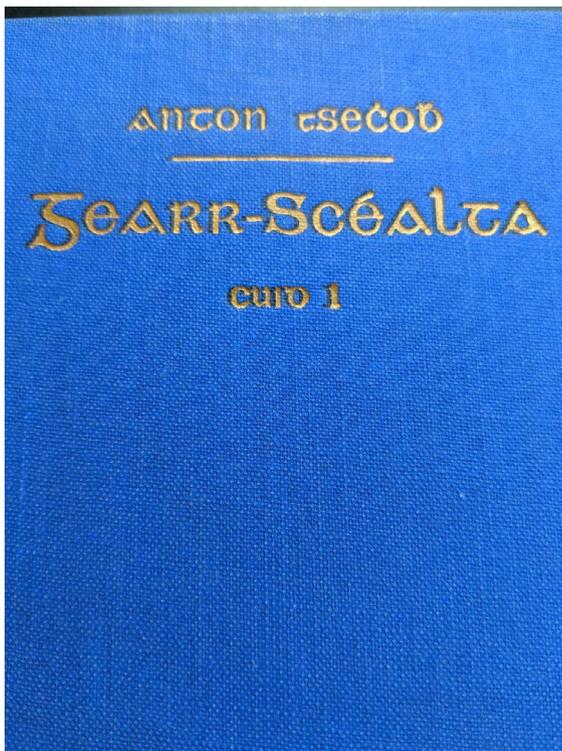
Hence *prizemlenie* becomes a playful metaphor for failed intercultural transmission, which I will examine here in the

¹³ See Kozyrev (2008).

context of Russian-to-Irish literary translation, although it might be applied in other contexts of unsuccessful exchange. Drawing on interviews, contemporary reportage and archival sources, I take a diachronic approach to the question of why the Irish state and individual Irish translators funded or pursued translations from Russian to Irish during the twentieth and twenty-first centuries – despite knowing that *prizemlenie* was the almost inevitable outcome. I focus in the central section of this article on the original working model of An Gúm (meaning, in the Connaught dialect of Irish, ‘The Project’ or ‘The Scheme’), a state-funded committee founded in 1927 to encourage translation into Irish while stimulating the production of new, Irish-language prose fiction. It also published textbooks, nonfiction, and sheet music for Irish songs. An Gúm was responsible for the majority of translations from Russian into Irish, but its inefficiency – what a former Finance Minister memorably called ‘the jam in the Gúm’ – left translators frustrated, unpublished, and unpaid.¹⁴ Ultimately, An Gúm failed as a mediator of foreign literature because it

was unable to establish a significant market share for translations into Irish. In the following sections, I will discuss why the Irish Government decided to support the translation of foreign literature; examine the publication and editorial mechanisms of An Gúm, with emphasis on Russian texts; and, by analysing in detail the text and (non-) publication history of one proposed translation, I will conduct a case study of *prizemlenie*. In the final section of my essay, I look briefly at the habitus and motivations of three Russian-to-Irish translators: Maighréad Nic Mhaicín, Mark Ó Fionnáin, and Risteárd Mac Annraoi. Collectively, their experience shows the importance of long-term advocacy by individual translators in resisting, if never quite overcoming, *prizemlenie*.

Fig. 1. Maighréad Nic Mhaicín's 1939 translation of Chekhov's short stories for An Gúm.



¹⁴ Ernest Blythe, ‘Famine in Irish Books’ (1936).

The earliest Russian-to-Irish translations and the foundation of An Gúm

Individual translators, rather than a state-funded collective, were responsible for the first translations of Russian literature into Irish. Most of these were re-translations via English or French bridging texts; they drew upon a shared pool of short fictions by Tolstoy, Gorky and Chekhov. They appeared in Irish-language, politically nationalist journals and newspapers such as *Misneach* (Courage), *Fáinne an Lae* (The Break of Day) and *An Claidheamh Soluis* (The Sword of Light) between 1909 and the mid-1920s.¹⁵ They represented attempts to restore cultural capital to the Irish language (and to the newly founded journals that published these fictions) by demonstrating that European thoughts and trends could be expressed more than adequately ‘as Gaeilge’ (‘in Irish’).¹⁶ P.H. Pearse, a poet, educator and messianic nationalist (executed by the British Government for treason in the aftermath of the failed 1916 Easter Rising in Dublin), issued in 1906 an important call for Irish writers to become familiar with, and to adopt, the trends and forms of European literature, specifically, social realism:

We must get into touch also with our contemporaries – in France, in Russia, in Norway, in Finland, in Bohemia, in Hungary, wherever, in short, vital literature is being produced on the face of the globe. [...] Irish literature, if it is to live and grow, must get into contact on the one hand with its own past and on the other with the mind of contemporary Europe.¹⁷

¹⁵ For a near-comprehensive list of these translations, see Ó Fionnáin (2015), pp. 268-70. The earliest such text to be translated was probably Tolstoy’s 1886 tale of a peasant corrupted by a devil, *The Imp and the Crust* (*Kak chertenok kraiusku vykupa*) as ‘An Maistín agus an Geampa aráin’ in *An Claidheamh Soluis*, July 31st 1909. *Misneach*, and later also *Fáinne an Lae*, ran a regular ‘Aistriúchán’ (‘Translation’) column featuring an original short story or poem from English or another European language, accompanied by its Irish translation, presented to readers as an opportunity to study Irish syntax and grammar from a comparative perspective.

¹⁶ All translations from Russian or Irish are my own, unless otherwise credited. I thank Siobhán McNamara for her correction of my translations from Irish. Any remaining inaccuracies are my fault.

¹⁷ P.H. Pearse (1906).

Even more specifically, in 1916 the Irish author Daniel Corkery wrote a brief article identifying Russian literature as a 'storehouse of models' for Irish writers. He drew several situational and thematic parallels between Russian and Irish literature: both were recently 'invented' by their own practitioners; both countries had a large and often fanatically religious peasant majority overseen by a small but 'smug' bureaucracy.¹⁸ The advocacy of Pearse, Corkery and others did draw many Irish prose writers to Russian literature, especially to Tolstoy and Gorky, but most read (and subsequently cannibalized) English translations.

Only a handful of Irish translators knew Russian well enough to translate directly from the original. This group includes Liam Ó Rinn (1886-1943), a civil servant who held the post of Chief Translator for the Dáil (the Irish Parliament) for twenty years. Ó Rinn taught himself Polish and Russian; while he is chiefly remembered for his work with Polish literature, particularly Adam Mickiewicz's poetry, he also published *Dánta Próis* (1933), a volume of prose poems by Turgenev.¹⁹ Gearóid Ó Nualláin (1874-1942) was a Catholic priest, classical scholar and (from 1909) Professor of Irish at Maynooth College. He published several well-regarded Irish grammars and, in 1922, an anthology of his own short fiction called *Dia, diabhal agus daoine* (*God, Devil and People*) which included very free translations of Tolstoy's 'What Men Live By' ('Chem liudi zhivy', 1885) and Pushkin's 'The Blizzard' ('Metel', 1831).²⁰ Most other translations dating from this period are of a single story (usually by Tolstoy), or play (usually by Chekhov). It is rarely indicated whether the Irish translator worked from the original Russian or from an English bridging text. Almost certainly, the majority of translations were from English versions; for example, in 1933 the playwright Máiréad Ní Ghráda (1906-1971) produced yet another variation of 'What Men Live By', re-titled *Mícheál* (Michael) by Ní Ghráda. Unusually for the time,

¹⁸ Corkery (1916).

¹⁹ For more on Ó Rinn's life and translation philosophy, see Ó Fionnáin (2014).

²⁰ For detailed analysis of Ó Nualláin's work, see Mark Ó Fionnáin (2015), pp. 270-3.

she specified the English translator of the bridging text, Miles Malleson. The text of *Mícheál* was printed by the Publications Office in 1933, and the play itself first performed at Dublin's Gate Theatre in April of that year.²¹ Ní Ghráda became only the second Irishwoman to adapt a Russian play for publication (after Nic Mhaicín, whose version of Chekhov's *The Cherry Orchard* (*Vishnevyyi sad*, 1903) was already in preparation).

Most of the later translations in this group were published (and funded) by Coiste na Leabhar ('the Committee of Books'), located within the Department of Education; and better known as the above-mentioned An Gúm. From its inception in 1927, this body oversaw the commissioning, editing and printing of most Irish-language literature. By the 1930s, its monopoly over this branch of literary production, despite its minimal staff (consisting of two editors, one proof-reader, one 'writing-assistant' and the formidable Publications Officer, Sean Mac Lellan, who dealt with the majority of correspondence) was near-total.²² How did An Gúm become so powerful? As Ó Conchubair argues, the government had two initial, urgent motivating factors for establishing and subsidizing an organization which would promote and manage the translation of foreign literature into Irish. The first factor was the lack of translations from any language at all into Irish; the second was the scarcity of native prose literature in the Irish language. A third reason was the fact that translation work, although poorly paid, provided sustenance for Irish writers who lacked a fixed income.²³ There is an analogy with Gorky and Anatolii Lunacharskii's project 'Vsemirnaia literatura', founded in 1918 in Soviet Russia, which played a similar role in employing translators to consolidate Russian cultural capital and edify the public by intensively translating foreign literature.

²¹ See Ní Bhrádaigh (1996), for more on Ní Ghráda's *Mícheál*.

²² In a letter of February 17, 1930, one of the editors, Domhnall MacGrianna, described the current staffing situation as 'totally inadequate to cope with the arrears and keep abreast of incoming work'. Dublin, National Archives of Ireland (hereafter NAI), File 99/52/4630.

²³ See Ó Conchubair, pp. 93-97; and O'Leary (1994), esp. Chapter 6, 'Unwise and Unlovable: The Question of Translation' (pp. 355-399). O'Leary alleges that writers were paid a pound per thousand words at the time (p. 355), or the equivalent of US\$88 today.

Their translation collective aimed boldly to professionalize its own practice, while feeding starving writers and producing thousands of new translations of Western classics every year. It 'employed vast numbers of men and women from among the *déclassé* old intelligentsia. The unlucky ones were paid in worthless paper money; the more fortunate, in grain and salted fish'.²⁴ But despite its short-term success, the Russian organisation disintegrated rapidly, crippled by the emigration of both rank-and-file translators and high-profile organizers like Gorky himself (who, disgusted with Lenin's summary justice, had left for Sorrento in 1921). An Gúm, however, endures in a modified capacity to the present day. After ceasing to publish translated European classics in the early 1960s, it now concentrates on grammars and children's literature in Irish.

In 1971, Máirtín Ó Cadhain acerbically summarized An Gúm's activities:

When *An Gúm*, a government organization for promoting Irish, was established in 1927, Irish writers began to be paid commercially for the first time. Immediately whole lots of novels began to get written by the most unexpected people, and quantity surveyors noticed that these had become twice and three times the size of previous novels. They need not detain us. They are as harmless as cement or tractor novels. Under this soviet [sic] organization of literature two censorships operated, the ordinary state censorship and a special *Gúm* censorship which presumed that everything that was to be written in Irish was for children or nuns.²⁵ [italics in original]

Was this verdict unfair? Certainly, to some extent. An Gúm was inefficient, constrained by its tiny staff, bureaucratic redundancies and the censorship prevalent in a rigidly Catholic state at the time. It also faced unique challenges. An Gúm was not only tasked with supplying its audience; it had to *create* an audience of eager Irish readers, in a country with a population of fewer than three million, of whom only 20%

²⁴ Friedberg (1997), p. 4.

²⁵ Máirtín Ó Cadhain (1971), p. 147. Ó Cadhain's familiarity with Russian and Soviet literature, dating from his discovery of Gorky's work during the 1930s, can be felt in the familiar reference to 'cement and tractor novels'.

considered themselves competent in Irish. Compulsory Irish classes in schools failed to counteract declining numbers of native speakers.²⁶ Both responsibilities were daunting. In order to sustain a supply of new titles, *An Gúm*'s editors had to purchase, read, and assess hundreds of source texts annually. Because not all their translators were native speakers of Irish, the editors had the additional problem of checking their translations not just for accuracy, but for correctness and consistency in use of the target language (avoiding, for example, excessive use of anglicisms, non-standard grammar, or dialectal expressions). Meanwhile, they were contending with the unassailable fact that the majority of the reading public were much likelier to buy foreign literature in English translation than in Irish, given the choice.²⁷ Once again, Ó Cadhain offers a pithy summary of *An Gúm*'s failings as a translation enterprise:

Most of the work done by *An Gúm* [...] was translation, preponderantly from English. Many have commented on the futility of it. Most of the translations were of third, or fourth rate books, or of mere trashy books. A book, translation or otherwise, given to this department need not appear in the lifetime of the translator. [italics in original].²⁸

While broadly true, my scrutiny of *An Gúm*'s records shows that Ó Cadhain's verdict does not do justice to the range of translations which it commissioned. This was impressive: translations (often of more than one work from each author, by different translators) of Molière, Plutarch's *Lives*, Cicero, Thomas Mann, Ibsen, Alphonse Daudet, and a host of English authors from George Eliot to Jerome K. Jerome. Short stories were clearly preferred; adventure literature (R.M. Ballantyne's *The Coral Island*) was published alongside more serious material (Henry Sienkiewicz's *Quo Vadis*). Seán Ó Cuirrín's 1933 translation of Bram Stoker's *Dracula* was actually 'a bestseller and an instant success' (that is, it sold more than 700 copies

²⁶ Carnie (1996), p. 104.

²⁷ See Ó Conchubair, p. 97.

²⁸ Ó Cadhain, p. 150.

out of a total print run of 1,000).²⁹ But publication delays worsened over time; one irate textbook author wrote to the Taoiseach's office to request 'aid in extracting from the Gum mortuary for Irish manuscripts, two of mine which were accepted for publication years ago – one of them in 1941!'.³⁰

Five years was, in fact, a minimal delay; twenty years was not unheard-of. Maighréad Nic Mhaicín's translation of Turgenev's *A Sportsman's Sketches* (*Zapiski okhotnika*, 1852) was accepted for publication in 1933, the same year as her first volume of *Gearr-scéalta Anton Tsecobh* (*Short Stories of Anton Chekhov*). However, the Chekhov volume was published after only six years' delay, in 1939 (the vaguely planned second volume never took shape); whereas the Turgenev stories eventually appeared in 1954. Less well-known, but more insidious, was the internal committees' prevarication over whether to commission translations of certain foreign classics. A list of 'optioned' titles was updated several times of year, with rejected volumes eventually auctioned off to second-hand booksellers. Gogol's *The Government Inspector* (*Revizor*, 1842) first appeared on one such list in February 1931; after rolling over for eighteen months, it vanished without ever being commissioned.³¹ Records from the end of that decade show that stories by Chekhov, Dostoevsky, and Tolstoy, in addition to a play by Ostrovsky, were sold off as surplus to a bookshop in this way.³² Although no Ostrovsky play was ever commissioned by An Gúm, an Irish version of *The Storm* (*Groza*, 1859) was performed for one night only by Dublin's Abbey Theatre in November 1942. *An Stuir* was translated by Aodh Mac Dubháin (a history teacher and keen dramatist) and produced by Frank Dermody. The National Library of Ireland preserves a single,

29 De Brún, p. 71. Sales statistics are cited from An Gúm's records in the National Archives of Ireland.

30 Joe O'Connor, letter to the Taoiseach's Private Secretary, December 1946. Dublin, NAI, 97/9/369.

31 An Gúm Memorandum: 'Lists of books for translation (1931/2)'. Dublin, NAI. File 99/52/4885.

32 An Gúm Memorandum: 'Books proposed for translation and found to be unsuitable'. Dublin, NAI. File 99/52/4882.

apparently fire-damaged copy of Mac Dubháin's manuscript. Whether or not the play's performance and An Gúm's rejection are connected, there is no record.

In 1936, the controversial former Irish government minister Ernest Blythe published an incisive article which both condemned and explained An Gúm's inefficiency. Blythe, as Minister for Finance, had originally funded An Gúm despite the Irish government's shaky financial condition in the late 1920s. Referring to a review dating from the end of his term in office, Blythe describes a deeply inefficient and redundant system:

The author dealt with the Publication Section of the Department of Education, which dealt with the Stationery Office, a sub-department of the Ministry of Finance, which dealt with the printers. The author laid the blame for the delays on the Gúm, the Stationery Office, or the printer, but naturally held himself faultless. The Education Office blamed the writers, or some of them, whose erratic spelling and careless work, including, in the case of certain translators, a tendency to skip difficult passages, caused the task of editorial revision to be unduly prolonged and laborious; it also blamed the Stationery Office for delaying copy and proofs on their way to and from the printer, and for failing to adopt any firm attitude towards printers, no matter how dilatory they were. The Stationery office blamed the Department of Education for delay in returning corrected proofs and for making on proofs alterations which should have been made in the manuscript before it went to the printer at all. Printers complained that they did not get corrected proofs back in time, and were faced with extensive author's collections, even when books were in paged proof [...].³³

Clearly, under these conditions Blythe's stated ambition to support an edifying and entertaining stream of Irish-language literature for Irish readers, front-loaded with translations until native fictions of sufficient quality emerged, could never be realized. Blythe's relatively radical recommendations included liberating An Gúm from its partnership with the Stationery Office, which would always prioritize 'the sturdy blue-book and the stately abstract of statistics' over imaginative literature; ensuring the time lag between acceptance of a manu-

33 Blythe (1936).

script, and publication, never exceeded six months; raising the number of Irish-language titles published annually from forty to as many as four hundred; subsidizing up to two-thirds of the production costs of independent publishers; publishing an entertaining periodical review of Irish literature to whet the public's appetite for reading in that language; sending young writers abroad to function as 'literary attachés', observing trends in European literature; and, interestingly, hiring a staff of full-time, permanent translators to work at An Gúm. His views on translation remain apposite (and sadly, often unenforced) today:

Good translation should also be paid for at a higher rate, while inferior work should simply be rejected instead of being laboriously doctored in the Gúm office, as heretofore. [...] It is obvious that for a long time we [would-be Irish-language readers] must depend on translation for the majority of our books. [...] At the moment, however, translators generally speaking are dealing only with the easiest type of material; and with a few notable exceptions all are translating from English. [...] Convenience should dictate that such a group [of translators] should translate mainly from English; and there are reasons why copious translation from English should be carried on. Nevertheless, in order to prevent interest in Irish books being stifled by a general feeling that they include practically nothing which is not to be had in English, it is essential that a much larger proportion than heretofore should consist of translation from Continental languages. Indeed things should be so arranged that a translation of every outstanding new book published – French, German, Italian, Spanish, Dutch, Swedish or Polish – would appear in Irish at least as soon as in English.

Sadly, the changes that Blythe suggested were not made, and the 'jam in the Gúm' continued to worsen, with delays of up to six years between acceptance and publication not uncommon. In 1944, the *Irish Independent* reported that An Gúm had published 850 Irish-language books (or an average of 57 per annum, far short of Blythe's ideal) since its foundation, of which 350 were translations from other languages; 200 were original plays; and 'up to 70 [were] original novels in Irish'.³⁴

³⁴ 'Work of An Gúm: 850 Irish Books in 15 Years', *Irish Independent*, December 13th, 1944.

An internal Department of Education memorandum from 1947 raised this total to 924 items printed since 1927, including 388 translations and 86 original novels or fiction anthologies in Irish; the remainder included textbooks, plays, sheet music, reference books, and other non-fiction resources.³⁵ In total, 650,000 copies of publications issued by An Gúm had been sold since its foundation. The memorandum acknowledged difficulties with the printers (including missing metal for typesetting, and dwindling staff); a decline in submissions from authors; and a persistent manuscript backlog (including 182 which had been accepted but not sent on for printing, and 106 lost somewhere in the printing and distribution pipeline). In short, a quarter again as many publications as An Gúm had actually issued in its lifetime were stuck in the production chain. An even more damning internal report from 1951 revealed that 219 manuscripts were still in limbo between acceptance by the editors and dispatch to the printers (with 26 more held up at the printers’); of these, seventy had been accepted by An Gúm during the 1930s (two had been accepted in 1931).³⁶

Several of these severely delayed manuscripts belonged to Maighréad N c Mhaicín, as we have seen. Besides the titles mentioned above, an anthology of Russian short stories (three translated by N c Mhaicín and two reprinted from   Nualláin’s earlier collection) was delayed from 1946 to 1955. More damaging to An G m, and perhaps to the translators’ self-esteem, was the commercial failure of their work.   Rinn’s collection of Turgenev’s prose poems, *D nta Prois*, issued in November 1933 in a run of 500 copies, had sold just over half by the time of the 1957 audit. N c Mhaicín’s *An Sil n-Ghort*, published two years later, sold 220 copies. Her volume of Chekhov short stories, published in an ambitious run of 1000 copies, sold 400 over seventeen years.³⁷ In 1958, the results of the audit were re-

35 The translations break down as follows: ‘133 are novels, 104 are volumes of plays, 83 are children’s books, 25 are text-books for secondary schools. The remainder cover [a] wide variety of subjects’. Mac Lellan (1947).

36 An G m, Internal Memorandum, July 25th, 1951.

37 ‘Document showing sales to 31 March, 1957 of translations and Original Works of Gene-

leased publicly, leading to a minor scandal: the press revealed that An Gúm was operating at a huge financial loss, fewer than half of all copies of its publications had actually sold, and – worst of all – 97,000 copies of taxpayer-funded books had been sent to be pulped. There were calls for the committee’s closure. In an article called ‘Waste Paper’, the *Irish Times* acknowledged the difficulty of the task An Gúm had always faced. Instead of blaming the organization’s shortcomings, the writer blamed audiences, especially the new generation for whom these translations had been intended: ‘teen-agers did not reveal the hoped-for enthusiasm for Irish: most of them loathed it, and displayed no interest in books in Irish, good, bad, or indifferent’.³⁸

If An Gúm’s project to translate world literature failed within twenty years of its foundation, what can we learn from those translations that An Gúm rejected? In the next section, I argue that even failed, never-published translations like these have much to teach about how the Irish language adapts Russian literature, and how An Gúm’s bureaucratic regimen sometimes impeded good translations from finding readers.

A Christmas Tree Without A Wedding: Dostoevsky’s First Irish Translator

In 1938, Micheál Ó Flannagáin completed ‘An Crann Nodlaig’ (‘The Christmas Tree’), his translation of Dostoevsky’s 1848 short story ‘A Christmas Tree and A Wedding’ (‘Elka i svad’ba: iz zapisok neizvestnogo’). ‘An Crann Nodlaig’ exists only as a handwritten manuscript preserved among An Gúm’s records in the Irish National Archives.³⁹ It was never published, as An Gúm rejected it the same year. Both Ó Flannagáin’s text and the decision-making process deserve scrutiny, and not only because this was the first and only Dostoevsky story translat-

ral Literature in Irish.’ Dublin, NAI.

38 ‘Waste Paper’, *Irish Times*, April 23rd 1958.

39 ‘The Christmas Tree: M.S. Ó Flannagáin’. Dublin, NAI, File 99/52/4215.

ed into Irish until Risteárd Mac Annraoi published his selections from two of Dostoevsky's novels in 2016.⁴⁰ As in most of the early Tolstoy and Chekhov translations, the author used an English bridging text: not, remarkably, either of the widely distributed translations made by the British translator Constance Garnett (1918) or the New York-based émigré Thomas Seltzer (1917). Ó Flannagáin selected a version by the now-forgotten translator Reginald Merton, whose many translations from Russian, French, Spanish and Italian appeared in a London magazine which specialized in publishing and re-printing short, literary fiction, *The Argosy*, between 1928 and 1935. This text, 'A Christmas Tree and a Wedding', appeared in the magazine's January 1935 issue, alongside short fiction by Alphonse Daudet, Somerset Maugham, Ernest Hemingway, and Dorothy Parker, among others. It was subtitled, 'A children's party provided the prologue to a little drama of life in pre-war Russia'.

A still later translator of the same tale, David Magarshack (1950), has called it 'perhaps the most artistically perfect short story Dostoevsky wrote during his first period as a fiction writer. [...] It is one of Dostoevsky's most savage judgements on "success" under the acquisitive system of society'.⁴¹ 'A Christmas Tree and a Wedding' is narrated from the perspective of a social outsider, a cynical young man who accepts an invitation from a wealthy acquaintance to a children's Christmas party. The gathering is really an opportunity for adults to network while the children play. Iulian Mastakovich, the most highly-placed and influential guest, discovers during the evening that one eleven-year-old girl has a dowry of three hundred thousand roubles. After calculating aloud (believing himself unobserved) that the dowry, if well-invested, is likely to increase to five hundred thousand rubles after five years, he decides to ingratiate himself with the child and her family.

40 Feodar Dostaidheivscí, extract from *Na Deirtháireacha Caramasov*, in Risteárd Mac Annraoi, ed. *Scéalta ón Rúis: Aistriúcháin agus aistí ar mhórscribhneoirí na Rúise* (Dublin: Foilseacháin Ábhair Spioradálta, 2016), pp. 21-26; and, in the same volume, an extract from *An Choir agus an Cúiteamh (Crime and Punishment)*, pp. 27-44.

41 Magarshack, viii-ix.

In so doing, he makes the girl cry and cruelly intimidates her friend, a humble boy with no inheritance at all. The narrator picks up his story five years later after accidentally looking in at a society wedding and recognizing the bride and groom as the girl and Iulian Mastakovich. He overhears that the girl's dowry is thought to be at least five hundred thousand roubles. In the final line, the narrator comments, half-admiringly, that Iulian Mastakovich had calculated accurately.

All four English translators mentioned here vary their use of definite and indefinite articles in their translations of the story's title; only Magarshack preserves the original subtitle, 'From the Memoirs of an Unknown' ('Iz zapisok neizvestnogo'). The Irish translator is also the only one to shorten the title: Ó Flannagáin's version is called simply: 'An Crann Nodlaig' ('The Christmas Tree').⁴² I refer to the bridging text from which Ó Flannagáin actually worked in order to identify omissions or inaccuracies in his text (of which there are several, including the elision of several lines about Iulian Mastakovich's initial reaction to the little girl's friend). But in my brief analysis below, I will emphasize what Ó Flannagáin's Irish *contributes* to the affect of Dostoevsky's story. I contrast the lexical structure and implied meanings of the Irish version with the accessible English versions of 'A Christmas Tree and A Wedding'. The language of the story is rich in emotional nuance and irony; typically for Dostoevsky's early fiction, this tale is often noticeably Gogolian in its portraits of ludicrous individuals or pompous behaviour. One of the most overtly Gogol-esque passages here is a portrait of an unimportant official, invited to the party and ignored by everyone present. To save face, the man is forced to spend the whole evening serenely stroking his prominent (and luxurious) side-whiskers. Dostoevsky's narrator comments jocosely:

Бакенбарды были действительно весьма хороши. Но он гладил их до того усердно, что, глядя на него, решительно можно было подумать, что сперва произведены на свет одни бакенбарды, а потом уж приставлен к ним господин, чтобы их гладить⁴³.

⁴² National Archives File 99/52/4215: "The Christmas Tree: M.S. Ó Flannagáin."

The following English translations are variously successful at catching the arch humour of the original:

Certainly they were extremely fine whiskers, but he stroked them with such persistence that, as I stood looking at him, it was by no means difficult to imagine that the whiskers were created first and that the man was added later for the purpose of stroking them. (Merton, p. 81)

His whiskers were really fine, but he stroked them so assiduously that one got the feeling that the whiskers had come into the world first and afterwards the man in order to stroke them. (Seltzer, p. 72)

His whiskers were certainly very fine. But he stroked them so zealously that, looking at him, one might have supposed that the whiskers were created first and the gentleman only attached to them in order to stroke them. (Garnett, p. 226)

His whiskers were indeed extremely handsome. But he stroked them with such enthusiasm that one could not help feeling that his whiskers were brought into the world first, and the gentleman himself was only afterwards attached to them in order to stroke them (Magarshack, p. 90)

Agus a leabhar-sa, b'in í an fhéasóg a raibh an téagar inti! Ach leis an slíocadha bhí aige uirthi, séard a thiocfadh i do cheann dá mbéitheas ag féachaint air, gur bé'n chaoi a raibh an fhéasóg i dtosach ann agus nár cuireadh ar an saoghal é féin ach in aon turas le haghaidh a bheith da slíocadh!⁴⁴

Notable features of the Irish version include the use of the second person singular possessive pronoun ('séard a thiocfadh i do cheann' (what would come into your head)), which increases the immediacy of the text by apostrophizing the reader. None of the English translators have used this direct approach, preferring to translate the subject of the Russian neuter conditional ('можно было подумать') with the English indeterminate pronoun 'one'. There is a minor loss

43 Dostoevskii, 'Elka i svad'ba', p. 145. My literal back translation, for comparison: 'The whiskers really were quite handsome. But he stroked them so zealously that, looking at him, it was definitely possible to assume, that the whiskers had been brought into the world first, and then the man introduced to them later, in order to stroke them'.

44'And [I declare] by the book, it was a substantial beard! But with the way he had of stroking it, what would come into your head if you were looking at him was that the beard was there first and that he himself was only put in the world for the purpose of stroking it!' Ó Flannagáin, p. 2.

of accuracy in the use of the word 'féasóg' ('beard') to translate 'бакенбарды', which literally means 'side-whiskers' (side-whiskers, in Irish, require the genitive singular noun 'leicinn' ('of the side') to follow 'féasóg'). An idiomatic phrase not found in the original has been introduced: 'Agus a leabhar-sa', meaning literally 'And by the book' and figuratively, 'And I declare by the Good Book (Bible)', thus further emphasizing the glory of the gentleman's side-whiskers. The frequent use of gerunds and participles in Irish syntax (here, 'an slíocadha' ('the stroking'); 'ag féachaint' ('looking')) emphasizes the continuity of the actions described. This is suitable since Dostoevsky wishes to stress, for maximum comic effect, the be-whiskered man's extended isolation at the party and his exaggerated nonchalance. The exclamation marks introduced into the punctuation is an addition to the original which, with the idiomatic and conversational syntax and intonation of the passage, intensifies a *skaz*-like effect implicit in Dostoevsky's Russian, nascent in Ó Flannagáin's Irish and barely perceptible in the four English versions.

Similarly, when Iulian Mastakovich makes his first, suitably obsequious approach to the eleven-year-old heiress, the lexical diversity of Irish actually adds a nuance not present in the Russian or English versions.

А что вы тут делаете, милое дитя? – спросил он шепотом, оглядываясь и трепля девочку по щеке.⁴⁵

"What are you doing there, my dear?" he asked, looking round and stroking her cheek. (Merton, p. 83).

"What are you doing here, dear child?" he whispered, looking around and pinching her cheek. (Seltzer, p. 74).

"What are you doing here, sweet child?" he asked in a whisper, looking round and patting the girl's cheek. (Garnett, p. 229).

"And what are you doing here, my sweet child?" he asked in a whisper, throwing another furtive look round him and

⁴⁵ Dostoevskii, 'Elka i svad'ba', p. 147. 'And what are you doing here, sweet child?' he asked in a whisper, looking around and patting the little girl on the cheek.

patting the little girl's cheek. (Magarshack, p. 92)

"Céard tá dá déanamh anseo agat, a stór?" ar seisean léithe;
súil timcheall i gcomhnaí aige is é go slíocadh ar an bpluic.⁴⁶

In this line, at the cost of one inaccuracy ('шепотом' ('whispering') is omitted by Merton and thus by Ó Flannagáin also), an extra sense of menace is conveyed by the implicit sexuality of the Irish lexis. In place of Dostoevsky's 'милое дитя' ('sweet child'), Ó Flannagáin uses 'a stór', sometimes anglicized as *ashor*. It means, literally 'my treasure'; and figuratively, 'sweetheart'. While it is a perfectly appropriate endearment to address to a child, it is also, significantly, used between lovers. In the original, Iulian Mastakovich is 'patting' ('трепля') the little girl's cheek, an avuncular gesture awkwardly sexualized by the context. Of the four English translators, two enhance their translation to convey the implicit tension: Seltzer's Iulian 'pinches' the girl's cheek, while Magarshack's throws a 'furtive' look. Ó Flannagáin modifies Iulian Mastakovich's gesture, making him 'stroke' the child's 'plump cheek'. Following Merton literally here, he changes 'pat' to 'stroke', by re-using the verb 'go slíocadh' ('stroking') which appeared earlier in the passage about the neglected guest 'stroking' his side-whiskers (where it translated the Russian 'гладить'). Repeating the same verb in this way, although a divergence from the original, creates a link between the two scenes that emphasizes the emotional significance of gestures and movements in the story. Finally, Ó Flannagáin's ultimate sensory coup is impossible in English, which (like Russian) has only one word for 'cheek'. Irish, however, in addition to the neutral term 'leiceann', contains the alternative 'pluc', meaning a cheek that is plump and rounded. This very specific word simultaneously conjures childish plumpness and nubile flesh with a suggestive quality that even Dostoevsky's original cannot match.

There are numerous other examples of amplification and exaggeration of idiomatic speech in the Irish text. For instance, when in the original Iulian Mastakovich is described

⁴⁶ "What are you doing here, my love?" he said to her; his eyes continued looking around as he was stroking her plump cheek. Ó Flannagáin, p. 7.

in passing as ‘красен как рак’ (‘red as a crab’)⁴⁷, Ó Flannagáin transforms this brief phrase into a colourful apostrophe to the reader: ‘Ní fhaca tú aon ghliomach Muire ariamh ba deirge ná é’ (‘you’ve never seen a crawfish that was as red as him’).⁴⁸ The transformation of the original crab (‘рак’) into a crawfish (‘ghliomach Muire’, literally, lobster of [the Virgin] Mary) appears to result from sheer exuberance on the translator’s part. All four English translators, by contrast, abandoned strict literality for the corresponding English idiom, ‘red as a lobster’. The phrase ‘an fear mór’ (‘the big man’) is sometimes used where Dostoevsky has Iulian Mastakovich’s name and patronymic, often when the latter is viewed from the children’s perspective: this strategy, whether intentional or not, intensifies the sheer size and threat posed by an adult who comes out of this story, on the whole, looking rather small. Another inaccuracy that intensifies affect (here, Iulian Mastakovich’s contempt for the miserable child) occurs in a passage where the would-be suitor orders the boy ‘пошел к своим сверстникам!’ (‘go away to your peers’).⁴⁹ Magarshack and Garnett both offer ‘playmates’ to capture the sense of ‘children of the same age’; Merton has ‘friends’; Seltzer, ineptly, has ‘go to your likes’ (p. 76). Ó Flannagáin’s version is ‘Imthigh leat ‘s fáigh amach do leitheidí féin eile’ (‘Away with you and find people of your own kind’).⁵⁰ The boy’s unfitness for the company of Iulian Mastakovich and his intended is emphasized by the formulation ‘your own kind’; although inaccurate, it underlines his inability to treat the hapless boy with either empathy or justice.

In the final line of the story, Dostoevsky’s narrator concludes:

«Однако расчет был хорош!» – подумал я,
протеснившись на улицу.⁵¹

47 Dostoevskii, ‘Elka i svad’ba’, p. 148.

48 Ó Flannagáin, p. 9.

49 Dostoevskii, ‘Elka i svad’ba’, pp. 148-9.

50 Ó Flannagáin, p. 14.

51 Dostoevskii, ‘Elka i svad’ba’, p. 151. “‘However the reckoning was good!’ I thought, after squeezing myself through onto the street’.

"Well," I thought, when I had made my way out into the street, "his calculation was quite correct." (Merton, p. 84).

"Then his calculations were correct," I thought, as I pressed out into the street. (Seltzer, p. 78).

"It was a good stroke of business, though!" I thought, as I made my way into the street. (Garnett, p. 233).

"He got his sum right, by Jove," I thought, as I elbowed my way into the street (Magarshack, p. 96).

"Bhoil," arsa mise nuair a fuairas mé féin ar an t-sráid ar ais, "dheamhan seachmhall ar bith a bhí ar mo dhiúlach an oidhche fad ó shoin a raibh sé ag cunntas ar a chuid méar."⁵²

Irony is present in all six versions; Iulian Mastakovich's shameless cupidity has paid off richly with his marriage, contracted precisely on schedule. However, while the four English translations attempt to mirror the concision of the original (with minor additions for emphasis, such as Magarshack's very dated and class-specific 'By Jove!'), the Irish translator has gone off on an idiomatic tangent. Unlike Seltzer and Magarshack, who are careful to evoke the spatial constriction suffered by the narrator (too literally for fluency, in the former's version), Ó Flannagáin ignores the Russian 'протеснившись' ('after squeezing myself through') for a neutral formulation modelled on Merton ('when I found myself again in the street'). But he augments the narrator's final comment beyond all recognition, substituting the rhetorical device of meiosis ('he certainly made no mistake in his calculations') for Dostoevsky's verbal irony ('his calculations were correct'). Beginning with the onomatopoeic exclamation "'Bhoil'" (a variant of the phatic English 'Well!'), Ó Flannagáin introduces the Irish idiom 'devil a bit of a mistake' ('dheamhan seachmhall ar bith'; literally, 'no mistake at all'). Considering the significance of textual mentions of the Devil in Gogol and Dostoevsky, this phrase seems like a happy accident.

Ó Flannagáin's narrator refers to Iulian Mastakovich as 'mo dhiúlach' (literally, 'my fellow', or 'my boyo', as in 'my friend so-

52 ' "Whell [sic]," I said to myself when I found myself again in the street, "devil a bit of a mistake my boyo made that night long ago when he was counting on his five fingers".' Ó Flannagáin, p. 14.

and-so’); this familiar reference to a near-stranger is another typically Irish rhetorical device. Finally, the very literal reference to Iulian Mastakovich’s self-addressed calculations – ‘a raibh sé ag cunntas ar a chuid méar’ (‘he was counting on his five fingers’) – recalls the repulsive physicality of this character much more expressively than the original’s ‘расчет’ (‘reckoning’). Clearly, despite his occasional errors, Ó Flannagáin’s diverse vocabulary and energetic grasp of Irish idiom lent him a marked aptitude for capturing the *skaz*-like qualities of Dostoevsky’s writing; and he was well suited as a translator for this early and quite Gogolian short story. One is irresistibly reminded of Nabokov’s quip that ‘none but an Irishman should ever try tackling Gogol’; perhaps only a Mayo man like Ó Flannagáin should tackle early Dostoevsky.⁵³

As we know, however, Ó Flannagáin’s Dostoevsky was never published, and for the most prosaic of reasons: copyright difficulties. Ó Flannagáin evidently lacked publishing experience; when he sent An Gúm the manuscript of ‘An Crann Nodlaig’ in April 1938, it was clearly an unsolicited approach. His cover letter, which opens ‘Seo sgéal le údar mor Ruiseach’ (‘Here is a story by a great Russian author’), never identifies either the story or its author. This is left for the cover page of the handwritten manuscript. He explains that he translated the story from an English version published in *The Argosy* three years previously; and that he has previously translated from French. Seán Mac Lellan responded four days later to request (quite reasonably) a copy of the English version used for Ó Flannagáin’s translation. Unfortunately, Ó Flannagáin had lost this; he asked hopefully whether his translation could be credited to the Russian original, if one could be found in Dublin. Mac Lellan then informed him that the story could not be published without permission from the copyright holder of the English version.⁵⁴ In July 1938, Ó Flannagáin visited An

53 Nabokov, p. 38. This prediction was borne out by Roddy Doyle’s adaptation of Gogol’s *Revizor* (1836) as *The Government Inspector*, using Hiberno-English vernacular, for Dublin’s Abbey Theatre in 2011.

54 Correspondence between Micheál Ó Flannagáin and Sean Mac Lellan between April 4th 1938 and July 12th 1938. Dublin, NAI, File 99/52/4215.

Gúm's offices in central Dublin in person; he missed Mac Lellan, but left a note and a letter received from the editor of *The Argosy*, Clarence Winchester. Winchester wrote:

I personally have no objection to your publishing your translation of "The Christmas Tree" by Theodor Dostoevsky. As you are doubtless aware, the version I used was by Reginald Morton, but as far as I know I have no judicial rights over any other translation that may be made.⁵⁵

No further correspondence was preserved, but An Gúm's file on 'An Crann Nodlaig' indicates that the story was rejected the same year. It is possible that another factor in its rejection was one of the aspects that makes translations culturally useful. Venuti calls this phenomenon "mirroring", or self-recognition: the foreign text becomes intelligible when the reader recognizes himself or herself in the translation by identifying the domestic values that motivated the selection of that particular foreign text'.⁵⁶ As often with social satire, however, the values recognized by the reader are negative ones; and An Gúm would have seen no advantage in selecting a story that showed up the mercenary elements consecrated in contemporary Catholic marriages.

The rejection of this unique translation is an example of the failure of An Gúm or, in Tymoczko's more generally applicable terms, an example of how 'a radical aspect of the language movement [...] became tamed and co-opted by the conservative power structures of the Irish state'.⁵⁷ Clearly, the under-staffed team at An Gúm, with their growing backlog of manuscripts and their stable of frustrated regular translators, had no motivation to pursue this unsolicited 'rogue' translation. 'A Christmas Tree and A Wedding' attacked hypocrisy, corruption and cruelty with a zest echoed in contemporary Irish fiction by James Joyce and Frank O'Connor; but resemblances to such controversial authors would hardly have endeared the tale to An Gúm's conservative editors. Nor would the translation's

⁵⁵ Clarence Winchester, letter to Michael O'Flannagan, 22 June 1938. Dublin, NAI, File 99/52/4215.

⁵⁶ Venuti, p. 77.

⁵⁷ Maria Tymoczko and Colin Ireland, p. 11.

robust exposure of Dostoevsky's narrative obsessions – from pederastic lust to demons – appeal to readers unfamiliar with this particular 'great Russian writer'. Dostoevsky's fiction made a safe landing on the receptive soil of the Irish language; but, like the majority of the Russian texts mentioned in this article, it stayed on the plane as far as Irish-language readers were concerned.

Later Russian-to-Irish translators

The anthologies of Russian short fiction translated by Maighréad Nic Mhaicín (1899-1983) mark the zenith of Russian-to-Irish translation. Not only was Nic Mhaicín a prolific and skilled literary translator from several languages, she lectured in Russian at Trinity College Dublin (holding that institution's first Russian teaching post) from 1942 to 1969. Her apartment at No. 59 Grafton Street in the centre of Dublin city became a meeting place for admirers of Russian culture and literature until her death. The details of Nic Mhaicín's increasingly hostile relations with An G m can be found elsewhere; I will comment briefly here on how this difficult environment influenced and may have restrained her habitus as a translator.⁵⁸ A scholarship girl from the remote north-western county of Donegal who studied at Queen's University Belfast and later at the Sorbonne, Nic Mhaicín never conceded to the parochiality of Irish society. She discovered the Russian language by befriending a Russian  migr , known as Mrs Prescott, whom she met in Dublin.⁵⁹ Her love of Russian literature and culture eventually brought her to Moscow, where she found work as a translator for several years in the 1930s and even met her husband, the poet Padraic Breslin (who was, ironically, also from Donegal). From Moscow, Nic Mhaicín corresponded with An G m, attempting to discover whether and when they might accept *An Sil n-Ghort* (her version of *The Cherry Orchard* and

58 See Coilf ir (2016).

59 Interview with Mairead Breslin Kelly, April 2019.



Fig. 2. Máirtín Ó Cadhain (far left) and Maighréad Nic Mhaic in on an official Irish cultural delegation to Russia and Kirghizia in 1960.

her first literary translation from Russian). As Nic Mhaic in's prospects for suitable work in Dublin were limited, her decision whether to stay in Moscow or return home hinged on An G m's response. Sean Mac Lellan suggested that he might be able to give her an answer when she next returned to Dublin. She wrote to a friend, 'Could you beat that? – as if they couldn't say yes or no.'⁶⁰ This hesitation was, unfortunately, the hallmark of An G m's relationship with Nic Mhaic in, as with many of their translators. An G m did accept her proposal for *An Sil n-Ghort* in 1932, but their lack of a substantial offer of future work caused Nic Mhaic in to return to Russia in 1936. After finally settling in Dublin in 1937, she concentrated her expertise on private tuition and university teaching rather than translation.

Although Nic Mhaic in was by far the most experienced and professionally trained translator from Russian whom An G m had ever employed, their relationship was rocky: Nic Mhaic in objected to publication delays, low pay, and even the attempted censorship of one of her translations, Leskov's *The Toup e Artist* (*Tupeinnyi khudozhnik*, 1833).⁶¹ As with the cupidity of Iulian Mastakovich in 'A Christmas Tree and a Wedding', the lubricious behaviour of a priest in Leskov's story perhaps reflected Irish reality a little too closely. In a 1949 note to the editorial board declining Nic Mhaic in's Leskov, Sean Mac Lellan commented, 'B'fhearde don Roinn gan ch uis ghear in a thabairt do dhaoine mille nach' ('It would be better for the Department not to give cause for complaint to fault-finding people').⁶² Although the nine books

⁶⁰ Maighréad Nic Mhaic in, letter to Kathleen Twomey, July 8 1932. Private collection of Mairead Breslin Kelly.

⁶¹ Coilf eir (2016).

⁶² Coilf eir, p. 19. I thank Mairead Breslin Kelly for providing this translation.

that Nic Mhaicín produced for An Gúm (she also translated from French and English) are all of the highest quality, she continued to translate other texts from Russian without any clear intention of publication. At some point in the 1960s, Nic Mhaicín completed 'Na Rúisigh', a handwritten translation of Konstantin Simonov's three-act play *The Russian People* (*Russkie liudi*, 1942).⁶³ The National Library of Ireland's metadata suggests that the play was intended for performance at the Abbey Theatre (like Ostrovsky's *The Storm* twenty years before), but I have found no record of any correspondence between Nic Mhaicín and the Abbey.

In the years since An Gúm haggled with Nic Mhaicín over commissions, the translation landscape in Ireland has shifted again; the early commitment to 'broaden[ing] the linguistic range of the Irish language as well as its intellectual, aesthetic, and literary repertoire' has intensified, assisted (since the mid-1980s) by the emergence of several small, privately owned Irish-language publishers.⁶⁴ Ní Fhrighil singles out Coiscéim, founded in 2000, as one of the most prolific small presses: it has already published more than '100 works of translation into Irish from over twenty different languages'.⁶⁵ Viktor Pelevin is a possibly unwitting benefactor of Coiscéim's receptivity to translation proposals and its resourcefulness in obtaining funding. Mark Ó Fionnáin, who currently lectures in Celtic Studies at the Catholic University in Lublin, Poland, is the first translator of book-length fiction from Russian to Irish. Having begun with short stories by Daniil Kharms, Aleksandr Vvden-skii and Iuri Mamleev, Ó Fionnáin began translating Viktor Pelevin's debut novel *Omon Ra* (1992) for his Translation Studies MA thesis (his first degree, from Trinity College Dublin, was in Russian and Irish). Coiscéim published Ó Fionnáin's *Amón-Rá* in 2012 (for comparison, Andrew Bromfield's English trans-

63 Simonov's play was quite well known outside Russia; an adaptation by the playwright Clifford Odets was performed in New York the same year it premiered in Moscow.

64 Ní Fhrighil, p. 318.

65 Ní Fhrighil, pp. 318-19.

lation appeared in 1994).⁶⁶ The book was funded by Foras na Gaeilge (an organization which promotes the Irish language, supported by the governments of both Northern Ireland and the Republic of Ireland) and the Arts Council of Ireland. As Ó Fionnáin commented, ‘there’s no money made from publishing in Irish’.⁶⁷

He summarizes his reasons for translating from Russian thus:

I just saw my translations from Russian as an attempt to bring writers I like to a (very very small) audience. If even one Irish-language reader read Kharmis or Pelevin because of me, I’m happy, as I’ll have introduced a text I like to someone else. The chances of this happening in Irish are probably slightly bigger mathematically than in English, as there is only 50 or so [...] books of all types published in Irish each year, so the chances someone saw my Pelevin when it came out is probably bigger than someone seeing him amongst the millions of books published in English each year.⁶⁸

Unlike Nic Mhaicín and O’Fionnain, the third of the three translators discussed here does not translate directly from Russian. Risteárd Mac Annraoi (born in 1944) is a Cork-based author who has rendered Zamiatin’s *My* (*We*, 1921) in Irish under the title *Sinne* (a grammatical form of ‘we’). He has also translated extracts from Dostoevsky’s *Crime and Punishment* (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866) and *The Brothers Karamazov* (*Brat’ia Karamazovy*, 1880), in addition to several short stories by Tolstoy. Some of these translations are self-published,⁶⁹ others were supported by the independent Irish-language publishers such as Coiscéim. His major anthology, *Scéalta ón Rúis* (*Stories from Russia*, 2016), was funded by a religious organization which promotes Irish-language cultural pro-

66 Ó Fionnáin’s translations of Kharmis and Vvedenskii were published by Coiscéim in 2004 as *Folcadán Aircíméidéis* (*Archimedes’ Bath*).

67 Ó Fionnáin, email interview with author (2020).

68 Ibid. Proportionally, Ó Fionnáin’s assumption is almost certainly true: since 2000, according to data obtained from Nielsen Book UK, the single most popular Pelevin novel was *Babylon* (*Generation “IT”*, 1999; translated 2001), which sold a total of 1,305 copies in 2001.

69 See, for example, Leiv Tolstaí, *Ina Phríósúnach ar Shliabh Chaucais agus scéalta eile* [*The Prisoner of the Caucasus and Other Stories*], ed. Risteárd Mac Annraoi (Cork: 2017).

jects. *Scéalta ón Rúis* re-published three stories translated by Maighréad Nic Mhaicín and one by Liam Ó Rinn, as well as Mac Annraoi's versions of stories by Zamiatin, Boris Pil'niak, Isaak Babel and others. Mac Annraoi, by his own admission, does not understand Russian; he translates Russian stories by comparing several different English versions until he feels 'able to reach back to the common underlying stratum to develop an Irish-language text'.⁷⁰ While he rejects 'ideological or didactic' justifications for translation, he is clearly invested in the notion of making the Irish language a repository for global literature:

It is difficult to get books published in Irish and frequently the very limited access to grants involves paperwork and bureaucratic supervision that kills any good scheme – or in some cases gets hijacked by self-congratulatory closed cliques. On that basis I have subsidised my own productions which I see as a revolutionary act simply because they are not based on any profit motive and involve minute editions. The hope is that in some subtle way they will open up the streams of intelligence and co-operation that are embodied in the Irish language and are the key to community renewal. [...] I did have some hope that my efforts might stimulate others to similar work and believe that in some sort of way I have tapped into a very real stream or, even modestly, contributed to an increasing sense of the need for more translation work. Such a need is vital in lesser-used languages viz Basque and Welsh.⁷¹

His translations from Russian – via bridging texts – are part of a broader mission to translate international literature into Irish and bring it to the wider public – by donation, if necessary. In March 2018, for example, as part of the Irish-language festival *Seachtain na Gaeilge*, he donated thirty new translations to Cork City Library, with other copies available from a local bookshop for purchase.⁷²

There have been other minor and ephemeral Russian-to-Irish translations. The 1980s saw a collaboration between Raduga

⁷⁰ Risteárd Mac Annraoi, personal email to author, February 5th 2020.

⁷¹ Ibid.

⁷² Mahoney (2018).



Fig. 3. The 1984 edition of Tolstoy's *Stories for Children* jointly published in Irish by Raduga and An Clódhanna Teoranta.

Publishers (the modern descendant of the well-known Soviet imprint Progress, which translated Soviet literature into English for publication abroad) and the Irish-language publisher An Clódhanna Teoranta (an organization which, founded in 1908 under the auspices of the Irish-language advocacy organization Conradh na Gaeilge, considerably pre-dates An Gúm but operated on a much smaller scale than the latter for most of the twentieth century). This unusual co-operation led to the publication of two attractive illustrated books for children: *Scéalta do Leanaí* (*Stories for Children*, 1984) by Lev Tolstói, from an unknown translator, and *Cé acu is láidre?* (1988), a translation by Rachel Ní Riada of the Russian screenwriter Valerii Suslov's short tale *Kto silnee?* (*Who Is Stronger?*). These books were not targeted specifically at Irish audiences; Raduga's predecessor imprint Progress had published an English translation of Suslov's tale in 1974,

and the front matter of the Tolstoy volume states: 'An chuid is fearr de scéalta Tolstói - a thaitníonn le páistí ar fuaid an domhain - agus iad ar fáil as gaeilge anois' ('The best of Tolstoy's stories, which children all over the world enjoy, are now available in Irish'). No sales or circulation figures were made available for either volume. In 1970 the Irish-language cultural review *Comhar* published a translation of Chekhov's 'The Student' ('Student', 1894) as 'An Mac léinn' by the civil servant Art Ó Beoláin, who taught himself Russian from sheer love for the language.⁷³

⁷³ See 'Strong commitment to the Irish language' (2003).

Conclusion

I have presented this essay as a study in failure; namely, the failure of intercultural transmission when a translated text does not find readers in the target language. Even An Gúm's 'bestsellers', as records show, sold fewer than a thousand copies in two decades; and the eager native-speaker audience that An Gúm aimed to create has never existed on a commercially meaningful scale. Many opportunities to publish good translations, such as Ó Flannagáin's Dostoevsky or Nic Mhaicín's Leskov, were lost through small-minded managerial procedures. It is very unlikely that Nic Mhaicín's unpublished Simonov play will ever be staged, or that Ostrovsky's *An Stuirim* will have a second night's performance. Yet these failed landings attest to the guiding principle of translators: hope. They survive as proof that even in the dark economic times of the early twentieth century, when Ireland was dominated by back-room, nationalist politics and the moral hegemony of the Catholic Church, thousands of individuals were still actively reading global literature and attempting to share it in their native tongue. Translation is not solely a matter of communication: it is also a statement of hope, or faith, in the possibility of mutual understanding and in the communicative abilities of the target language. When, like Irish, that language is a minority tongue, translation becomes an act of faith in its survival. As Liam Ó Rinn wrote in 1922,

[...W]e should attempt to translate important books [...]. Even if no-one would read them we would have them as a source of hope, and as proof that our language, which has not been used for three hundred years, is not just a "patois".⁷⁴

Therefore this essay can ultimately be read as a success story: a tale about the resilience of the Irish language, of translators, and of stories themselves.

⁷⁴ Cited and translated by Mark Ó Fionnáin (2014), p. 66.

References

Archives Used

The National Library of Ireland, Dublin (NLI)
The National Archives of Ireland, Dublin (NAI)

Archival Documents

ANON. Department of Education: An Gúm, 1924-1998. Dublin, NAI. Folder S 9538 A & B.

ANON. An Gúm Memorandum: 'Books proposed for translation and found to be unsuitable'. Dublin, NAI. File 99/52/4882.

ANON. An Gúm Memorandum: 'Lists of books for translation (1931/2)'. Dublin, NAI. File 99/52/4885.

MACGRIANNA, Domhnall. Letter (addressee unknown), February 17th 1930. Dublin, NAI, File 99/52/4630.

MAC LELLAN, Sean. 'Memorandum of the "Gum", prepared by Publications Officer, Department of Education', August 6th, 1947. Dublin, NAI. File Roinn An Taoisigh S9538A.

O'CONNOR, Joe. Letter to the Taoiseach's Private Secretary, December 1946. Dublin, NAI, 97/9/369.

Primary Sources and Translations

DOSTOEVSKII, F.M. "Elka i svad'ba: iz zapisok neizvestnogo". In: Dostoievskii, Sobranie sochinenii v 15 tomakh. Leningrad: Nauka, 1988), v. 2, pp. 144-51

DOSTOEVSKY, Fyodor. "The Christmas Tree and a Wedding". In: A Gentle Creature and Other Stories. Trans. by David Magarshack. London: John Lehmann, 1950, pp. 89-96.

DOSTOEVSKY, Fyodor. "A Christmas Tree and a Wedding". In: White Nights and Other Stories. Trans. by Constance Garnett. London: Heinemann, 1918, reprinted 1966, pp. 225-233.

DOSTOEVSKY, THEODOR. "A Christmas-tree and a Wedding". Trans. by R. Merton. Argosy, January 1935, pp. 81-84.

DOSTOEVSKY, Theodore. "An Crann Nodlaig". Trans. by Micheál Ó Flannagáin (1938). Unpublished manuscript. Dublin, NAI. File 99/52/4215. 14 pp.

DOSTOYEVSKY, Fiodor M. "The Christmas Tree and the Wedding". In *Best Russian Short Stories*. Ed. and trans. by Thomas Seltzer. New York: Boni and Liveright, 1917, pp. 71-78.

OSTROVSKY, Aleksandr Nikolaevich. An Stuirm. Trans. by Aodh Mac Dubháin. Unpublished manuscript. Dublin, NLI. MS 29, 457(1-4).

PELEVIN, Viktor. Amón-Rá. Trans. by Mark Ó Fionnáin. Baile Átha Cliath (Dublin): Coiscéim, 2012.

SÍMONO, Constantín. Na Rúisigh. Trans. by Maighréad Nic Mhaicín. Unpublished manuscript. Dublin, NLI. MS 29, 507.

TOLSTOI, Count Lev Nikolaevicj. Micheál (What men live by). Trans. by Máiréad Ní Ghráda. Baile Átha Cliath (Dublin), Oifig Díolta Foillseacháin Rialtais, 1933.

TSÉCHOBH, Anton. An Silín-Ghort (The Cherry Orchard). Trans. by Maighréad Nic Mhaicín. Baile Átha Cliath (Dublin), Oifig Díolta Foillseacháin Rialtais, 1935. [Note: this is the date printed in the book's front matter, but according to An Gúm's internal records, it was published in 1937].

TSÉCHOBH, Anton. Gearr-Scéalta: Cuid 1 (Short Stories: Part 1). Trans. by Maighréad Nic Mhaicín. Baile Átha Cliath (Dublin), Oifig Díolta Foillseacháin Rialtais, 1939.

TSECHOV, Anton. "An Macléinn". Trans. by Art Ó Beoláin. *Comhar*, v. 1, n. 6, March 1970, pp. 20-22.

TURGENEV, Ivan. Dánta Próis (Prose poems). Trans. by Liam Ó Rinn. Baile Átha Cliath (Dublin), Oifig Díolta Foillseacháin Rialtais, 1933.

TÚRGÉNEBH, Ivan. Scéalta sealgaire (A Sportsman's Sketches). Trans. by Maighréad Nic Mhaicín. Baile Átha Cliath (Dublin), Oifig Díolta Foillseacháin Rialtais, 1954.

VARIOUS AUTHORS. Scéalta ón Rúisis (Stories from Russians). Trans. by Maighréad Nic Mhaicín agus an tAthair Gearóid Ó Nualláin. Baile Átha Cliath (Dublin), Oifig Díolta Foillseacháin Rialtais, 1955.

VARIOUS AUTHORS. Scéalta ón Rúis: Aistriúcháin agus aistí ar mhórscribhneoirí na Rúise (Stories from Russia: Translations and Essays About Great Russian Authors). Ed. by Risteárd Mac Annraoi. Trans. by Risteárd Mac Annraoi and Maighréad Nic Mhaicín. Baile Átha Cliath (Dublin): Foilseacháin Ábhair Spioradálta, 2016.

Secondary Sources

ANON. "Work of An Gúm: 850 Irish Books in 15 Years". Irish Independent, December 13th, 1944.

ANON. "Strong commitment to the Irish language". Irish Times, April 26th 2003.

BASSNETT, Susan and Harish Trivedi, "Introduction: of colonies, cannibals and vernaculars". In Postcolonial Translation: Theory and Practice. London: Routledge, 1999, pp. 1-18.

BLYTHE, Ernest. "Famine in Irish Books: Would Publication Board Speed Up Output?" Irish Independent, 28th December 1936.

CARNIE, Andrew. "Modern Irish: A Case Study in Language Revival Failure". MIT Working Papers in Linguistics, v. 28, 1996, pp. 99-114. Available at: <https://carnie.sbs.arizona.edu/sites/carnie.sbs.arizona.edu/files/publications/Endangered.pdf>. Accessed 20/11/2020.

CASANOVA, Paéale. The World Republic of Letters. Trans. by M.B. DeBevoise. London and Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

COILFÉIR, Máirtín. "Tsechobh, Túrgénebh Agus Púiscín Na Gaeilge: Nótaí Ar Mhaighréad Nic Mhaicín, Aistritheoir". Comhar, v. 76, n. 9, Meán Fómhair (September) 2016, pp. 14-19. Available at: <https://www.jstor.org/stable/24885103>. Accessed: 20/11/2020

CORKERY, Daniel. "Russian Models for Irish Litterateurs." The Leader, May 27th 1916.

DE ANDRADE, Oswald. "Cannibalist Manifesto". Trans. by Leslie Bary. Latin American Literary Review 19:38, 1991, pp. 38-47.

DE BRÚN, Sorcha. "In a Sea of Wonders:" Eastern Europe and Transylvania in the Irish-Language Translation of Dracula".

Acta Universitatis Sapientiae, Philologica, v. 12, n. 1, 2020, pp. 70–83.

DE CAMPOS, Haroldo. “Anthropophagous Reason: Dialogue and Difference in Brazilian Culture”. In *Novas: Selected Writings*, ed. by Antonio Sergio Bessa and Odile Cisneros. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007, pp. 157-77.

FRIEDBERG, Maurice. *Literary Translation in Russia: A Cultural History*. Pennsylvania, PA: Pennsylvania University Press, 1997.

KOZYREV, Nikolai. “Yeltsin and the comedy of errors at Shannon”. *Irish Times*, March 28th 2008. Available at: <https://www.irishtimes.com/opinion/yeltsin-and-the-comedy-of-errors-at-shannon-1.907708>. Accessed: 20/11/2020

MAGARSHACK, David. “Introduction”. In *Fyodor Dostoevsky, A Gentle Creature and Other Stories*. Trans. by David Magarshack. London: John Lehmann, 1950, pp. v-xvii.

MAHONEY, Fenagh. “Seachtain na Gaeilge is back!”. *Cork Independent*, March 5th 2018, Available at: <https://www.corkindependent.com/news/topics/articles/2018/03/05/4152957-seachtain--na-gaeilge-is-back/>. Accessed: 20/11/2020

NABOKOV, Vladimir. *Gogol*. London: Wiedenfeld & Nicholson, 1973.

NÍ BHRÁDAIGH, Siobhán. *Máiréad Ní Ghráda: Ceanródaí Drámaíochta*. Indreabhán, Conamara: Cló Iar-Chonnachta, 1996.

NÍ FHRIGHIL, Ríona. “Mediation and Translation in Irish Language Literature”. In: *Irish Literature in Transition: 1980–2020*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020, pp. 307-26.

Ó FIONNÁIN, Mark. *Translating in Times of Turmoil: Liam Ó Rinn’s Irish Language Translations of Adam Mickiewicz*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2014.

Ó FIONNÁIN, Mark. “Na Ceithre Mháistrí: Chekhov, Turgenev, Tolstoy and Pushkin and the translation of Russian into Irish”. In: *Representations and Interpretations in Celtic Studies*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2015, pp. 267-282.

Ó FIONNÁIN, Mark. “Opportunities Seized: From Tolstói to

Pelévin". *Studia Celto-Slavica: Journal of the Learned Association Societas Celto-Slavica*, 9, 2018, pp. 63-78.

O'LEARY, Philip. *The Prose Literature of the Gaelic Revival, 1881-1921: Ideology and Innovation*. Pennsylvania, PA: Pennsylvania State University Press, 1994.

Ó CADHAIN, Máirtín. "Irish Prose in the Twentieth Century". In *Literature in Celtic Countries*, ed. by J.E. Caerwyn Williams. Cardiff: University of Wales Press, 1971, pp. 139-154.

Ó CONCHUBAIR, Brian. "An Gúm, The Free State and the Politics of the Irish Language". In: *Ireland, Design and Visual Culture: Negotiating Modernity 1922-1992*, eds. by Linda King and Elaine Sisson. Cork: Cork University Press, 2011, pp. 93-116.

PEARSE, P.H. "About Literature". *An Claidheamh Soluis*. May 26th 1906.

TYMOCZKO, Maria and Colin Ireland. "Language and Identity in Twentieth-Century Ireland". *Éire-Ireland: A Journal of Irish Studies*, v. 38, n. 1-2, spring 2003, pp. 4-22.

VENUTI, LAWRENCE. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London and New York, Routledge, 1998.

Recebido em: 25/11/2020

Aceito em: 02/12/2020

Publicado em dezembro de 2020

Translating the homoerotic from and into Russian: Valerii Pereleshin's translation of "Imitation of the Arabic", Alexandrian Songs and "Antinous"

Kadence Leung*

Abstract: The translation of a text with homoerotic content reveals complex political, social and cultural contestation in the transnationalization of sexual desire and identity. This article examines the translations of homoerotic poetry by Russian émigré writer Valerii Pereleshin *from* and *into* Russian. Pereleshin's different approaches in his inverse translation (Pushkin's "Imitating the Arabic" and Kuzmin's *Alexandrian Songs*) and direct translation (Pessoa's "Antinous") demonstrate how translation choices are governed by the interplay of discourses of same-sex desires in different cultural contexts, as well the poet-translator's expression of sexual otherness.

Resumo: A tradução de um texto com conteúdo homoerótico revela as complexidades políticas, sociais e culturais na transnacionalização do desejo e da identidade sexuais. Este artigo examina as traduções de poesia homoerótica feitas *do* russo e *para* o russo pelo escritor emigrado Valéri Pereléchin, cujas abordagens diferentes, na versão ("Imitando o Árabe", de Púchkin, e as *Canções de Alexandria*, de Kuzmin) e na tradução direta (*O Antinous*, de Pessoa), demonstram como as escolhas tradutórias são regidas pela inter-relação dos discursos de desejos entre pessoas do mesmo sexo em contextos culturais diferentes, bem como pela expressão de outridade sexual do poeta-tradutor.

Keywords: Valerii Pereleshin; Poetic translation; Translation of queer texts; Ventriloquism; Russian homoerotic literature

Palavras-chave: Valéri Pereléchin; Tradução poética; Tradução de textos *queer*; Ventriloquismo; Literatura homoerótica russa



* PhD candidate at School of Slavonic and East European Studies, University College London; ascetikit@gmail.com

From translations that “shied away from translating the bald-faced queerness”¹ of a text to “overtranslations” of homoerotic desires,² the translation of homoerotic, homosexual or queer texts reflects the complexities of the transnationalization of sexual desire. Transporting a text *from* and *into* a culture, where perceptions of sexualities are vastly different, entails various forms of accommodation and manipulation. In the Russian context, the discursive silence over erotic culture and sexual otherness on one hand led to the practice of re-heterosexualization of homoerotic texts in translation, on the other, rendered translation the “protected venue for the expression of homosexual desire.”³

While Russian translation of texts that explore homoeroticism or homosexuality has been discussed in several studies (Baer 2011, 2016, 2017; Chernetsky 2017; Tyulenev 2014), the translation of such texts from Russian into other languages has received little critical attention. In this article, I compare the work of émigré writer Valerii Pereleshin, whose translation of homoerotic texts from and into Russian reveals different cultural, linguistic and aesthetic implications. This study examines his translation of Pushkin’s “Imitation of the Arabic” (Подражание арабскому) into English and Mikhail Kuzmin’s *Alexandrian Songs* (Александрийские песни) into Portuguese through the frame of a minoritizing discourse of sexuality and compares it with the translation of Fernando Pessoa’s “Antinous” into Russian, which I read as an act of ventriloquism.

Born in Irkutsk, Valerii Pereleshin (Valerii Frantsevich Salatko-Petrishche, 1913-1992) moved to the Russified city of

1 GRAMLING, 2019, p. 496.

2 WALSH, 2020, p. 106.

3 BAER, 2014, p. 424.

Harbin in China at the age of 7 and migrated to Brazil in 1953. Having received a Russian education that followed a pre-revolutionary curriculum, the émigré poet published poetry in Russian and Portuguese. Among Pereleshin's oeuvre were his prolific translations of Chinese, English and Portuguese poetry. Pereleshin's only known translations from Russian are Pushkin's "Imitation of the Arabic" and Kuzmin's *Alexandrian Songs*. Both texts explore same-sex attraction – a predominant theme in Pereleshin's translation and writing of the period.

The following evaluates Pereleshin's translation of homoerotic elements in Russian poetry through a minoritizing model of translation, which is based on Eve Sedgwick's distinction of a minoritizing and universalising view of sexuality:

...seeing homo/heterosexual definition on the one hand as an issue of active importance primarily for a small, distinct, relatively fixed homosexual minority (what I refer to as a minoritizing view), and seeing it on the other hand as an issue of continuing, determinative importance in the lives of people across the spectrum of sexualities (what I refer to as a universalizing view).⁴

Associated with equal-rights and liberation movements especially in post-Stonewall Anglo-American cultural politics, the minoritizing view of homosexuality calls for greater visibility of the representation of homosexuality and, in the literary context, puts forward a "family of narrative structures attached to coming out".⁵ In turn, a minoritizing model of translation, that "testifies to the urgency of making cultural texts speak the language of a specific regime of sexuality"⁶ makes visible homosexual content and poetics, but at the same time inflicts "interpretative violence" on the text by its unidimensional rendering of it.⁷ Pereleshin's translations of "Imitation of the Arabic" and *Alexandrian Songs* show different attitudes towards a minoritizing mode of translation.

4 SEDGWICK, 1990, p. 1.

5 Ibid., p. 84-85.

6 DÉMONT, 2018, p. 162.

7 Ibid., p. 161.



This mode of translation is contrasted with the understanding of translation as ventriloquism in the discussion of Pereleshin's translation of non-Russian texts. Recognizing the way poetic translation enables a poet to speak through the words of another, Tom Dolack argues how translators, such as Pasternak and Mandelstam, employ "lyrical ventriloquism" to comment on contemporary life that would otherwise be censored.⁸ My discussion of Pereleshin's translation of "Antinous" focuses on the way cultural and linguistic crossing gives freedom to the translator, who, struggling to express sexual otherness in his language (Russian), ventriloquises through the text of another.

Translating "Imitation of the Arabic" as Pushkin's gay poem

Pereleshin's translation of "Imitation of the Arabic" is a departure from his other translations. Despite his emphasis on transposing form, rhythm and a poem's acoustics in its translation, his rendition of Pushkin's poem into English is marked by a simultaneous verbal fidelity and removal of stylistic features of the original. The paratext attached with the translation further circumscribes the poem in a minoritizing discourse.

Pushkin's poem, presented as an imitation of a foreign text, highlights sameness as well as the unity of the male speaker and the boy addressee, which is symbolised by the image of a nut with a double kernel. It is believed that the source of the image is the French translation of *Gulistan* by the Persian poet Saadi – "I recall that long ago my friend and I kept company like two almonds in one (the same) shell."⁹ This motif is echoed by multiple pairings and sound repetitions – lexical repetition, internal rhyme, alliteration and anaphora – which consolidate the theme of same-sex attraction and contribute to the euphonic effect of the poem.

⁸ DOLACK, 2014, p. 64.

⁹ Translated by WACHTEL, 2011, p. 227.

Подражание арабскому¹⁰

Отрок милый, отрок нежный,
 Не стыдись, навек ты мой;
 Тот же в нас огонь мятежный,
 Жизнью мы живем одной.
 Не боюсь я насмешек:
 Мы сдвоились меж собой,
 Мы точь-в-точь двойной орешек
 Под единой скорлупой.

Sweet boy, gentle boy,
 Don't be ashamed, you are mine forever:
 The same rebellious fire is in both of us,
 We are living one life.
 I am not afraid of mockery:
 Between us, the two have become one,
 We are precisely like a double nut
 Under a single shell.

(Translated by V. Pereleshin)

In terms of lexical and syntactic structure, Pereleshin's translation follows the original closely. Except for the adjustment of word order into one that follows English syntactic structure – for example, “навек ты мой” (forever you are mine) becomes “you are mine forever” and “Тот же в нас огонь мятежный” (the same in us fire rebellious) is rephrased so that the adjective precedes the noun – Pereleshin's version reads like a “faithful” translation of Pushkin's poem. However, in the translation, the poem's metrical structure (trochaic tetrameter), regular rhyme scheme, and various repetitions are not transposed into the English version. The motif of twinning and sameness, intimately tied to the image of a double nut and reinforced by sound repetitions, is only transferred semantically in the translation by expressions like “same”, “both of us” and “two have become one”. The feminine ending on line 2, as opposed to the regular feminine ending on every other line in the original, makes it even harder for the reader to associate the text with Russian metrical structure.

¹⁰ Note that no title is given in Pereleshin's translation.

Pereleshin's version of "Imitation of the Arabic" suggests a verbal literalness that is uncharacteristic of his other poetic translations. Aleksis Rannit calls Pereleshin "the guardian of form and style",¹¹ and his various translations demonstrate the importance of recreating the rhythmic and sound effects of the original works. For instance, in the translator's note of *Poems on a Fan* (Стихи на веере), Pereleshin outlines an elaborate list of how particular features (rhythm, rhyme, style) of each type of classical Chinese poetry are to be translated into Russian, and his translation of *Shakespeare's Sonnets* strictly follows the rhyme patterns and metrical structures of the original.

An examination of paratextual materials underscores how the translation is embedded within a minoritizing discourse of sexuality. Pereleshin's translation appears for the first time in the 1978 issue of *Gay Sunshine Journal*, in his article entitled "Pushkin's Gay Poem".¹² The journal represents the post-Stonewall minoritarian discourse of gay liberation, closely associated with the San Francisco Gay Cultural Renaissance. The inclusion of translations of homoerotic or homosexual literature from different parts of the world, whilst rendering visible a sexuality that is silenced in some cultures, ascribes it within a "universality" of gay experience which has its basis in an Anglophone culture. This stance is reflected in Pereleshin's essay and translation.

The essay begins with a summary of Pushkin's life, stating that "[d]oubtless, he was 'straight,'" but emphasises Pushkin's tolerance towards the "abominable acts against nature".¹³ Before presenting the translation, Pereleshin writes,

More than this! In 1835, a mature Pushkin wrote a frankly homosexual poem which the puritanical Soviet editors of *Selected Pushkin* (three volumes, 1949) chose not to include in the collection (most primarily for children).¹⁴

11 RANNIT, 1976, p. 80. My translation.

12 The quotations are taken from the reprinted version of the article in *Gay Roots, Twenty Years of Gay Sunshine: An Anthology of Gay History, Sex, Politics & Culture*.

13 PERELESHIN, 1991, p. 649.

14 Ibid.

Such introduction compels one to read the poem against the backdrop of Soviet repression of sexual deviance, circumscribing Pushkin (anachronistically) in a discourse of gay liberation. The essay concludes by reiterating that the poem, written “by the ‘straightest’ possible poet is a proof of his remarkable insight, understanding and tolerance”.¹⁵

One significant element of Pereleshin’s translation is his removal of the poem’s title “Imitation of the Arabic” with the result of making it “Pushkin’s gay poem”, an original expression of homosexual love by a Russian poet, instead of a poetic experiment and borrowing. However, by removing the metrical structure, rhyme and sound effects in the original and preserving almost only the semantic aspects of the poem, the complexities of Pushkin’s poetics are reduced or “flattened” into a textual “proof” of sexual tolerance amidst Soviet oppression of sexual otherness – Pushkin’s text is a “frankly homosexual poem”. This demonstrates that although Pereleshin’s translation suggests a “faithful” transfer of the poem’s semantic meaning, its minoritizing treatment of the poem flattens its poetics into a “game of denotative equivalence.”¹⁶

Transposing the homoerotic musicality of Alexandrian Songs into a Brazilian context

If the type of publication and its discourse on sexuality constrain Pereleshin’s choices in translating “Imitation of the Arabic” into English, his co-translation of Mikhail Kuzmin’s *Alexandrian Songs* into Portuguese demonstrates a different relationship between translation and publication. *Cânticos de Alexandria* (Alexandrian Songs) is a non-commissioned work of Pereleshin and his Brazilian companion Humberto Marques Passos. The co-translation went through a winding path to publication, and was finally published with Pereleshin’s funds

¹⁵ Ibid.

¹⁶ DÉMONT, 2018, p. 157.

in 1986.¹⁷ Introducing to Brazil the work of a Russian writer little known abroad, and whose homosexual identity had been subject to prolonged disregard at home,¹⁸ Pereleshin and Passos adopt a very different style of transfer compared with Pereleshin's introduction of Pushkin's poem to an Anglophone culture. The translation does not follow a minoritizing model and instead strives to preserve both the semantic ambiguities and musicality of the original text.

Kuzmin's poetry on homosexuality is characterized by Vladimir Markov as "the only first-class poetry on this subject in Russia".¹⁹ He noted the sense of freedom in Kuzmin's presentation of same-sex love:

there is no "damnation", provocative poses, advertising, "problem statement", and [...] development of a homosexual theme under the pretext of "finding oneself" and "liberation".²⁰

A collection of songs about love, narrated by speakers of both sexes and set in Alexandria, Kuzmin's *Alexandrian Songs* is considered a pioneer work in Russian poetry that openly expresses same-sex love. Defying rigid metrical rules and rhyming, the musicality of the songs is achieved through the use of repetition (structural and lexical), refrains, internal rhymes and other acoustic devices. Pereleshin mentions how he and Passos attempt to translate Kuzmin's free verse in *Cânticos de Alexandria*:

Trying to reconstruct these asymmetrical poems, almost all without fixed meter and without rhyme, we seek to use other elements of Kuzmin's poetic art: refrains, repetition, contrasts. We follow the vocabulary of the poet faithfully; only in rhyming poems do we admit liberty once or twice.²¹

¹⁷ See BAKICH, 2015, p. 244-246.

¹⁸ Although Mikhail Kuzmin was regarded as a prominent Russian poet of the Silver Age, there was a prolonged discursive silence or obfuscation over his biography and literary works in Russia. (HEALEY, 2018, p. 188-189)

¹⁹ MARKOV, 1994, p. 67. My translation.

²⁰ Ibid.

²¹ KUZMIN, 1986, p. 6. My translation.

Pereleshin and Passos' treatment of the sections that were originally written in rhymed meters (VI.3, VI.4) shows a preference that is very different to Pereleshin's translation of Pushkin's poem: priority is given to the reproduction of rhythm, rhyme and other sound repetitions.

The translation of the following stanza demonstrates several typical features of Passos and Pereleshin's translation of *Alexandrian Songs*:

Вечерний сумрак над теплым морем,
огни маяков на потемневшем небе,
запах вербены при конце пира,
свежее утро после долгих бдений,
прогулка в аллеях весеннего сада,
крики и смех купающихся женщин,
священные павлины у храма Юноны,
продавцы фиалок, гранат и лимонов,
воркуют голуби, светит солнце,
когда увижу тебя, родимый город!
(I.3)

(Evening dusk over warm sea,/ lights of lighthouses on the darkened sky,/ smell of verbena at the end of feast,/ fresh morning after long vigil,/ walk in alleys of spring garden,/ shouts and laughter of bathing women,/ holy peacocks at the tempo of Juno,/ sellers of violets pomegranates and lemons,/ coo doves, shines sun,/ when I will see you, my darling town!)²²

A bruma vespertina sobre o mar morno,
os fogos de faróis no céu escurecido,
o aroma de verbena no final da festa,
a manhã fresca após longas vigílias,
os passeios por aléias de jardim primavera,
os gritos e a risada de mulheres que se banham,
os pavões sagrados junto ao templo de Juno,
os vendedores de violetas, de romãs e de limões,
arrulham pombas, brilha o sol,
quando eu te vir, ó, cidade materna!
(Translated by Pereleshin and Passos)

²² Unless otherwise stated, all English translations are my literal translation.

(The evening mist over the warm sea,/ the lights of light-houses on sky darkened,/ the smell of verbena at the end of the party,/ the fresh morning after long vigil,/ the walks by avenues of garden spring,/ the shouts and laughter of women that are bathing,/ the sacred peacocks next to the temple of Juno,/ the sellers of violets, pomegranates and lemons,/ coo doves, shines the sun,/ when I will see you, O, city maternal!)

The translation preserves the syntactical structure and diction of the original. In most cases, the subject-verb inversion used in the original is kept, such as “воркуют голуби, светит солнце” (“coo doves, shines sun” or “are cooing the doves, is shining the sun”). The only occasions when word order is different are when the translation follows Portuguese grammatical structure, where an adjective usually follows the noun it modifies. In terms of structure, the accentual rhythm is roughly maintained, with 4 stresses per line. All lines in the original have a feminine ending, which is the case in the translation except for the last two lines.

As is observed in the rest of the translation, Pereleshin and Passos keep the ambiguity of the original and make little attempt at interpretation or explication. In the excerpt, the last line (когда увижу тебя, родимый город!) creates confusion as the images (sights, sounds and smells of Alexandria) are depicted in the present tense, but the sentence ends in the future tense. The surprise caused by the unexpected change in verb tense indicates that the images of Alexandria described above are imaginary:

reality turns out to be a memory or recollection. Thus, this song is another example of a game with the reader, who must review both the content of the poem (the lyrical hero is not inside the city described, but lovingly goes through its signs in memory), and grammatical time [...] This is a case of a failure of movement, namely the loss of what has been achieved.²³

The Portuguese version keeps this nuance by using the future subjunctive form “vir” (when I’ll see), which at the same time implies the speaker’s determination to revisit Alexandria.

²³ PANOVA, 2006, p. 356-357. My translation.

In other songs, Pereleshin and Passos strive to recreate the sound repetitions of the original. Take the refrain of VI.5 as an example:

Кружитесь, кружитесь:
держитесь крепче за руки!
Звуки
звонкого систра несутся, несутся,
в рощах томно они отдаются.

(Whirl, whirl:/ hold tighter by the arms!/ Sounds/ of ringing sistrum rushing, rushing,/ in groves languidly they resound.)

Girai, girai,
segurai
um ao outro nos coros.
Sonoros,
triumfam os sistros, reverberam, ressoam,
languidamente nos bosques ecoam.
(Translated by Pereleshin and Passos)

(Turn, turn,/ hold/ each other in the choruses./ Sonorous,/ triumph the sistra, reverberate, resonate,/ languishingly in the woods echo)

While reproducing the repetition of “кружитесь” (whirl) with that of “Girai” (turn), the internal rhyme of “кружитесь” (whirl), “держитесь” (hold) is reflected by the rhyming of “segurai” (hold) and “girai”. Although the translation of “держитесь крепче за руки” (hold by the hands more tightly) into “segurai um ao outro nos coros” (hold each other in choruses) seems odd, “nos coros” (in choruses) and “sonoros” (resonant) create a consonance which replaces the alliteration in “звукИ” (sounds) and “звонкого” (ringing). It also adds to the sibilance of the penultimate line. The repetition of “несутся” (rush) in the original is echoed by the sound repetition of “triumfam” (triumph) “reverberam” (reverberate) and “ressoam” (resonate).

In Passos and Pereleshin’s cultural transfer of the sights and sounds of Alexandria, the exotic becomes familiar. The idyllic world of Egyptian seas, blazing sun and bustling city life, whi-

ch is associated with a hedonistic view towards life and love, reminds one of the scenes of Brazil, as well as the translators' impression of it. For example, throughout the translation, the Brazilian "tamborim" is used to replace "тамбурин" (tambourine), a musical instrument often depicted to be held by goddess Cybele (such as in I.1). While the two terms are phonetically similar, a different sound is represented in the translation: a tamborim, which is one of the major instruments in samba music of Brazilian and African origin, is played with a wooden drumstick and does not have jingles. Apart from this cultural transposition, descriptions of a foreign land in the original

Как люблю я солнце,
тростники и блеск зеленоватого моря
сквозь тонкие ветви акаций!
(IV.3)

(How I love the sun,/ reeds and the lustre of the greenish
sea/ through the thin branches of acacia!)

becomes a familiar scene for readers of the translation:

Como eu amo o sol, os canaviais,
e o brilho do mar esverdeado
através dos ramos das acácias!
(Translated by Passos and Pereleshin)

(How I love the sun, the cane fields,/ and the brightness of
the greenish sea/ through the branches of the acacias!)

The Portuguese word "canaviais" can mean "reeds", but it is more often understood as sugar cane plantations in Brazil, just as Egyptian acacias would recall acacias grown locally. Similarly, scenes of the city depicted by Kuzmin

Como eu amo a policromia da turba na praça,
os gritos, o canto e o sol,
o riso alegre dos meninos jogando bola!
(Translated by Passos and Pereleshin)

(How I love the polychromy of the throng in the square,/ the shouts, the singing and the sun,/ the laughter joyful of the boys playing ball!)

resonate with Pereleshin's impressions of Brazil as an émigré:

Белеет статуя Христа,
но дружно плещутся в бассейнах
и белизна, и чернота,
и косяки детей кофейных.
("В Рио де Жанейро")

(Turns white statue of Christ,/ but amicably splash in pools/ whiteness, and blackness,/ and shoals of coffee kids.)

Pereleshin and Passos' treatment of the homoerotic theme in the songs upholds the same elusiveness as the original. Although there is no attempt to hide same-sex attraction or relationships, Kuzmin presents such love in a subtle manner. For example, in song II where the speaker declares "I love you, I love you forever!" the gender of the addressee (the beloved) cannot easily be identified. Apart from using a second-person direct address (you) or first personal plural (we) to avoid revealing the gender of the addressee, synecdochic displacement is used to refer to the youth: "бледноватые щеки" (pale cheeks), "серые глаза под темными бровями" (grey eyes under dark brows), "смуглые щеки" (dark cheeks). The only suggestion that the addressee may be male is made through the simile "Ты – как у гадалея отрок" (You – like a fortune-teller's boy). While these features are retained in the translation, readers would find it even harder to tell the gender of the speaker as verbs are not gendered in the past form in Portuguese. In fact, throughout the entire song, only the gendered adjective "idoso" (elder) indicates that the speaker is male: "embora eu seja muita mais idoso do que tu." (although I am much more elderly than you.)

"Three times I saw him face to face" (V.5) explicitly portrays the male speaker's attraction to a slave boy and the development of their relationship. The persona recalls the boy's captivating beauty and his ensuing repression of erotic desires, which are presented in the translation in a similar manner.

Он был бледен,
но мне казалось,
что комната осветилась
не факелом, а его ликом.

[...]

я почувствовал,
что спящий рядом Марций
трогает мою руку обычным движением,
я притворился спящим.

(V.5)

(He was pale,/ but it seemed to me,/ that the room was lit/
not by the torch,/ but his face [...] I felt,/ that sleeping next
[to me] Marcius/ touches my hand with a habitual move-
ment,/ I pretended to be asleep.)

When they meet for the third time, depicted to be bathing together, the focus of the narration is swiftly shifted to the drowning of Antinous, the boy lover of Roman Emperor Hadrian (AD 117-138):

Вытащенное из воды тело
лежало на песке,
и то же неземное лицо,
лицо колдуна,
глядело незакрытыми глазами.
Император издали спешил,
пораженный горестной вестью,
а я стоял, ничего не видя
и не слыша, как слезы,
забытые с детства,
текли по щекам.

(Ibid.)

(Dragged from the water the body/ was lying dead on the
sand,/ and the same unchanging face,/ face of an enchant-
er,/ looked with unclosed eyes./ The emperor hurried from
afar,/ struck with the sad news,/ and I stood, not seeing
anything / and not hearing anything,/ as tears,/ forgotten in
childhood,/ flew along the cheeks.)

The narration, building anticipation towards an intimate encounter, is displaced to the allusion of the same-sex love and tragedy of Hadrian and Antinous. In the translation, Pe-releshin and Passos neither deliberately highlight nor mask

the gender of the lovers, nor present homoerotic sentiments differently.

O corpo, retirado da água,
jazia na areia,
e o mesmo rosto do outro mundo,
o rosto do feiticeiro,
olhava com os olhos ainda não fechados.
O imperador se apressava de longe,
atingido pela notícia infaustuosa,
e eu estava de pé, não vendo nada
nem percebendo como as lágrimas esquecidas
desde a infância
corriam pelas faces.

(The body, removed from the water,/ laid on the sand,/ and the same face from the other world,/ the face of the sorcerer,/ looked with the eyes still not closed./ The emperor hastened from afar, struck by the news disgraceful,/ and I was standing, not seeing anything, nor realising how the tears forgotten/ since childhood/ streamed down the cheeks.)

The empathy of the speaker towards the devastated emperor reveals a passionate love that he is not aware of. The change from “not hearing anything” (не слыша) to “nor realising” (nem percebendo) in the translation puts a greater emphasis on the speaker’s emotions, showing a parallel between him and Hadrian.

Vladimir Markov states that

almost all homosexual poems of Kuzmin can be read as poetry about the “normal” love of men towards women. Unfortunately, Russian verb forms sometimes reveal the true state of things, and the reader is forced to switch from “universal” perception to “segregated”. (68)

Although Markov’s opposition of same-sex love to “normal” love is problematic, the choice of words – “universal” and “segregated” – reverberates with Sedgwick’s universalising and minoritizing views of sexuality. Kuzmin’s poetry does not depict male-male and male-female attraction as different, and same-sex relationships are not portrayed through a minoritizing model. Pereleshin and Passos’ co-translation manages to recreate Kuzmin’s attitude towards natural love and transpose the aesthetic quality of the poem into a foreign context.

Ventriloquising through translation – translation of Fernando Pessoa’s “Antinous”

Pereleshin’s poetic translation from Chinese and English into Russian from the 1960s onwards demonstrates an idiosyncratic reading and “recreation” of foreign texts in Russian. For example, taking advantage of the gender ambiguity of pronouns in classical Chinese, Pereleshin’s translation of *Li Sao* (Overcoming Sorrow), in which a minister’s loyalty towards the king is allegorized as a male(king)–female(subordinate) relationship, transforms it into a text with homosexual connotations. Similarly, his translation of *Shakespeare’s Sonnets* underscores elements of same-sex attraction. In both translations, Pereleshin occasionally departs from the original and introduces his own voice, blurring the line between translation and poetic creation. In the following, I will discuss several choices made by Pereleshin in his translation of Fernando Pessoa’s *Antinous*, as well as the role of translation in his writing.

Pessoa’s *Antinous*, one of the English poems written by the Portuguese writer, was first published in Lisbon in 1918.²⁴ The poem is about the love and grief of Hadrian over the death of Antinous, “the Bithynian boy”, known in history as his companion, lover, or slave boy. Pereleshin translated the poem in 1976 but it was only published posthumously by E. Viktovskii in 2004. Although Pessoa’s work does not follow a regular meter or rhyme scheme, Pereleshin’s translation maintains most of the rhymes and internal rhymes of the original. Describing his own work as a “free translation”, Pereleshin accentuates the homoerotic aspect of the poem and injects his voice into Hadrian’s lament through the use of direct address.

In the first part of the poem, the translation shifts the focus from Antinous’ death to the erotic and sensual image of the youth:

²⁴ The version translated by Pereleshin is the 1921 version.

The boy lay dead
 One the low couch, on whose denuded whole,
 To Hadrian's eyes, whose sorry was a dread,
 The shadowy light of Death's eclipse was shed.
 The boy lay dead, and the day seemed a night
 Outside...

И юноша, раздет,
 Лежит на ложе низком, весь нагой,
 И Адриан, в чьем сердце гнев и бред,
 Глядит на тусклый мертвый полусвет.
 Мертв и раздет. А день оделся тьмой
 (Translated by Pereleshin)

(And the youth, undressed,/ Lies on the low couch, all
 naked,/ And Hadrian, in whose heart rage and delirium,/
 Looks at the dim dead twilight./ Dead and undressed. And
 day was clothed in darkness)

While “dead” is repeated and forms the major rhyme of the stanza (dread, shed), in the translation the focal point changes to the naked body of Antinous. Pereleshin’s version compels the reader to visually confront the naked body of the youth without providing any context; the suggestion of death is delayed until the figurative “мертвый полусвет” (dead/lifeless twilight). The repetition of “The boy lay dead” is replaced by the repetition of the word “раздет” (undressed), not only suggesting nakedness, but also turning the body into an object of the gaze and unattainable desire.

Similarly, the summoning of various body parts of Antinous (hair, eyes, bare female-male body, lips) results in a change of Pessoa’s figuration into an explicit portrayal of sexual intimacy:

O lips whose opening redness erst could touch
 Lust’s seats with a live art’s variety!

О алость губ, ласкавших те места,
 Где похотью играло мастерство!
 (Translated by Pereleshin)

(O redness of lips, which caressed those places, / where
 with lust played mastery.)

The ambiguity of Pessoa’s version (the displacement of lips into *redness*, which could “touch/ Lust’s seats”) is more subtle and metaphorical than Pereleshin’s. This “literal” rendition

of the sexual act is also seen in the following excerpt, where Pessoa's archaic style and word-play are transformed into a description of the release of desires:

O tongue which, counter-tongued, made the blood bold!
 O complete regency of lust throned on
 Raged consciousness's spilled suspension!

Когда язык смыкался с языком!

О сила похоти, когда она
 Прикоплена – и освобождена!

(Translated by Pereleshin)

(When tongue closed with tongue/ O the power of lust,
 when she/ Was saved up and released!)

Throughout the translation Pereleshin highlights the transition from a chorus-style narration to Hadrian's lament, meanwhile inserting his voice into the poem through direct address. In the following stanza, Pereleshin changes third-person narration to direct address by adding "Утешься, император." (Comfort yourself, emperor.)

Even as he thinks, the lust that is no more
 Than a memory of lust revives and takes
 His senses by the hand, his felt flesh wakes,
 And all becomes again what 'twas before.
 (Pessoa)

Утешься, император. Снова плоть
 Превозмогла двусмысленный отказ,
 И снова всё как было столько раз,
 И снова похоти не побороть!

(Translated by Pereleshin)

(Comfort yourself, emperor. Again lust/ Overcame the ambiguous refusal,/ And again everything is as it was so many times before,/ And again lust cannot be overcome!)

In the Russian translation, the emperor is never referred to in the honorific third person plural. Direct address is presented by the informal *ТЫ* (you), which suggests that the emperor is stripped of his power in his desperation. At the same time, the informal *ТЫ* puts him in a much more intimate relationship with the narrator/translator, who not only witnesses him at his most vulnerable moments but also talks to the emperor, telling him what to do as someone who has, or is experiencing similar emotions.

In the above excerpt, Pessoa presents how memory manages to revive Hadrian's senses, bringing the dead to life, albeit only momentarily. However, Pereleshin places minimal emphasis on memory, focusing instead on the power of the flesh. The terms "снова" (again) and "опять" (again) replace the term "memory" and bring readers to the actual past/imagination, evoking the domination of the senses – again flesh *overcame* (Превозмогла) equivocal refusal; lusts cannot be *defeated* (побороть). This change of focus implies very different preferences for Pessoa and Pereleshin.

The departure from the original is at times so drastic that it reveals a more intense emotion based on the translator's idiosyncratic reading of the original:

Now are thy nights widowed of love and kisses;
Now are thy days robbed of the night's awaiting;
Now have thy lips no purpose for thy blisses,
Left but to speak the name that Death is mating
With solitude and sorrow and affright.

Без поцелуев ночи, без любви,
А дни – предвиденье ночей одних.
Искровени же губы, разорви,
И смерть, разочарованная в них,
Боль отведет – и удалится прочь.
(Translated by Pereleshin)

(Without kisses night, without love,/ And days are the
prevision of nights alone./ Beat the lips, tear,/ And death,
disappointed in them,/ Will take away pain – and go away.)

Here not only does Pereleshin do away with the anaphora in the original, but with the use of added imperatives, the descriptive portrayal of Hadrian's grief is transposed into a much greater sense of devastation. For example, Pessoa's persona states that Hadrian's lips have lost all their functions (to kiss Antinous' body), except to utter the name "Antinous" in grief. Pereleshin replaces melancholy with a violent command: "Искровени же губы, разорви" (Beat the lips, tear). "Искровенить" carries the meaning of inflicting blood injuries (to stain with blood, or to beat, wound until it bleeds) and "разорви" means "tear asunder". These words convey a desperation far more intense than the original, implying even a

degree of self-harm. If Pessoa intends to highlight the reversal of power relationships – Hadrian the emperor has become utterly powerless and helpless – Pereleshin’s version not only demonstrates an agony more representative of Hadrian’s emotional collapse, but also creates a more personal voice, as if the translator is projecting his own emotion through the speaker.

The voice of the translator is strengthened as the persona’s supplication to Jove on behalf of Hadrian is changed to direct address:

The clod of female embraces revolve
 To dust, O father of the gods, but spare
 This boy and his white body and golden hair!
 Maybe they better Ganymede thou feel’st
 That he should be, and out of jealous care
 From Hadrian’s arms to thine his beauty steal’st.

Отец богов, объятий женских ложь
 Развей, чтоб только этот уцелел:
 Он золотоволос и белотел!
 А вдруг он большую внушает страсть,
 Чем прежний твой, и просто захотел
 Ты для себя любовь мою украсть?
 (Translated by Pereleshin)

(Father of gods, the falsehood of female embraces/ Dissolve,
 so that only this survived:/ He golden-haired and white
 bodied!/ But suddenly he inspires great passion,/ Than your
 previous, and simply wanted/ You for yourself my love to
 steal?)

As the entreaty of Pessoa’s persona to God to spare the life of Antinous changes into the suspicion that God himself is taking Antinous away out of his own attraction to the boy, Pereleshin expresses a more direct and desperate fury. Without the mediation of the persona, in the translation Hadrian confronts God and asks, “Did you want to steal my love for yourself?” (my emphasis) Having strengthened Hadrian’s direct address in the translation, the lament of the emperor sounds as much like the thoughts of the character, as the personal emotions of the translator, ventriloquised through Pessoa’s character.

Dolack defines “lyric ventriloquism” as “the ability to speak through another poet’s words through translation”, a process

through which poet-translators gain their voice.²⁵ Through ventriloquistic translation, “Shakespeare can comment on the Soviet Union”²⁶ in Pasternak’s translation of the sonnets, and Jack Spicer transposes Lorca’s poetry “with the specific intent of advocating gay visibility” in America in the 50s.²⁷ Pereleshin’s ventriloquism, however, is more complex than being a performative act of “coming-out” through Pessoa’s words. Rather than a public utterance of the self in disguise, Pereleshin’s translation of “Antinous”, which was unpublished during his lifetime, serves as the poet-translator’s idiosyncratic reading and aesthetic experimentation. More importantly, Pereleshin’s Russian translation of homoerotic or homosexual texts during this period coincides with his attempt to break from a euphemistic treatment of the theme of homosexuality in his poetry. For instance, a closer examination of Pereleshin’s *Ariel* (1975) reveals that his “magnum opus” is fundamentally connected with his reading and translation of Shakespeare and Pessoa’s works. The strategy of masking and unmasking one’s sexuality in translation is in essence an integral part of his self-writing.

The translation of a homoerotic text into a different linguistic and cultural code involves complex negotiations of the translator with dominant discourses of sexuality. This study has examined Pereleshin’s three different modes of translation beyond the traditional critical frame of faithfulness and translation competence. Both of Pereleshin’s translations from Russian show a degree of semantic fidelity, but reflect different preferences in the transnationalization of sexuality: the transmutation of Pushkin’s poetic imitation into an Anglophone minoritizing view of gay tolerance; and the collaborative introduction of early twentieth-century Russian poetics of homoeroticism into a Brazilian context. Transferring the homoerotic in a foreign text into Russian, in contrast, enables the translator to ventriloquise and express his sexuality. Pere-

25 DOLACK, 2014, p. 58.

26 Ibid., p. 64.

27 KEENAGHAN, 1998, p. 290. See also WALSH, 2020, p. 132-133.

leshin's translation of "Antinous" is an example of the poet's multilingual and multicultural interaction with non-Russian literature, which helped him overcome years of poetic silence on the subject of homosexuality.

References

BAER, Brian James. "A Poetics of Evasion: the Queer Translations of Aleksei Apukhtin". In: *Queer in Translation*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2017.

BAER, Brian James. "Reading Wilde in Moscow, or Le plus ça change: Translations of Western Gay Literature in Post-Soviet Russia". In: *Translation and the Making of Modern Russian Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

BAER, Brian James. "Russian Gay and Lesbian Literature". In: *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2014.

BAER, Brian James. "Translating Queer Texts in Soviet Russia". *Translation Studies*, v. 4, n. 1, 2011, pp. 21-40.

BAKICH, Olga. Valerii Pereleshin: *Life of a Silkworm*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.

CHERNETSKY, Vitaly. "Literary Translation, Queer Discourses, and Cultural Transformation: Mogutin Translating/Translating Mogutin". In: *Translation in Russian Contexts*. New York: Routledge, 2017.

DOLACK, TOM. "Lyric Ventriloquism and the Dialogic Translations of Pasternak, Mandelstam and Celan". In: *Poetry and Dialogism: Hearing Over*, edited by Mara Scanlon and Chad Engbers. Palgrave Macmillan, 2014.

DÉMONT, Marc. "On Three Modes of Translating Queer Literary Texts". In: *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*. Abingdon, Oxon; New York, NY: Routledge, 2018.

GRAMLING, David. "Queer/LGBT approaches". In: *The Routledge Handbook of Literary Translation*. Abingdon, Oxon; New

York, NY: Routledge, 2019.

HEALEY, Dan. *Russian Homophobia from Stalin to Sochi*. London; New York, NY: Bloomsbury Academic, 2018.

KEENAGHAN, Eric. "Jack Spicer's Pricks and Cocksuckers: Translating Homosexuality into Visibility". *The Translator*, v. 4, n. 2, 1998, pp. 273-294.

KUZMIN, M. A. "Aleksandriiskie pesni." In: *Seti*, 3rd ed. Berlin: Petropolis, 1923.

KUZMIN, M. A. *Cânticos de Alexandria*. Translated by Valério Pereliéchin e H. Margues Passos. Rio de Janeiro: Anima produções artísticas e culturais ltda, 1986.

MARKOV, Vladimir. *O svobode v poezii: stat'i, esse, raznoe*. St. Petersburg: Izd-vo Chernysheva, 1994.

PANOVA, L. G. *Russkii Egipet: aleksandriiskaia poetika Mikhaila Kuzmina*, Moscow: Vodolei Publishers, 2006.

PERELESHIN, Valerii. *Tri rodiny: Stikhotvoreniia i poemy*, Volume 1. Moscow: Prestizh Buk, 2018.

PERELESHIN, Valerii. "Pushkin's Gay Poem". In: *Gay Roots, Twenty Years of Gay Sunshine: An Anthology of Gay History, Sex, Politics & Culture*, San Francisco: Gay Sunshine Press, 1991.

PERELESHIN, Valerii. "Neizdannye perevody na russkii iz Uil'iama Shekspira, Luisa de Kamoensa i Fernando Pessoa (Vstupitel'naia stat'ia i publikatsiia E. Vitkovskogo)". *Toronto Slavic Quarterly*, n. 7, 2004. Available at: sites.utoronto.ca/tsq/07/perelishin07.shtml. Accessed: 16/08/2020

PERELESHIN, Valerii. "Stikhi na veere" [Poems on a fan]. In: *Antologiiia kitaiskoi klassicheskoi poezii*. Possev-Verlag, 1970.

PESSOA, Fernando. *English poems*. Lisbon: Olisipo, 1921.

PUSHKIN, A. S. *Sobranie Sochinenii v 10 tomakh*, Vol. 2, Moscow: GIKhL. Available at: rvb.ru/pushkin/tocvol2.htm. Accessed: 16/08/2020

RANNIT, Aleksis. "O pozzii i poztike valeril pereleshina — shestb pervykh sbornikov pozta". *Russkii iazyk*, v. 30, n. 106, 1976, pp. 79-104.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.

TYULENEV, Sergey. "Strategies of translating sexualities as part of the secularization of eighteenth-and early nineteenth-century Russia". *Comparative Literature Studies*, v. 51, n. 2, 2014, pp. 253-276.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

WACHTEL, Michael. *A Commentary to Pushkin's Lyric Poetry, 1826-1836*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2011.

WALSH, Andrew Samuel. *Lorca in English: A History of Manipulation through Translation*. New York: Routledge, 2020.

Recebido em: 14/10/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

La traducción y la voz

Omar Lobos*

Resumen: La palabra “literatura” remite a la letra, pero, paradójicamente, el espesor emotivo de las palabras que es su materia fundamental solo se manifiesta como resonancia. Aquello “descartado”, que es la voz – la voz como sonido, como dicción, como mímica, como identidad –, tiene por su parte una relevancia extraordinaria en la configuración de la literatura rusa en general y en la de autores como Gógol, Dostoievski y Platónov en particular. El artículo ofrece una pequeña historización de la configuración de la lengua literaria rusa, caracteriza algunos aspectos estilísticos relacionados con la voz en autores emblemáticos, para reflexionar luego sobre la importancia de tomar en cuenta tales aspectos a la hora de traducir.

Abstract: The word “literature” refers to letter, but, paradoxically, the emotional dimension of words, its basic material, only manifests itself as resonance. The voice, that which is “discarded” – the voice as sound, as diction, as mimicry, as identity– has itself an extraordinary importance for the configuration of the Russian literature at large and for the literature of authors such as Gogol, Dostoevsky and Platonov in particular. This paper offers a brief historical review of the development of the Russian literary language and characterizes some stylistic aspects related to the voice of these emblematic authors so as to finally reflect on the importance of taking such aspects into account when translating.

Palabras clave: Voz; Ritmo; Traducción; Gógol; Dostoievski; Platónov
Keywords: Voice; Rythm; Translation; Gogol; Dostoevsky; Platonov



* Docente de la cátedra de Literaturas Eslavas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), así como de Lengua Española en la Universidad Nacional de Lanús. Miembro fundador de la Sociedad Argentina Dostoievski. calfucur@yahoo.com.ar <https://orcid.org/0000-0001-8802-8232>

Probablemente en todos los escritores exista una correspondencia o conexión entre lo que escriben y su propia voz: la respiración determinando los períodos sintácticos y el ritmo, el volumen natural, el registro, el color, la entonación, su carácter más o menos digresivo, su nerviosismo o parsimonia, el propio léxico, áspero, tierno, enfático, lacónico, e incluso la mímica gestual que acompaña a esa voz. Espíritu, al fin y al cabo, viene de respiración, es respiración. La escritura fonética es, por supuesto, subsidiaria de la voz; no obstante lo cual ha pugnado por autonomizarse y, finalmente, prescindir de esta. La propia palabra “literatura” remite a la letra, pero, paradójicamente, el espesor emotivo de las palabras que es su materia fundamental solo se manifiesta como resonancia. Esto es, la voz vuelve para recobrar lo que es suyo.

Desde que comencé mi tarea de traductor, seguir la voz del autor, en su esencia musical (vibración, color, entonación, aliento, ¡mímica!), ha sido una guía esencial, a la vez que un desvelo. Tal vez porque comencé a traducir muy tempranamente respecto de mi conocimiento del ruso, forzado por amigos míos cantantes de música de cámara que estudiaban romanzas rusas (de Chaikovski, de Rajmáninov) y me pedían que les tradujera la “letra”. La “letra” muy a menudo eran célebres versos de Pushkin, Lérmontov, Fet, Alexéi Tolstói y otros grandes poetas), y a mí, a pesar del cometido práctico de esa traducción – enterarse fundamentalmente del contenido que se está cantando – no me complacía si no los ajustaba también estilísticamente y, sobre todo, rítmicamente.

Andando el tiempo, se me propuso la primera traducción profesional para una nueva colección de literatura clásica de la editorial con la que trabajaba – y trabajo – en diversos temas. Cuando mi jefe me dice que *debo* traducir *Crimen y castigo*, de Dostoievski, mi reacción fue de espanto y dije que era

imposible, que no podía hacerlo, porque no tenía experiencia, porque no me sentía a la altura del desafío. El editor no es una persona que acepte fácilmente una negativa, de modo que me dijo que yo *no tenía otra opción* que sentarme a traducir, que él me compraría diccionarios, todas las versiones ya traducidas de la obra que yo necesitara y que, en fin, en unos meses me llamaría a ver cómo iba la tarea. Con el corazón atribulado conseguí el original y puse manos a la obra. Trabajé mucho, consulté a amigos rusos y a profesores nativos de lengua y literatura rusa, terminé la traducción, al cabo de intensos ocho o nueve meses. Pero el caso es que, al quedarme a solas con mi versión, esta me pareció horriblemente despojada de todo encanto literario. Si bien las otras ediciones con las que la había comparado durante el trabajo no me gustaban en muchos aspectos, era indiscutible que “se leían” bien. No era así en mi caso, donde la prosa resultaba tosca, desmañada y *sin gracia*. No se trataba de problemas de traducción, ni de redacción, sino de algo que yo no conseguía determinar. Resolví que tenía que juntar fuerzas para decir a mi editor que no podría entregarle ese trabajo, que no estaba bien y que seguramente yo debería acumular bastante experiencia en el *métier* para volver a encarar una obra de esa magnitud. No obstante, me seguía desvelando la razón por la cual mi traducción fluía mal, es decir, no resultaba *eufónica*, y comencé a comparar el primer párrafo en el original – una sola frase de cuatro líneas y media, un solo arco entonacional – con mi resultado, y descubrí que este no repetía ese efecto, y que era eso lo que me disgustaba. De modo que me puse a realizar todos los reajustes necesarios para que mi texto se leyera – se oyera, se respirara – igual que el texto ruso. Y allí empezó una feliz nueva aventura: reponer la *dicción* del original en mi versión. Tras un año más de trabajo pude entregar mi traducción, bastante contento y tranquilo con ella.

A partir de allí, sentir hablar y respirar el original es lo que hilvana fundamentalmente mi trabajo. (Dicho método me revelaría luego que buena parte de mis desavenencias con las traducciones de otros consistía y consiste en un presumido desdén en ellas por el sonido y la voz). Esto tomando además

en cuenta que la literatura rusa es, por razones que sintetizaré a continuación, una literatura forjada fundamentalmente en la voz.

Para los que formamos parte de lenguas históricas con una larga tradición escrita, como es el caso del castellano, parecerían – en términos generales – estar muy establecidas, muy repartidas las formas que corresponden a la oralidad o a la escritura. Puede pensarse que, en ese sentido, nuestra lengua escrita se vino construyendo como tal por lo menos desde que el rey Alfonso X, a fines del siglo XIII, oficializara el castellano para la redacción de los documentos públicos (aunque los primeros testimonios de la escritura en castellano se remontan al siglo XI) y diera impulso a la confección de obras eruditas en la lengua vernácula, parangonándola así con las consideradas lenguas cultas. Esa jerarquización del castellano como lengua escrita propiciada por el rey sabio dio origen también al español literario. A partir de allí, empeños siempre renovados irían perfilando de determinado modo la escritura de la lengua que devendría española con los Reyes Católicos, que sufriría los latinazos del Renacimiento, se italianizaría con la corte de Carlos V en Nápoles, se vería aliviada de melindres por los nuevos aires de la Contrarreforma, se extendería y padecería en América con felicidad (Menéndez Pidal, 1945).

La literatura rusa ha realizado, por razones culturales e históricas, un camino diferente del de las demás literaturas del Occidente europeo. Primero porque sólo puede ser considerada una literatura “occidental” a partir del siglo XVIII, con las reformas de Pedro el Grande, que forzaron la europeización de Rusia en todos sus niveles. Solamente a partir del clasicismo ruso puede hablarse de la literatura como una institución diferenciada, con su especificidad y liberada de la tutela de la Iglesia, y permeable de allí en más a las tendencias y movimientos literarios que surjan en la Europa occidental (neoclasicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, vanguardia). Segundo, porque dicha europeización atentó contra todo el acervo cultural ruso (incluida toda la literatura rusa antigua) y, en el mismo impulso, contra la lengua rusa misma, subestimada por “bárbara” en el ímpetu transformador que intentaba

modernizar el viejo y gigantesco país. Contra la prevalencia de la lengua natal, desembarcarían en Petersburgo – nueva sede de la corte y símbolo tremendo de la Nueva Rusia – los ingenieros alemanes, los arquitectos franceses e italianos, y con ellos sus lenguas “civilizadas” y prestigiosas, que forzarían el retraimiento del idioma vernáculo en diversos aspectos. Se entorpece la lengua, y se endurece la mano para escribir en ruso. El neerlandés y el alemán proveen los precisos términos técnicos que dominan la ciencia y la tecnología. El francés y su articulación meliflua se ajustan a las aspiraciones de buen tono de la nueva clase cortesana; se alfabetiza en francés; y en francés se redactan los ukaces del zar.

Pero el clasicismo ruso deparó también un hombre colosal como Mijailo Lomonósov (1711-1765), que, en su tarea de sistematizar y prestigiar la lengua natal, defenderla de la incorporación desordenada y arbitraria de voces extranjeras y además legislar sobre su uso literario, encontró un elemento regulador en el eslavo eclesiástico, la lengua docta, el “latín” ruso. A posteriori, la autoridad de Lomonósov y su legado hizo que los escritores del postclasicismo tuvieran que luchar contra la rigidez de esa lengua literaria, de espíritu aristocrático y arcaizante, establecida por él. Aparecerían los cultores del “nuevo estilo”, que aspiraban a desarrollar una prosa moderna y mundana, de salón, a imitación del modelo de la prosa francesa. El resultado de esta nueva modalidad fue una lengua convencional y estrecha, donde dos tercios del ruso real no eran admitidos. De manera que faltaba la lengua flexible, segura de sí misma, viva de ímpetu. Y el llamado a despertar esa lengua e incorporar en la literatura el acervo popular y folklórico ruso fue Alexandr Pushkin, considerado por ello el padre de las letras rusas modernas. Así, en la obra de Pushkin se combinaría el bagaje de la tradición letrada con la lengua abrevada en las fuentes orales – y los estilos a ella ligados –, donde el ruso se había preservado vivo, vital, rico e intenso. Esta lengua, que acabaría de irrumpir ya sin prejuicios de la pluma de Nikolái Gógol, es una lengua fundamentalmente forjada en la oralidad. A esa modalidad Gógol subordinaría incluso registros de naturaleza escrita o libresca (como los esti-

los de la burocracia estatal, el retoricismo de cuño docto o las formas de trato social de “buen tono”), convirtiéndolos fundamentalmente en efectos mímicos y contribuyendo con ellos a la ilusión de cierta proximidad “escénica”, oral, de los textos.

Los formalistas refieren a estas marcas orales supervivientes en la letra o adoptadas por ella con el nombre de *skaz*. El *skaz* no solamente remite a un tipo de registro (oral, pictórico, incluso con una inherente orientación cómica), sino a un tipo de estructuración que remedaría la dicción espontánea (“En el Departamento de... no, mejor no decir en qué departamento, no hay nada más enojoso que...”, comienza “El capote”, de Gógol). En el *skaz* el lenguaje es manipulado de otra manera, y la voz, la voz como aliento y como sonido, es un elemento fundamental en el tipo de expresividad que se despliega. Borís Eichenbaum fue de los primeros que llamó la atención sobre esta modalidad, retomando la idea – para él muy fecunda – de algunos lingüistas alemanes de desarrollar una “lingüística acústica” (*Ohrenphilologie*), en contraste con la “visual” (*Augenphilologie*):

Siempre hablamos de la literatura, del libro, del escritor. La cultura escrituraria impresa nos ha acostumbrado a la letra. Librescos al fin, la palabra solamente la vemos; siempre es para nosotros algo insolublemente ligado con la letra. A menudo olvidamos por completo que la palabra por sí misma no tiene nada en común con la letra, que es una actividad viva, en movimiento, formada por la voz, la articulación, la entonación, a las que se unen además los gestos y la mímica.¹

Al hablar de la escripción (sic) de un texto de naturaleza oral, Roland Barthes refiere a las adaptaciones que se le hacen en ese tránsito, alejándolo del destinatario al quitar las marcas de búsqueda del lenguaje que la revisión y la reflexión permiten subsanar cuando se transcribe, por el carácter mediato del encuentro con el lector; en definitiva, señala Barthes, en tales operaciones es hurtado el *cuerpo* (Barthes, 2005). En el caso de la lengua rusa, el lenguaje escrito forjado en la oralidad mantuvo – a diferencia de lo que observa el teórico francés – los rasgos fundamentales de este origen. Es por ello que produce

¹ЭЙХЕНБАУМ, 1924: 152

un efecto de lectura por el cual la prosa escrita rusa “se oye”, antes que “leerse”. Tenemos autores que dictan sus libros, como Gógol o Dostoievski, o bien se hallan casos como el de Vladímir Maiakovski, que crea sus poemas para ser *declamados*, y conforme con esa noción hace sus búsquedas rítmicas, entonacionales y la de *sus rimas mismas*: esto es, los poemas de Maiakovski riman mejor oídos que en la lectura silenciosa, el poeta puede hacer rimar, por la acentuación y pronunciación rusa – que absorbe en general las vocales átonas –, palabras que, *a la vista*, no parecen hacerlo.

Nuestra hipótesis es que estas peculiaridades de la lengua literaria rusa en general a menudo no son tomadas en cuenta en nuestras traducciones, que en general eligen acomodarse a los muelles modos de la prosa castellana (cimentada por otra tradición, otro devenir) y relegando a los deshechos “fatales” de toda traducción esos rasgos poderosos y esencialmente estilísticos de la lengua rusa. Es la llamada por el traductólogo francés Antoine Berman “orientación etnocéntrica e hipertextual” de la traducción.

El poeta y traductólogo francés Henri Meschonnic (hijo de judíos rusos) propone por su parte una orientación poética, la cual reclama la superación del signo lingüístico – elemento discontinuo por excelencia y en el cual está centrada toda la teoría occidental del lenguaje – por parte del ritmo – manifestación de una continuidad – como condición del *continuo cuerpo-poema*. Así, Meschonnic entiende el ritmo como “la organización del movimiento de la palabra en el lenguaje” (Meschonnic, 2009: 55), que impone un *escuchar* “el lazo entre ritmo, sintaxis y prosodia, que corre a través de todas las palabras” (*ídem*: 113). Ciertamente, elementos semejantes exceden el signo lingüístico: el cuerpo, la voz (la *bucalidad* de la voz, como dice Meschonnic), los acentos, cobran lo suyo, hay allí una confluencia entre el poema y el teatro que sitúa al traductor absolutamente en otra perspectiva: la perspectiva de la voz, como expresión de un *cuerpo* soporte de una *rítmica*.

El filósofo esloveno Mladen Dolar, en su libro *Una voz y nada más*, analiza este fenómeno humano desde diversas discipli-

nas: la lingüística, la metafísica, la física, la ética, la política, ámbitos donde la voz se encuentra tensada por una suerte de paradoja: la de tener en todos ellos una participación obligada y ser a la vez inasible tanto en su esencialidad como en los fundamentos de su pertinencia (lo que en cierto modo la volvería “descartable”). Así, escuchamos la voz en el lenguaje, pero para la lingüística es solo un medio para llegar al significado, es un fantasma, una “imagen acústica”. Es la deriva de la noción aristotélica de *phoné semantiké* (voz significativa), que solo aspira al *logos*. ¿Y qué pasa con los “deshechos” de ese trámite? “Los sonidos”, dirá Dolar, “esos intrusos que nadie invitó y que parecen cargar misteriosamente un sentido en sí mismos, independientemente de lo que se quiera expresar, excederán lo que intentes decir” (Dolar, 2007, 174). Es aquí entonces donde propone trazar una línea entre “oír” y “escuchar”, que es a la vez una línea entre el significado y el sentido:

oír es ir tras el significado, la significación que puede deletrearse lingüísticamente; escuchar es, más bien, ir en procura del sentido, algo que se anuncia en la voz más allá del significado [...] escuchar implica una apertura hacia un sentido que es indecible, precario, elusivo y que se pega a la voz².

Sobre esto indecible, precario, elusivo y pegado a la voz, se construye – a mi juicio – buena parte de todo lo que llamamos literatura. Sobre esto se construye, particularmente y para ir a nuestro tema, toda la obra de Nikolái Gógol, de cuyo capote “salieron” todos los escritores rusos, según la famosa frase atribuida a Dostoievski. El discurso gogoliano, nos dice Borís Eichenbaum en su famoso artículo “Cómo está hecho ‘El capote’”, está construido sobre una “semántica fónica”, donde el carácter sonoro se vuelve *significativo* (Эйхенбаум, 1918). Esto es, se trata de palabras, partículas y frases concebidas fundamentalmente como *pronunciación*, y que de esto extraen su mayor carga semántica. Por ejemplo, el relato sobre “por qué se malquistó Iván Ivánovich con Iván Nikíforovich” (de 1834) está basado en puros recursos interjectivos, y poco o nada hay más allá de estos, de modo que si alguien preguntara de qué trata el relato, bien podría respondersele que trata de ¡ah!, ¡oh!, ¡eh!, ¡uf! Baste como muestra el comienzo:

² *Ibidem*

¡Glorioso abrigo el de Iván Ivánovich! ¡Excelentísimo! ¡Y los detalles de astracán! ¡Qué delirio ese astracán! ¡Gris azulado y nevado! ¡No sé lo que apuesto a ver si alguien encuentra uno así! Fíjense, por Dios, especialmente si él se pone a hablar con alguien, fíjense de costado: ¡es una delicia! No se puede describir: ¡terciopelo!, ¡plata!, ¡fuego! ¡Señor mío y Dios mío! ¡San Nicolás Milagroso, siervo de Dios!, ¡por qué no tengo yo un abrigo así!...³

Signos de exclamación encerrando cada oración, invocaciones a Dios y los santos y giros hiperbólicos rezumando por todo el texto. ¿Y todo para hablar de qué?: ¡del abrigo de uno de los personajes! Detalle que, por otra parte, no tiene ni tendrá ninguna relevancia “argumental”. Todo el relato está construido sobre este principio interjectivo. Incluso la peripecia del cuento se da a partir de una interjección, un insulto (que por otra parte es sólo percibido como tal por el “agredido” y no tanto por quien lo suelta, que siempre utiliza palabras gruesas), cuando uno de los dos amigos, tan pero tan incomparablemente amigos, fastidiado, trate al otro de “¡ganso!”.

Gógol está todo en la voz, y así parecía comprenderlo él mismo. El joven Iván Turguéniev fue testigo de una visita de Nikolái Vasílievich a los ensayos de su pieza “El inspector”, que por alguna razón no prosperaban. El actor principal lo había convocado para que los ayudara en la comprensión y el modo de encararla, y Gógol simplemente tomó el texto y se puso a leer:

Leía Gógol excelentemente... [...] me impactó por la extraordinaria simpleza y lo contenido de su manera, la sinceridad grave y al mismo tiempo ingenua, que era como si no le importara si había aquí oyentes y qué era lo que pensaban. Parecía que Gógol solo se preocupaba por cómo penetrar en un elemento que para él mismo era nuevo, y cómo transmitir más fielmente su propia impresión. El efecto resultaba fuera de lo habitual, particularmente en los pasajes cómicos, humorísticos; no había posibilidad de no reírse, con una risa buena, saludable; y el culpable de todo este regocijo,

3 Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! Фу ты, пропасть, какие смушки! сизые с морозом! Я ставлю бог знает что, если у кого-либо найдутся такие! Взгляните, ради бога, на них, – особенно если он станет с кем-нибудь говорить, – взгляните сбоку: что это за объядение! Описать нельзя: бархат! серебро! огонь! Господи боже мой! Николай Чудотворец, угодник божий! отчего же у меня нет такой бекешки!.. (Гоголь, 2009, 491) (Todas las traducciones de textos literarios son mías. OL).

sin inmutarse por la común diversión y como asombrándose interiormente de ella, seguía sumergiéndose más y más en el tema, y solo cada tanto, en los labios y alrededor de los ojos, trepidaba apenas perceptible la sonrisita maliciosa del maestro. Con qué perplejidad, con qué estupefacción pronunció Gógol la célebre frase del alcalde sobre las dos ratas (al comienzo mismo de la obra): "¡Llegaron, husmearon y se las tomaron!". Incluso nos recorrió lentamente con la mirada, como pidiendo una explicación de un hecho tan asombroso. Solamente allí comprendí de qué modo en general poco fiel, superficial, con qué deseo solamente de hacer reír cuanto antes, se interpreta habitualmente sobre el escenario "El inspector".⁴

¿Por qué es graciosa esa voz, por qué el mismo texto, las mismas palabras que repetían los actores, se vuelven inteligentes, penetrantes, cómicas, en el hilván de esa determinada voz? ¿No hay en esa escena un espejo en el que podemos mirarnos los traductores, para evitar devenir en malos repetidores de palabras *vaciadas* por nosotros mismos? En la prosa de Gógol, además, el hálito vivificador, *escénico*, de la voz toca incluso a los objetos inanimados, como las célebres puertas cantantes de la casa de Afanasi Ivánovich y Puljeria Ivánovna, terrenientes de antaño, que gimen lastimeras para quien sepa oírlas: "¡cielos, me congeló!", o los muebles de la sala de Sobakiévich, todos ellos "del natural más pesado e *intranquilo*", *que parecen decir cada uno: "¡Yo también soy Sobakiévich!"* (Гоголь, 1993: 89) [el destacado es nuestro]. O la animización estremecida y ominosa que late en el jardín de Pliushkin:

Un viejo, amplio jardín *que se estiraba* por detrás de la casa, *que salía* más allá de la aldea y *luego se perdía* en el campo, cubierto de hierba y de maleza, *parecía dotar él solo* de frescura a este amplio caserío y era lo único totalmente pintoresco en su artística desolación. Como nubes verdes e irregulares cúpulas de hojas *trepidantes* yacían unidas en el horizonte del cielo las cimas de árboles crecidos en libertad. El *colosal* tronco blanco de un abedul, privado de su parte superior, *rota por un temporal o una tormenta*, *se elevaba* de esta espesura verde y *se torneaba* en el aire como una *fulgurante* y correcta columna de mármol; su oblicua *fractura* puntiaguda, con la que terminaba hacia arriba en lugar de

4 ТУРГЕНЕВ, 1952: 535-536

capitel, *se oscurecía* sobre su blancura nívea *como un gorro o un pájaro negro*. El lúpulo, *sofocando* en lo bajo arbustos de saúco, serba y avellano y *recorriendo* luego por encima toda la empalizada, *se lanzaba* finalmente hacia arriba y *envolvía* hasta la mitad el *quebrado* abedul. Alcanzada su mitad, de allí *se descolgaba* él hacia abajo y *empezaba ya a prenderse* de las cimas de otros árboles o pendía en el aire, *enroscando* en anillos sus finos ganchos *tenaces, mecidos levemente* por el aire. En partes *se abrían* las verdes espesuras iluminadas por el sol, y *dejaban ver* entre ellas una cavidad no iluminada, *entreabierta* como *oscuras fauces*; estaba toda envuelta por la sombra, y apenas asomaban en la negra hondura un angosto senderito *fugitivo*, unas barandillas derruidas, una glorieta *bamboleante*, el decrepito tronco lleno de oquedades de un sauce, un canoso jinjolero, como una cerda espesa *perforando* el sauce con sus secos por el enmarañamiento, confundidos y entrecruzados gajos y hojas, y, finalmente, una joven rama de arce, *que extiende* desde un lado sus verdes *garras-hojas*, bajo una de las cuales *penetrando* Dios sabe de qué modo, el sol *la convirtió de golpe* en ígnea y trasparente, maravillosamente *fulgurante* en esta espesa oscuridad. A un costado, en el borde mismo del jardín, algunos crecidos más alto que otros árboles álamos temblones *elevaban* inmensos nidos de corneja en sus cimas *trepidantes*. En algunos de ellos, *arrancadas* y no completamente desgasadas ramas colgaban hacia abajo con sus hojas secas...⁵ [los destacados son nuestros]⁶

5 ГОГОЛЬ, 1993: 105-106

6 Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными трепетolistными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе деревьев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гущи и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косою остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка или черная птица. Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробежавший потом по верхушке всего частокола, взбегал наконец вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз и начинал уже цеплять вершины других деревьев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие цепкие крючья, легко колеблемые воздухом. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было все окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплестый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы

¿Por qué resulta “ominosa” (*unheimlich*) esta descripción? En principio, vemos que la animización corre sobre todo por cuenta de los verbos, que le imprimen una energía latente y pronta a rebosar, pero también contribuyen con lo suyo las hojas *trepidantes*, el tronco *colosal*, la columna *fulgurante*, el temporal y la tormenta (que han *arrancado* la copa), el lúpulo *reptante*, el senderito *fugitivo*: temblor, fuerza, destellos, transfiguraciones. Y qué diremos de la sintaxis extendida y tensada por aclaraciones, con sus sustantivos demorados por la anteposición y acumulación de los adjetivos. No obstante, hay algo inerte y estremecedor en ese jardín vivo, y es el silencio. Nada murmura allí. No hay pájaros, ni siquiera viento o brisa, a lo sumo sibila en la aliteración de las eses (como en el original las sibilantes rusas *sha* y *scha*). Pável Ánnienkov, que fue copista de Gógol en Roma en 1841, al referir el modo en que este le dictaba los capítulos de *Almas muertas*, “con voz penetrada de pensamiento y sentimiento concentrado”, recuerda particularmente este pasaje del jardín:

Aún con mayor fuerza se expresó el sentimiento de la autosatisfacción autoral en el capítulo donde se describe el jardín de Pliushkin. Nunca antes el pathos del dictado, recuerdo, había alcanzado tal altura en Gógol, conservando toda la naturalidad artística, como en este pasaje. Gógol incluso se levantó del sillón (se veía que la naturaleza que describía pasaba en este momento ante sus ojos) y acompañaba el dictado con orgulloso y en cierto modo imperativo gesto.⁷

Señala Meschonnic que el traductor debe traducir lo que el poema *hace* más que lo que el poema *dice*, “porque no se traduce una lengua, sino lo que un poema le hace a su lengua; por consiguiente, hay que inventar en la lengua de llegada equivalencias de discurso: prosodia por prosodia, metáfora por metáfora, calambur por calambur, ritmo por ritmo” (*ídem*: 60). Pero

иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья, и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листья, под один из которых забравшись Бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте. В стороне, у самого края сада, несколько высокорослых, не вровень другим, осин подымали огромные вороньи гнезда на трепетные свои вершины. У иных из них отдернутые и не вполне отделенные ветви висели вниз вместе с иссохшими листьями... (Гоголь, 1993, 105)

⁷ ГОГОЛЬ, 1952: 270

a mí me preocupan no tanto esas correspondencias tomadas por separado, es decir, salir a la pesca de efectos sonoros para tratar de replicarlos, sino aventurarme *a través de todo ello* hacia la voz del autor como cifra última del sentido del texto todo.

Vladimir Nabókov impugna al Dostoievski novelista a la vez que concede al escritor talento para el teatro. Me cuesta comprender la diferencia. Dostoievski es teatral por varias razones. La más recurrida es la articulación de la mayoría de sus obras en “escenas” de encuentros entre personajes, cuyos dramas personales e interpersonales se van desarrollando como si fuera en presencia del lector/espectador y a través de sus propios enunciados, sin injerencia de una voz narrativa que se alce por encima del conjunto (ya se ha hablado demasiado del dialogismo y la polifonía en Dostoievski). De ello se deriva la fuerte caracterización lingüística que sus personajes tienen (sociolectal, fundamentalmente), y que las más de las veces se contagia a la voz narrativa, que no necesariamente tiene el mismo registro ni la misma orientación axiológica de lo que dicen aquellos, configurándose así como “arena de un encuentro y lucha de dos entonaciones, dos puntos de vista, dos discursos”⁸.

No obstante, mi inquietud aquí es cómo hablan los textos dostoiévskianos en general, más allá de las marcas lingüísticas *pictóricas* que puedan caracterizar al narrador y a los personajes, es decir, cómo habla Dostoievski en sus obras. En principio, el verbo “hablar” implica *per se* una presencia, así como la escritura representa el eco de una ausencia. Dostoievski habla, dicta, y su taquígrafa anota lo que él pronuncia; de allí, insistimos, se deriva buena parte de esa cualidad escénica de sus obras, y se configura el estilo: es una prosa que hace la ilusión de conformarse según los principios del *skaz*, el discurrir según la dicción espontánea, que expresa incluso en acto la búsqueda que el lenguaje hace del pensamiento y/o la lucha del pensamiento por encontrar su expresión en el lenguaje. Por eso los largos párrafos, saturados de aclaraciones

8 VOLÓSHINOV, 2009, 212

que interrumpen el normal flujo sintáctico, los recurrentes adverbios modalizadores, las repeticiones enfáticas, como si el autor estuviera representándose la escena y *esforzándose* en recrear con la mayor exactitud posible lo que él mismo está viendo ante sus ojos:

En uno de los vagones de tercera clase, desde el aclarar, se vieron sentados uno frente a otro, junto a la ventanilla, dos pasajeros, ambos gente joven, ambos ligeros de equipaje, ambos vestidos poco elegante, ambos con fisonomías bastante notables y ambos con deseos, finalmente, de entrar en conversación el uno con el otro. Si ambos dos hubieran sabido qué había en particular de notable para cada uno en el otro en este momento, por supuesto se habrían asombrado de que tan extrañamente el acaso los hubiese sentado uno frente al otro en un vagón de tercera clase del tren Petersburgo-Varsovia. (*El idiota*, parte I, capítulo I)⁹

Es cierto que los artículos y las preposiciones en castellano vuelven casi perifrásticas algunas económicas construcciones del ruso, pero igualmente resulta claro que Dostoievski pareciera estar luchando contra la fatal linealidad del lenguaje, necesita moldearlo de otra manera, de modo tal que quepa en él todo lo que simultáneamente satura ese instante, esa imagen estática y especular de los dos hombres sentados en un vagón. Y toda esa actualidad está acentuada en el párrafo por el demostrativo de “en este momento” (que en su pereza la traducción castellana tendería a convertir en “en ese momento”).¹⁰

9 В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира — оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями и оба пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор. Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда. (Достоевский, 2014, 5)

10 En nuestra tesis sobre la lengua literaria rusa, hemos analizado el efecto de actualidad que producen también los deícticos rusos en ejemplos como: “Aunque Iván Fiódorovich había dicho *ayer* [...] que *mañana se irá*, al acostarse *anoche* a dormir recordaba muy bien que en ese momento ni siquiera pensaba en la partida” (Хотя Иван Федорович и говорил вчера [...], что завтра уедет, но, ложась вчера спать, он очень хорошо помнил, что в ту минуту и не думал об отъезде...) (Достоевский, 2005: 386).

Como la de Gógol, la voz de Dostoievski se manifiesta siempre “penetrada de pensamiento y sentimiento concentrado”, solo que a esto hay que agregar otro elemento no menos importante que la determina, y es la tensión – a veces insoponible e irritante – por la densificación del tiempo, siempre acuciante para sus personajes. Y es que, contra la concepción extensiva del tiempo que domina la novela decimonónica, el tiempo en las grandes novelas de Dostoievski sorprende por su intensividad. Sus argumentos se despliegan en períodos llamativamente breves (diez días en *Crimen y castigo*, tres o cuatro en *Los hermanos Karamázov*), que no se condicen con la extensión de las novelas en sí, saturados de encuentros, desencuentros, “diálogos en el umbral”, multitud de peripecias, prisas, desesperación. Los plazos son apocalípticos, se está siempre a las puertas de una catástrofe, del tiempo final, y toda esta crispación halla su reflejo en la voz.

Hacia las seis se halló en el embarcadero del ferrocarril de Tsárskoie Seló. El aislamiento pronto se le volvió insoponible; un nuevo impulso ganó ardientemente su corazón, y al instante con una luz brillante se alumbró la tiniebla en la cual su alma se angustiaba. Sacó un boleto a Pávlovsk y con impaciencia se apuró a marchar; pero, desde luego, algo lo perseguía, y era la realidad, no la fantasía, como quizá él era inclinado a pensar. Casi ya sentándose en el vagón, de repente tiró el boleto recién sacado al suelo y salió de la estación afuera, turbado y pensativo. Cierta tiempo después, en la calle, de repente fue como si algo le viniera a la mente, como si inopinadamente algo hubiera tomado en cuenta, muy extraño, algo que ya de largo lo intranquilizaba. De repente le ocurrió pescarse conscientemente en una ocupación, en la que hacía rato estaba, pero que había seguido sin advertir hasta este instante mismo: he aquí que ya hacía varias horas, ya incluso en el “Libra”, y al parecer incluso antes del “Libra”, él cada tanto y de repente comenzaba como si fuera a buscar algo alrededor. Y lo olvida, incluso por un rato, media hora, y de repente de nuevo se da vuelta con intranquilidad y busca alrededor.¹¹ (*El idiota*, parte II, capítulo V)

11 К шести часам он очутился на дебаркадере Царскосельской железной дороги. Уединение скоро стало ему невыносимо; новый порыв горячо охватил его сердце, и на мгновение ярким светом озарился мрак, в котором тосковала душа его. Он взял билет в Павловск и с нетерпением спешил уехать; но, уж конечно, его что-то преследо-

Dostoievski cuenta mientras cavila, y así es como – al paso – acentúa, modaliza, insiste, duda: son más sensaciones físicas que “enunciado”, es decir, mímica. Lo que sucede, por otra parte, no está aorísticamente cerrado, en el *illo tempore* propio del discurso narrativo, sino que está sucediendo *ahora*, en un presente en el cual coinciden el personaje, el narrador y el lector. (Quedaría para otro trabajo indagar en la relación entre la voz concreta del hombre Fiódor Dostoievski, de la cual aparecen menciones en memorias de sus contemporáneos, y su rastro en la escritura).

Finalmente, una reflexión sobre el lenguaje de *Kotlován* (“La excavación”), de Andréi Platónov. Los especialistas rusos en literatura coinciden en señalar que es una obra “imposible de traducir”, que sería muy difícil hallar en otras lenguas correspondencias con aquello que ellos leen en el original. Buena parte de esta consideración se deriva sin duda del famoso posfacio de Iósif Brodski a la primera traducción de la obra al inglés, donde habla de la expresión, en el texto platonoviano, de una lengua – la lengua soviética – “que se ha vuelto capaz de engendrar un mundo ficticio y que ha caído en una dependencia gramatical de aquel”; es la lengua del callejón sin salida, la lengua que “jadea en modo subjuntivo y comienza a gravitar hacia categorías y construcciones fuera del tiempo, a consecuencia de lo cual incluso en los simples sustantivos el suelo se hunde bajo los pies” (Бродский, 1973). Concretamente, en Platónov encontramos extrañamientos sintácticos y semánticos: palabras combinadas *un poco al acaso* con otras, a menudo sacadas de su serie habitual o reemplazadas por perífrasis, cuando no fugan a la hipérbole, provenientes ya de un léxico libresco, de registros populares, de la lengua

вало, и это была действительность, а не фантазия, как, может быть, он склонен был думать. Почти уже садясь к вагон, он вдруг бросил только что взятый билет на пол и вышел обратно из воксала, смущенный и задумчивый. Несколько времени спустя, на улице, он вдруг как бы что-то припомнил, как бы что-то внезапно сообразил, очень странное, что-то уж долго его беспокоившее. Ему вдруг пришлось сознательно поймать себя на одном занятии, уже давно продолжавшемся, но которого он всё не замечал до самой этой минуты: вот уже несколько часов, еще даже в «Весах», кажется даже и до «Весов», он нет-нет и вдруг начинал как бы искать чего-то кругом себя. И забудет, даже надолго, на полчаса, и вдруг опять оглянется с беспокойством и ищет кругом. (Достоевский, 2014, 233)

burocrática. Es la lengua de los *iuródivy*, los débiles mentales, los locos que ven la verdad. O, como dijo alguien por allí, la de los “idiotas pensantes”:

Prushevski se sentó en un banquito junto a la oficina. Así se sentaba él otrora junto a la casa del padre. Los atardeceres de verano no cambiaron desde entonces, y a él lo complacía sentarse a observar los que pasaban; algunos le gustaban, y él lamentaba que no todas las gentes se conocieran entre sí. Un mismo sentimiento estaba vivo y triste en él hasta hoy: alguna vez, en un igual atardecer, delante de la casa de su infancia había pasado una muchacha, y él no podía recordar su rostro ni el año de ese hecho, mas desde entonces se fijaba en todos los rostros femeninos y en ninguno había reconocido a aquella que, desaparecida, seguía siendo su única amiga y tan cerca pasó sin detenerse.¹²

Pero algo no observado, o al menos no acentuado en las lecturas de *Kotlován*, es la prosodia envolvente que arrastra hacia su declamación, y cuya lógica también interviene en la tirantez sintáctica y semántica de las frases. Sus párrafos invitan a ser escandidos, llaman la atención sobre los períodos que los constituyen, adquiriendo así lo que Iuri Tyniánov distingue como *dinamización del material discursivo* – rasgo para él determinantemente inherente a los versos –, donde todos los elementos del discurso quedarían subordinados a una rítmica (más que a la organización sintáctica y el sentido) (Tiniánov, 2010, 65 y ss.). Vladímir Maiakovski, en su extraordinario artículo “¿Cómo hacer versos?”, señala que el ritmo es una forma de energía, y que él compone a partir de un “retumbo rítmico” donde va dejando caer las palabras. Dice a propósito de la composición de su poema “A Serguéi Esenin”:

Al inicio, la poesía de Esenin barbotea aproximadamente como sigue:

12 Прушевский сел на лавочку у канцелярии. Так же он сидел когда-то у дома отца. Летние вечера не изменились с тех пор, – и он любил тогда следить за прохожими мимо; иные ему нравились, и он жалел, что не все люди знакомы между собой. Одно же чувство было живо и печально в нем до сих пор: когда-то, в такой же вечер, мимо дома его детства прошла девушка, и он не мог вспомнить ни ее лица, ни года того события, но с тех пор всматривался во все женские лица и ни в одном из них не узнавал той, которая, исчезнув, все же была его единственной подругой и так близко прошла не остановившись. (Платонов, 2007, 479)

ta-ra-rá/ ra-rá / ra, ra, ra, rá / ra rá /
ra-ra-rí / ra ra ra / ra ra / ra ra ra ra /
ra-ra-ra / ra-ra ra ra ra ra ri /
ra-ra-ra / ra ra-ra / ra ra / ra / ra ra.
Después vienen las palabras:
"Vy ushlí ra ra ra ra ra v mir inói
Moyet byt, letite ra ra ra ra ra ra.
Ni avansa vam, ni baby, ni pivnói,
Ra ra ra / ra ra ra ra / triézvost". (Maiakovsky, 1974, 69)

Tal retumbo rítmico fue lo que guio fundamentalmente mi traducción de un texto tan particular como *Kotlován*, al subordinar la selección lexical y la organización sintáctica a la prosodia del original, sobre cuyo esqueleto iban acomodándose las frases en castellano. Ello tendría una especial pertinencia en el relato de Platónov, pero – como señalaba al principio – aplicar el oído al texto es lo que ha representado desde aquel primer Dostoievski, con mayor o menor énfasis, mi reaseguro fundamental a la hora de traducir. Por supuesto que partir de aquí, y al igual que aquello que llamamos en el canto "segunda voz", será fatal que a la voz del original haga coro la nuestra, ya que con ella, por sobre otros aspectos, vamos al encuentro del autor y su obra.

Así, en nuestro artículo hemos perseguido dos objetivos: reparar en la incidencia de la voz – y todo lo que de ella se deriva – en creadores señeros de las letras rusas, a la vez que proponer la persecución de esa voz en los originales como clave de traducción.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2005.
- DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial. 2007.

- МАИАКОВСКИЙ, Vladimir. *Poesía y revolución*. Barcelona: Península, 1974.
- MESCHONNIC, Henri. *Ética y política del traducir*. Buenos Aires: Leviatán. 2009.
- TINIÁNOV, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus. 2010.
- VOLÓSHINOV, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Godot. 2009.
- ГОГОЛЬ, Н.В. Статьи [т. 8]. Полное собрание сочинений [В 14 т.] (1937-1952). Москва/Ленинград: АН СССР. 1952. Disponible en <http://feb-web.ru/febupd/gogol/default.asp?febupd/gogol/texts/ps0/ps0.html> [Gógol, *Artículos* (tomo 8). *Obras completas* (en 14 tomos)]
- ГОГОЛЬ, Н.В. Мертвые души. Москва: Художественная Литература. 1993. [Gógol, *Almas muertas*.]
- ГОГОЛЬ, Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. Москва: АСТ. 2009. [Veladas en una granja cerca de Dikanñka.]
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М. Братья Карамазовы. Москва: Эскмо. 2005. [Dostoievski, *Los hermanos Karamázov*.] Платонов А.П. Чевенгур. Котлован. Рассказы. Москва, Эксмо. 2007. [Platónov, *Chevengur. Kotlován. Cuentos*.]
- ТУРГЕНЕВ, И.С. «Гоголь». 1952. Disponible en <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/gvs/gvs-531-.htm> [Turguéniev, "Gógol".]
- ЭЙХЕНБАУМ, Б.М. «Иллюзия сказа». Сквозь литературу // Вопросы поэтики; Вып. 4. 1924. Disponible en <http://books.e-heritage.ru/book/10071177> [Eichenbaum, "La ilusión del skaz". En *A través de la literatura*.]

Recebido em: 26/08/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Entre a ideia e o som: “nuvens de calças” francesas

Letícia Mei*

Resumo: o artigo apresenta e introduz uma articulação entre as principais traduções do longo poema lírico *Nuvem de Calças* (1915) do poeta russo Vladímir V. Maiakóvski para o francês, publicadas entre 1947 e 2011. Pretende-se mostrar como as potentes imagens da poesia maiakovskiana tendem a obliterar os aspectos sonoros fundamentais de sua poética, o que tem resultado em traduções prosaicas, pobres em ritmo e sonoridade. Entretanto, tal fenômeno não teve impacto negativo em sua recepção ao longo do tempo, já que ele é um dos poetas russos mais populares na França, provavelmente em função do gigantismo de sua personalidade histórica junto ao público francês.

Abstract: this article presents and introduces an articulation between the main translations of Vladimir Mayakovsky's long lyrical poem *Cloud in Trousers* (1915) to the French, published from 1947 to 2011. This study aims at showcasing how the powerful images of the Mayakovskian poetry tend to erase the fundamental sound aspects of his poetics, which resulted in prosaic translations, poor in rhythm and sonority. Nevertheless, such phenomenon has not had a negative impact in his reception through time, since he is one of the most popular Russian poets in France, probably due to the gigantism of his historical personality to the French public.

Palavras-chave: Poesia russa; Maiakóvski; *Nuvem de Calças*, Recepção, Crítica da tradução

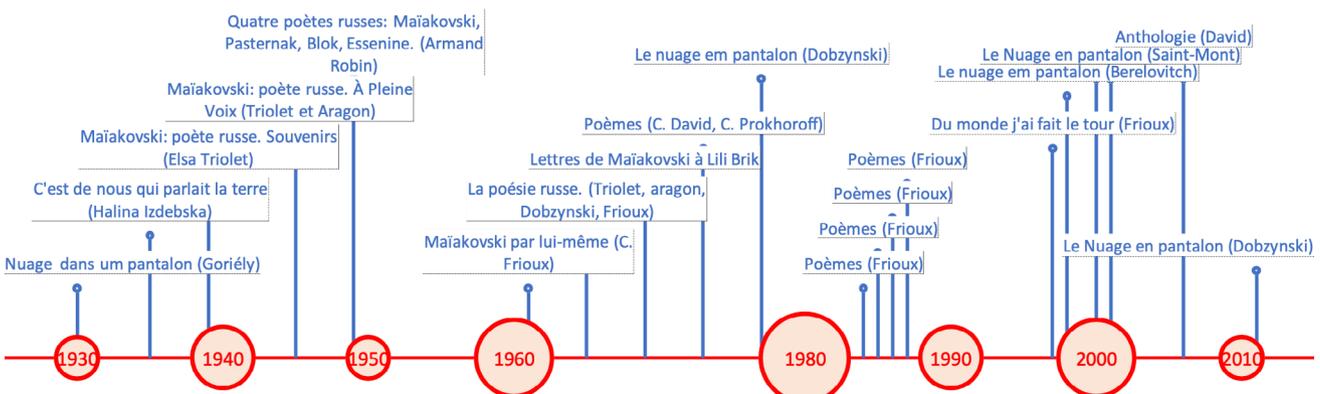
Keywords: Russian poetry; Mayakovsky; *Cloud in Trousers*; Reception; Translation criticism

* Mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. <https://orcid.org/0000-0002-9315-1857>; leticiamei@usp.br

Este artigo articula algumas traduções do russo para o francês do longo poema lírico *Nuage en pantalon* (1915), obra fundadora da carreira de Vladímir V. Maiakóvski, publicadas na França entre 1930 e 2011. Trata-se da segunda etapa de um trabalho que desenvolvi sobre a recepção e a tradução do poeta russo na França. Na primeira fase, concentrei-me na sua chegada ao país através da imprensa local, desde a primeira menção em 1921 até seu suicídio em 1930. No artigo “Um russo em Montparnasse: percepções de Maiakóvski na imprensa francesa (1921-1930)”¹, exponho o percurso e as conclusões dessa investigação e procuro demonstrar como a orientação política dos grandes periódicos franceses influenciou na formação e na divulgação da imagem do poeta. Nele também aponto o papel das primeiras traduções, publicadas em jornais e revistas, na recepção de sua poesia.

Na etapa seguinte, foi feito um levantamento no site da *Bibliothèque Nationale de France* (BNF) a respeito de todas as publicações do seu primeiro longo poema lírico e de outras obras do poeta russo. O levantamento geral foi útil para ter uma noção do alcance do autor no país e para comprovar que Maiakóvski é um dos poetas russos mais populares na França e, portanto, bastante traduzido ao longo do tempo.

Gráfico 1. Algumas publicações de traduções de Maiakóvski na França (1930-2011).



O gráfico não exaustivo visa ilustrar a distribuição das publicações de traduções de Maiakóvski ao longo dos anos. De 1930, ano da publicação da primeira tradução até 1980, mesmo nos contextos da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, houve um número expressivo de publicações. A partir dos anos 80, com a abertura promovida pela Glasnost e mesmo depois do colapso da URSS, as publicações continuaram se multiplicando, o que demonstra certa desarticulação da popularidade do poeta e do momento histórico. Exceto pela ausência de publicações no pós-guerra, fato que pode estar associado ao momento da própria poesia francesa, quando haviam se esgotado as vanguardas surrealistas, se buscavam novas experiências poéticas e ganhava força um desejo de transcendência. Talvez, então, os questionamentos sobre as direções da própria arte após o horror da guerra e da ocupação desviassem a atenção para um desejo de uma nova poesia.

Em um primeiro recorte, observei a distribuição da publicação das traduções do poema *Nuvem de Calças* ao longo do tempo, desde a primeira em 1930 até a última em 2011. Infelizmente, o acesso ao material é bastante restrito e não foi possível obter todos os livros: muitos são esgotados e raros. Esforcei-me, então, para conseguir ao menos uma edição de cada tradutor. A maioria deles publicou diversas edições revistas separadas por largos intervalos de tempo. Não é o escopo do artigo comparar todas, tanto pela restrição de material, quanto pela limitação do artigo, mas o corpus selecionado pretende demonstrar suas marcas particulares.

O estudo tem relevância não só para interessados na obra de Maiakóvski, mas também para aqueles que trabalham com poesia francesa do século XX, uma vez que a sua voz da modernidade reverberou em alguns escritores de expressão francesa, como Louis Aragon e Elsa Triolet, para citar apenas dois exemplos mais diretos. Ademais, considerando o profícuo intercâmbio cultural França-Brasil, não são irrelevantes as traduções para o francês, pois talvez essa língua tenha sido uma das pontes com o texto russo, nos primeiros contatos de nossos tradutores com Maiakóvski.

1 Mei (2019).

Maiakóvski sempre teve uma farta fortuna crítica na França. Sua presença foi registrada pelos jornais franceses mais populares já em 1921, antes mesmo de sua primeira visita ao país. Entretanto, percebe-se que a personalidade do poeta, o homem público e sua biografia sempre disputaram espaço com a sua poesia. Segundo a pesquisadora Shabalova,² o amplo reconhecimento de Maiakóvski na França deveu-se mais ao culto de sua personalidade novelesca do que à sua obra. Para ela, isso se deve a uma diferença cultural da compreensão russa e francesa da poesia. A imagem de rebelde dava continuidade ao imaginário da Comuna de Paris, daí uma série de aproximações, segundo ela falaciosas, com Rimbaud, pela rebeldia, e com Apollinaire, pelo arrojo poético, mas sempre de modo superficial. Ainda, ela aponta o colapso da URSS como um possível motivo de perda de interesse por ele, mas foi justamente o contrário que percebi durante a pesquisa. Houve inúmeras publicações nos anos 1980 durante a abertura promovida pela Glasnost e elas perduraram mesmo após a dissolução da União Soviética.

Os epítetos que a imprensa francesa costumava dar ao poeta são os mesmos desde os anos 1950 até hoje. Eles evocam forças da natureza, heróis pagãos e divindades:³ “selvagem”, “lava vulcânica nos olhos”, “furioso”, “fúria”, “furacão”, “tempestade”, “Prometeu corajoso”, “fluxo violento”, “demiurgo das palavras”, “grito da revolução”, “gigante”, “fluxo de lava vermelha”, “cometa bárbaro iconoclasta”. Mais proeminente como personalidade histórica do que como voz poética, para Shabalova, a tríade Maiakóvski-Revolução-Amor sempre representou o poeta para os franceses. Assim, foi com o rótulo de “poeta de vanguarda do século XX” que Maiakóvski se acomodou na consciência francesa.⁴

Diversas traduções do poema *Nuvem de calças* foram publicadas na França a partir dos anos 30. Conhecê-las ajuda a compreender a recepção de Maiakóvski na França e a refletir

2 Shabalova, 2016, p. 214.

3 Idem, p. 215.

4 Idem, p. 218.

sobre as diferentes experiências da tradução. Na próxima seção apresento o poema; em seguida, resumo as marcas principais da poética maiakovskiana que devem ressoar incessantemente nos ouvidos do tradutor para que haja um encontro das culturas de partida e de chegada. Finalmente comento as principais traduções do poema para o francês, fruto do trabalho dos tradutores Benjamin Goriély, Christian David, Claude Frioux, Charles Dobzynski e Wladimir Berelovitch. Os aspectos privilegiados, o tratamento temporal, os elementos da poética maiakovskiana são as questões que nortearão a reflexão.

Nuvem de Calças: um poema fundador

Os 724 versos de *Nuvem de Calças* têm como subtítulo “Tetrático”, uma referência ao típico tríptico do ícone ortodoxo russo. Composto de um prólogo que apresenta o poema, como é habitual nas obras longas do poeta, abre-se, então, em quatro painéis numerados e definidos posteriormente pelo autor como quatro manifestos: “Considero *Nuvem de Calças* o catecismo da arte atual. ‘Abaixo o vosso amor’, ‘Abaixo a vossa arte’, ‘abaixo a vossa ordem’, ‘abaixo a vossa religião’ são os quatro gritos das quatro partes”.⁵

Segundo Bengt Jangfeldt, especialista na obra de Maiakóvski, por “vosso(a)” pode-se apreender “do mundo capitalista”.⁶ No entanto, para ele não se trata de uma revolta social, embora o protesto não seja desprovido de tal dimensão. No final das contas, é uma “revolta mais profunda, uma revolta existencial contra uma época e uma ordem de mundo que faz da vida humana uma tragédia.” Para Jangfeldt é, em suma, uma revolta contra deus.⁷

o responsável pelo amor infeliz e impossível de Maiakóvski não é ninguém além de Deus [...] O amor conduz o homem à loucura, à beira do suicídio, mas o céu permanece mudo;

5 Maiakóvski, 2000, p. 69.

6 Jangfeldt, 2010, p. 71.

7 Idem, p. 75.

não há ninguém a quem pedir explicações. A ordem do mundo permanece imutável, a revolta é vã e encontra apenas o silêncio.

O projeto data de 1914 e seu estopim foi o amor trágico e não correspondido que o poeta de fato vivera por Maria Denissova. Como sempre, a biografia de Maiakóvski invade a sua obra, mas a genialidade do poeta aumenta a amplitude do grito pessoal do eu-lírico em um grito universal que brada pela desconstrução desse amor burguês moldado pelo mundo da sua época. Leio o poema de modo diverso ao de Jangfeldt, não vejo uma revolta essencialmente contra deus, mas contra tudo o que ele representava naquele momento para Maiakóvski: o mundo arcaico. Ao inserir o poeta na conjuntura pré-revolucionária, momento de ebulição artística, auge do cubofuturismo russo, em plena Primeira Guerra Mundial, compreende-se que mudar o amor já não bastava: era preciso revolucionar o amor, a arte, o mundo.

O caráter hiperbólico e profético que marca a obra de Maiakóvski se revela no título inicial da obra, *O décimo terceiro apóstolo*, imediatamente vetado pela censura czarista por blasfêmia. Além disso, seis páginas foram totalmente cortadas e preenchidas por reticências por abordarem “temas politicamente sensíveis”.⁸ O censor teria perguntado a Maiakóvski como era possível associar tanto lirismo e rudeza. A resposta foi um trecho do prólogo: “Se quiserem –/ serei furioso até o osso/ – e, como o céu, que novas cores realça/ se quiserem –/ serei perfeitamente afetuoso,/ não um homem, mas uma nuvem de calças!”⁹ Surgiu, assim, o título definitivo.

Em julho de 1915, em busca de um editor, Maiakóvski conheceu Óssip e Lília Brik, personagens centrais na sua obra e biografia a partir de então. Eles ouviram a primeira leitura da versão definitiva do poema. Óssip, importante formalista russo, declara, então, que Maiakóvski “é um grande poeta mesmo que nunca mais escreva uma linha sequer”¹⁰ e decide editá-lo às suas expensas.

8 Idem, p. 77.

9 Tradução minha.

10 Idem, p. 77.

O diálogo mais imediato se estabelece com a peça *Vladimir Maiakóvski. Uma Tragédia*, de 1913. No ensaio “Sobre os vários Maiakóvski”, o próprio poeta chama *Nuvem de Calças* de “sua segunda tragédia”. Suas características são *sui generis* se observarmos a produção anterior e considerarmos que em 1914-15 o cubofuturismo estava no auge. Jangfeldt¹¹ diz que, se comparada às obras anteriores,

a *Nuvem* era de um não-futurismo surpreendente. Com efeito, o poema continha metáforas audaciosas e neologismos, mas não consistia mais naquela poesia experimental de formalismo áspero que fizera sua reputação. Não, a novidade residia na mensagem e no tom, mais expressionista que futurista.

Aí se prenunciam muitos traços das obras subsequentes. Com forte carga emocional e metáforas surpreendentes, *Nuvem de Calças* constitui uma obra basilar concentrando temas que irrigam toda a sua obra: loucura, suicídio, conflito com deus e miséria existencial.

O poeta operário e sua oficina poética

O tratamento da palavra e o cuidado com o ritmo eram os princípios fundamentais da fatura poética de Maiakóvski. Nessa empreitada, a sonoridade tinha um papel central, portanto Maiakóvski privilegiava as rimas inesperadas e a sonoridade áspera, bem como a irregularidade da pontuação, a instabilidade dos aspectos dos verbos e a economia verbal. Com efeito, os versos de Maiakóvski se destinam à voz, à recitação diante do público. Eles constroem-se não sobre acentos métricos, mas sobre os acentos da *língua falada*.

Um ponto importantíssimo da sua concepção sobre os versos é a questão do ritmo. Para ele há a repetição de um ruído primordial, e o poeta deve esforçar-se para organizá-los, como postulava o formalista Óssip Brik em *Ritmo e Sintaxe*. Para o

11 Idem, p. 70.

teórico, “o movimento rítmico é anterior ao verso”¹² e “no poeta, aparece antes a imagem indefinida de um complexo lírico dotado de estrutura fônica e rítmica e só depois essa estrutura transracional articula-se em palavras significantes”.¹³ O ritmo constitui o fundamento da poética de Maiakóvski e sua manutenção é o maior desafio enfrentado pelo tradutor, seja para o português, seja para o francês.

Maiakóvski era a favor da economia na arte, ou seja, suprimia o que parecia supérfluo, mantendo o essencial. O essencial para o seu encargo social. Os estudos dos manuscritos empreendidos por Khardjiev e Trenin revelaram uma tendência essencial à expressividade lacônica. Não raro, Maiakóvski “remaneja as partes de um poema, rompe a unidade das construções sintáticas e acentua, assim, seu dinamismo”.¹⁴ Maiakóvski faz largo uso das construções elípticas que dinamizam o verso, surpreendem e, muitas vezes, turvam a compreensão.

Avaliar as traduções de *Nuvem de calças* em francês não parte de pressupostos distintos dos que deveriam nortear o julgamento da tradução de qualquer outra obra para não importa qual língua. Não entrarei na discussão sobre a “tradutibilidade” da poesia, nem na questão dos dons de poeta do tradutor. Muitos são os que sustentam a dificuldade extrema específica desse poeta e do par linguístico russo > francês, mas dificuldade não significa impossibilidade. Se a tradução é um processo perene, as críticas e retraduições buscam incessantemente o ideal do original perfeito. Trata-se de um objetivo virtual, pois nunca haverá uma tradução definitiva.

Creio que uma boa tradução é aquela que tenta “ouvir a voz” do poeta, que com ele dialoga no mesmo tom (registro, procedimentos estéticos marcantes, escolha lexical) e que é leal ao seu próprio projeto, num equilíbrio tênue de respeito e liberdade para não resvalar numa adaptação. Portanto, conhecer bem as línguas de partida e de chegada e a poética do autor traduzido são o alicerce para qualquer tradução bem sucedida.

12 Brik, 1973, p. 132.

13 Idem, p. 137.

14 Khardjiev e Trenin, 1982, p. 247.

Nuvens de tradução

No presente trabalho, inicialmente considerei a primeira edição de cada tradução integral e, eventualmente, sua reedição, quando a revisão é explicitamente indicada na publicação. De todo modo, tive de me concentrar apenas naquelas acessíveis, mas contabilizar o total ajudou a apreender a magnitude do escritor, como afirmei na introdução. Como afirmado anteriormente, este estudo não é exaustivo, concentra-se em trabalhos importantes e representativos da recepção e tradução de Maiakóvski na França, sem a pretensão de esgotar o assunto.

Parece que a primeira tradução de *Nuvem de calças* aconteceu no ano da morte de Maiakóvski, em 1930. Trata-se de uma tradução publicada às pressas justamente em função da notícia do suicídio do poeta divulgada pela agência soviética de notícias TASS, no jornal *Le Temps* de 16 de abril de 1930:



Segundo Benjamin Goriély, um dos tradutores, a editora Les Revues decidiu antecipar a publicação de *Nuage dans un pantalon* em virtude da morte do poeta. O jornal *L'Intransigeant* de 29 de abril anuncia a publicação, citando um trecho:

Écoute ce hurlement
De loup
Qui aura du mal
À se faire passer pour un poème.

Causa estranhamento que tal passagem não seja encontrada no poema em russo, nem em nenhuma das traduções com as quais trabalhei. Essa primeira “nuvem” de 300 exemplares foi fruto do trabalho de Benjamin Goriély e de R. Baert e era seguida dos poemas “Charognes!”, “Notre Dimanche” e “Ode à la Révolution”, traduzidos por Norbert Guterman. A edição era precedida de “En guise de préface: Maïakovski jugé par Trotski”, texto extraído de *Literatura e revolução*, de Trótski. Demorou 17 anos para que Goriély retomasse sozinho o projeto e fizesse um *mea culpa*, alegando que a primeira edição fora publicada sem sua revisão e carregava inúmeros erros. Ele publica, então, *Nuage en pantalon* pela Éditions Aux Portes de France, afirmando ser esta a tradução “definitiva”. Seria interessante comparar as duas, mas em minhas buscas pelos livros antigos tive acesso somente à versão de 1947.

Em 1973, Christian David publica em Paris pela Le Champ du Possible, como primeiro volume da coleção “Subversion Poétique”, a antologia *Poèmes. 1915-1922*, com *Nuage en Pantalon*, *La Flûte des Vertèbres*, *La Guerre et l’univers*, excertos de *150.000.000*, *L’Homme* e *J’aime*. Segundo a nota bibliográfica fornecida pela *Bibliothèque nationale de France* (BNF), trata-se de uma adaptação, mas não fica claro em que sentido compreendem “adaptação”. Acredito ser uma referência ao trabalho em parceria com Catherine Prokhoroff que fez a tradução literal. Em 1977, C. David publica um segundo volume que abarca toda a produção poética de Maïakovski até 1930. Em 2005, C. David retoma e revê ambos, publicando uma versão revista com prefácio de Claude Frioux, pela Gallimard.

Em 1977, o poeta Charles Dobzynski traduz a partir de uma versão literal de Paulette Heilbronn, o que a BNF também chama de “adaptação”, na coleção *Petite Sirène*, com ilustrações de Vladímir e David Burliúk, pela Les Français Réunis. Vinte anos depois, ele a relança em edição bilíngue, em Pantin, pela *Le Temps des Cerises* e em Trois-Rivières no Canadá, pela *Les Écrits des Forges*.

Claude Frioux, grande referência em tradução de Maïakovski na França, publicou o primeiro volume das traduções

integrals dos poemas longos em 1984 – do qual fazia parte *Nuvem de Calças* –, pela Messidor/Temps Actuels. Nos três anos seguintes, Frioux concluiu o que ninguém mais realizou na França até hoje: a tradução integral dos poemas longos de Maiakóvski. Em 2000, a editora L’Harmattan adquiriu os direitos dos cinco volumes bilíngues.

Enfim, em 1998 surge a tradução de Wladimir Berelovitch pela Mille et Une Nuits, com o texto de Trótski como posfácio e ilustrações de Marc Lizano, *Le Nuage em pantalon: tétraptique*.

Como se trata de um poema longo, selecionei alguns versos do prólogo para ilustrar a variação das decisões tradutórias. São passagens representativas do poema, que abordam a visão do poeta e da poesia para Maiakóvski: o poeta como profeta e a necessidade de revolucionar a poesia. A tabela abaixo os reproduz em russo. Em seguida, apresentarei brevemente o tradutor e comentarei a direção de cada uma das traduções que compõem o *corpus* desse trabalho.

Вашу мысль,
мечтающую на размягченном мозгу,
как выживевший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут:
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.
[...]

II
[...]
Никогда
ничего не хочу читать.
Книги?
Что книги!

Я раньше думал -
книги делаются так:
пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный протак -
пожалуйста!

А оказывается -
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения,
и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.
Пока выкипачивают, рифмами пиликаая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая -
ей нечем кричать и разговаривать.

Городов вавилонские башни,
возгордясь, возносим снова,
а бог
города на пашни
рушит,
мешая слово.
[...]

III
[...]
А из сигарного дыма
ликерною рюмкой
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
Как вы смеее называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перепел!
Сегодня
надо
кастетом
кроиться миру в черепе!
[...]
Я, воспевающий машину и Англию,
может быть, просто,
в самом обыкновенном Евангелии
тринадцатый апостол.
[...]

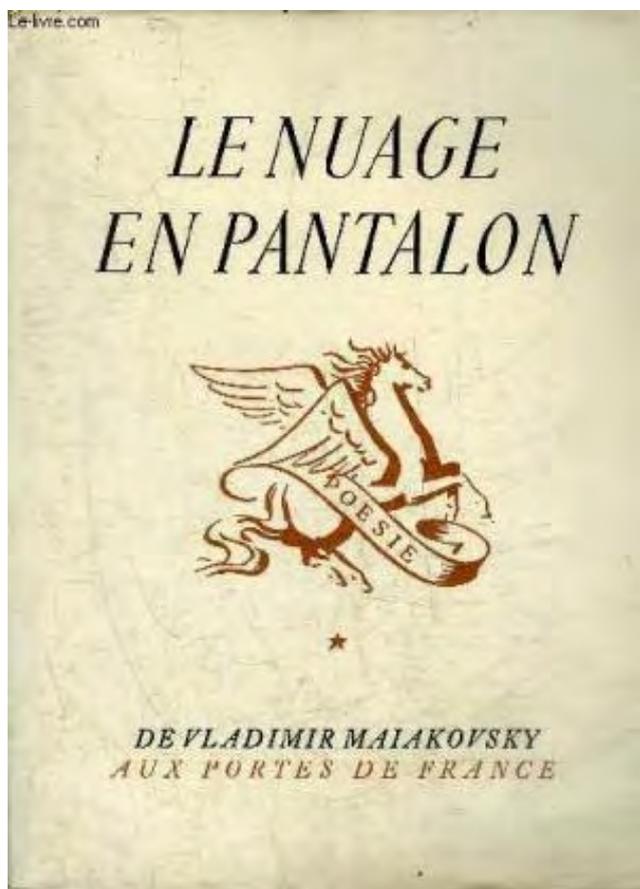
1. Benjamin Goriély (1898, Varsóvia – 1986, Paris)

Foi um escritor, jornalista e tradutor do russo para o francês. Alistou-se no exército em 1918 para participar da Revolução de Outubro. Posteriormente, seu interesse pela língua francesa

levou-o a se instalar na Bélgica, onde publicou a primeira antologia da poesia soviética, *La poésie nouvelle en URSS*, complementada por uma edição francesa de 1934, *Les poètes dans la Révolution Russe*. Radicou-se em Paris em 1930. Dedicou-se à tradução de Pasternak, Aleksei Tolstói e Khlébnikov.

Tive acesso ao exemplar de número 1073 da tiragem de 2130 cópias da tradução corrigida de 1947, em cujo prefácio Goriély afirma que ouviu o próprio Maiakóvski falar sobre o poema no Café dos Futuristas, no inverno de 1918. Ele conta que o poeta se aproximou dele, estendeu-lhe o exemplar e disse: “*Nuvem de calças*, o genial poema de Maiakóvski”. Conforme exposto anteriormente, a primeira versão fora publicada sem as devidas correções e Goriély afirma que a de 1947 é a “definitiva”, o que diz muito sobre a sua visão de tradução.

Fig. 1. Capa da tradução de B. Goriély, de 1947.



A tradução de Goriély não fornece notas explicativas e apresenta versos muito irregulares, o que por si só não representaria um problema, uma vez que os de Maiakóvski também o são. O problema é que o verso de Maiakóvski é totalmente apoiado no ritmo, mas o tradutor não consegue obter o mesmo efeito; antes, acaba caindo numa linguagem prosaica. O verso “Il faut que je me moque jusqu’à l’assouvissement insolent et aigre” é tão longo que precisa ser cortado. Os trechos em russo reforçam o que tentei expor na seção dedicada à poética de Maiakóvski: há rimas como “sno-va/slóva”, “poétom/kastétom”, “várevo/razgovorivát”, “báchni/páchni”, etc. que prenunciam o trabalho sofisticado de alinhamento entre som e sentido que o poeta desenvolveria nos anos seguintes. São abundantes também as aliteraões, por exemplo, “vozgordiás’, vo-znósim snóva”. Entretanto, nessa tradução há um descaso com a sonoridade, a saber, rimas e aliteraões, pilares do ritmo maiakovskiano.

Prologue

Votre pensée
Rêve sur les cerveaux ramollis
Comme un laquais engraisé sur une couche souillé.
J'exciterai les chiffons ensanglantés du cœur,
Il faut que je me moque jusqu'à l'assouvissement,
insolent et aigre.

[...]

II

[...]

Je ne veux plus rien lire.

Les livres

Importent-ils ?

Dans le temps je pensais

Que les livres se faisaient ainsi :

Le poète venait,

Desserrait légèrement les lèvres

Et l'ignorant inspiré

Chantait soudainement.

S'il vous plaît !

Mais

Avant que la chanson ne sorte

On marche longtemps rongé par les ulcères de la
[fermentation,

Le poisson idiot de l'imagination

Se débat doucement dans la boue du cœur.

Mais pendant qu'on fait bouillir grinçant de rimes

Un certain potage d'amour et de rossignols,

La rue se tord sans langue –

Qui n'a rien pour crier, qui n'a rien pour parler.

Fiers nous élevons à nouveau

Les tours babyloniennes des villes

Mais Dieu les nivelle en prairies

Confondant la parole.

[...]

III

[...]

Sortant de la fumée de cigare

Tel un gobelet de liqueurs

S'allongeait le visage alcoolique de Séverianine¹⁵.
Comment osez-vous vous appeler poète
Et pousser le courcaillet gris de la caille ?
Aujourd'hui
Il faut
Fendre d'un casse-tête le crâne du monde.
[...]
Moi, poète de la machine et de la terre glaise,
Je suis peut-être simplement
Le treizième apôtre
Du plus vulgaire évangile.

2. Christian David (1933 –)

Foi muito difícil encontrar informações a respeito deste tradutor. Finalmente, eu o encontrei no catálogo *Identifiants et Référentiels pour l'Enseignement Supérieur et la Recherche* (IDREF). Surpreendentemente, sua carreira como tradutor parece ser algo paralelo. Ele desenvolve, sobretudo, atividades como urbanista, com pesquisas publicadas na área de desenvolvimento urbano.¹⁶

A edição de 2005 retoma os dois volumes de poemas publicados em 1973 e 1977 pela Le champs du possible e apresenta traduções revistas. No prefácio, Claude Frioux fala da importância do poema longo na obra do poeta russo e destaca a relevância e a qualidade do projeto de David para levar Maia-kóvski ao público francês. Nada de específico é dito sobre a tradução, mas já no prólogo percebe-se um esforço mais consciente pela rima. É, de fato, um ponto de inflexão com relação à tradução de Goriély. Sentem-se a sonoridade e o ritmo muito mais bem trabalhados. Há uma tendência à estrangeirização, com manutenção de termos transliterados, nomes próprios além de fornecer notas de rodapé explicativas. Além dos trechos comuns aos outros poemas, selecionei alguns versos que exibem soluções interessantes e de sonoridade bastante maiakovskiana, como por exemplo: “devenez mon élève/... Et

VLADIMIR
MAÏAKOVSKI

À pleine voix

Anthologie poétique 1915-1930

Préface de Claude Frioux
Traduction de Christian David



wrf
Poésie | Gallimard

Fig 2. Capa da tradução de Christian David, edição de 2005.

¹⁵ Igor Severiánin (1887-1914), poeta russo, representante de uma das correntes da vanguarda, o egofuturismo. É conhecido o misto de rivalidade e admiração que Maia-kóvski nutria por ele.

¹⁶ Disponível em: <https://www.idref.fr/030228921>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

qui tranquillement vous feuillette les lèvres; soir sombre/ de décembre; de mon front je fais fondre la vitre; Deux mots seuls vivent et se développent:/ «Salope»/ Et quelque chose/ come «soupe»; Sur les carreaux les gouttes de pluie grise/ Crissaient à unisson,/ Amassant des grimaceris/ Comme eussent crié les chimères de Notre-dame de Paris”.

Tradução favorita também da professora de Universidade de Paris-Sorbonne, Hélène Henry, pois, ainda que não recupere toda a complexidade da orquestração poética de Maiakóvski, mostra-se inclinada à energia rítmica, à sintaxe fragmentada, à oralidade.

Prologue

Votre pensée
rêvant dans votre cerveau ramolli,
comme un laquais repu se vautre au gras du lit,
je la taquinerai sur un morceau de cœur sanglant,
j’en rirai tout mon saoul, insolent et cinglant.
[...]

II

[...]
Autrefois je pensais
qu’ainsi sont faits les livres :
le poète s’avançait,
entr’ouvrait les lèvres
et le sot inspiré aussitôt de chanter –
vous permettez !
Mais en réalité –
Avant de commencer sa chanson,
on fait un long chemin, couvrant ses pieds de cors
et tout bas se débat dans la boue du cœur
le stupide poisson de l’imagination.
Pendant qu’on fait bouillir en babillant ses rimes
quelque sauce d’amour ou bien de rossignols –
la rue se crispe, ayant perdu sa langue,
la rue ne peut ni parler ni crier.
Nous nous flattons d’élever de nouvelles
tours de Babel dans nos villes,
mais Dieu

nivelle
nos villes en landes
en confondant les langues.
[...]

III
[...]
Mais à travers la fumée des cigares
tel un verre à liqueurs
s’étirait la trogne éthylique de Sévérainie

Comment osez-vous donc appeler ça poète
et, sulfurique, péprier comme une caille ?
Il faut
aujourd’hui
avec un casse-tête
entrer dans le crâne du monde.
[...]

Moi, chantre de la machine et de l’Angleterre,
Je ne suis peut-être rien d’autre,
Dans l’évangile le plus terre à terre,
Que le treizième apôtre.

Fig. 3. Capa da tradução de Dobzynski, edição de 2011.

Vladimir Maïakovski Le Nuage en pantalon



3. Charles Dobzynsky (1929, Kaluszyn – 2014, ?)

Nasceu na Polônia e emigrou com sua família para a França no primeiro ano de vida. Escritor e poeta, começou cedo sua carreira em um jornal, na época da Resistência. Seus primeiros poemas foram apresentados por Paul Éluard. Aragon e Elsa Triolet prefaciaram duas de suas obras. Foi também jornalista e crítico de cinema, escreveu poesia, poemas em prosa, romances e novelas. Além de Maïakovski, traduziu Rainer Maria Rilke. A edição a que tive acesso, de 2011, é a versão revista e modifica-

da daquela de 1977, citada anteriormente. Também não se trata de uma tradução que valorize a sonoridade dos versos de Maiakóvski. A metodologia de trabalho de Dobzynsky lembra a dos irmãos Campos em parceria com Bóris Schnaiderman, pois ele, poeta, trabalhou em parceria com uma nativa. A crítica da professora H. Henry é a “elegantização” de Maiakóvski através do emprego de um léxico antimaiakóvskiano. Falta para ela, nas traduções francesas, um trabalho da palavra como unidade-material, em que cada palavra assume um valor sonoro para si. Em francês, a cadeia sintática a sufoca e somente as imagens se recuperam.

Prologue

Votre pensée
 qui rêve sur un cerveau ramolli
 tel un laquais adipeux, vautre sur une banquette graisseuse,
 je l’exciterai par la loque ensanglantée du cœur
 me moquant tout mon saoul, insolent et caustique.
 [...]

II

[...]
 Autrefois j’ai pensé :
 c’est ainsi que se font les livres,
 un poète arrivait,
 entrebâillait légèrement les lèvres
 et illico l’innocent inspiré se mettait à chater.
 et allez donc !
 Mais en réalité
 avant que le chant ne vous vienne,
 on chemine longtemps les pieds couverts d’ampoules à
 force
 d’aller et venir,
 tandis que doucement dans la vase du cœur barbote
 le stupide poisson de l’imagination.
 Pendant qu’on fait bouillir, raclant les rimes,
 quelque brouet d’amour et de rossignol,
 la rue se tord privée de langue,
 mais rien pour crier ni parler.
 [...]

III

[...]

Émergeant de la fumée des cigares
la gueule éméchée de Sévérianine s’allongeait comme u
verre à liqueur.
Ça ose s’appeler poète
et carcailler tout gris comme une caille !

De nos jours
il faut
muni d’un casse-tête
fendre le crâne du monde !
[...]

Moi qui célèbre la machine et l’Angleterre,
peut-être que je suis tout simplement
pu plus banal des évangiles
le treizième apôtre.

4. Claude Frioux (1932, Nemours – 2017, Nemours)

Célebre russista francês, maior referência quando se fala em tradução de Maiakóvski. Foi professor da cátedra de russo na Faculdade de Rennes até 1968, em seguida professor emérito na Universidade de Paris VIII, a qual ele presidiu desde a sua criação, em 1971. Organizou com Triolet diversos projetos de tradução, dentre eles de Tchékhov e Khlébnikov. Seu grande mérito foi publicar, em cinco volumes bilíngues, a tradução anotada de todos os poemas longos de Maiakóvski. No entanto, suas traduções também não privilegiam a sonoridade e tendem à linguagem prosaica, embora estruturada em versos. Segundo H. Henry, é um texto poético, mas não é poesia. Ela prossegue :

les syncopes, les heurts du rythme comme tels ne sont pas rendus : pas de rimes, alors que la rime est chez Maïakovski un facteur essentiel d’organisation du rythme dans son vers irrégulier, souvent disposé en escalier ; la rime regroupe des ‘paquets’ sonores des talles inégales et martèle le texte. [...] Mais dans la présente traduction la syntaxe est aplatie. Ni heurts, ni syncopes, mais accumulation. [...] Dès le départ il fait son deuil



Fig. 4. Capa da tradução de Frioux, edição de 2000.

d'un travail sur le rythme en français, en compensant par une surenchère lexicale. Mais comme la syntaxe est aplatie, pro-saïsée, le passage à la ligne est arbitraire et nous est donné un texte poétique, mais ce ne sont plus des vers.¹⁷

Prologue

Votre pensée
qui rêve sur un cerveau ramolli
comme un laquais trop gras sur une banquette sale,
je vais la provoquer avec le chiffon ensanglanté du cœur
et je me dériserai tout mon saoul, impudente et mordant
[...]

II

[...]

Avant, je pensais
que les livres se faisaient comme ça :
un poète arrivait,
desserrait légèrement ses lèvres,
et de suite le benêt inspiré se mettait à chanter.
Et ça y était !
En fait,
Avant que le chant vous vienne,
Il faut longtemps déambuler, couvrir ses pieds d'ampoules
allées et venues,
Tandis que dans la vase du cœur doucement barbote
La sottise sardine de l'imaginations.
Pendant qu'on fait bouillir, en grinçant de la rime une sorte-
de brouet d'amours et de rossignols,
La rue se tord, privée de langue :
Elle n'a rien pour crier ni parler.
Nous élevons de nouveau avec fierté
Les tours de Babel de nos villes,
Mais dieu
Fait crouler
Les villes sur les champs,
Confondant les langages.
[...]

¹⁷ Henry, 1981, p. 66. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1981_num_51_1_5098. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

III

[...]

Mais dans la fumé de cigare

Le visage imbibé de Severianine s’étirait comme un verre à
liqueur.

Comment osez-vous dire que vous être poète

Et tout gris, pépier comme une caille !

Aujourd’hui

Il faut

Avec un casse-tête

Fendre le crâne du monde !

[...]

Moi qui glorifie la machine et l’angleterre

Je suis peut-être tout simplement,

Dans le plus ordinaire des évangiles,

Le treizième apôtre.

5. Wladimir Berelovitch (1946 –)

É diretor, professor e pesquisador da École des Hautes Études en Sciences Sociales, membro do Centre d’Études des Mondes Russes, Caucasien et Centre-Européen e professor emérito de História da Universidade de Genebra. Seu trabalho concentra-se na história da educação russa e soviética e em história russa do século XVIII até a revolução. Sua tradução apresenta algumas notas, mas, ao menos na versão eletrônica do livro à qual tive acesso, não há divisão em estrofes. Mais uma vez, não há preocupação com o ritmo, os versos são sempre muito longos, as rimas fortuitas.

Prologue

Votre pensée,

qui rêve sur votre cervelle ramollie,

tel un laquais obèse sur sa banquette grasseuse,

je m’en vais l’agacer

d’une loque de mon cœur sanguinolent

et me repaître à vous persifler, insolent et caustique.

[...]

II



Fig. 5. Capa da tradução de Bere-lovitch, edição de 1998.

[...]

Autrefois je croyais
que les livres se font ainsi :
arrive le poète,
ouvre la bouche sans effort,
et le simple inspiré se met aussitôt à chanter
- Ce n'est pas plus difficile !
Alors qu'en fait,
Avant qu'on ne commence son chant,
on erre longtemps, les pieds couverts d'ampoules,
et la carpe stupide de l'imagination
patauge mollement dans la vase du cœur.
Tandis que l'on concocte, grailonnant quelques rimes,
Dieu sait quelle soupe de rossignols et d'amour,
la rue se tord, atteinte de dislinguisme
- elle n'a rien pour crier ou tenir des discours.
Pris d'orgueil, nous érigeons derechef
les tours babyloniennes des cités,
mais Dieu, lui,
en mélangeant les verbes,
jette bas nos villes sur les champs labourés.

[...]

III

[...]

Et dans la fumée des cigares,
tel un verre à liqueur,
s'étirait la figure avinée de Sévérianine.
Comment osez-vous vous prétendre poète
Et gazouiller gentiment comme une pinson ?
Alors qu'aujourd'hui
Il faut s'armer d'un casse-tête
Pour fendre le crâne du monde !

[...]

Moi qui chante la machine et l'Angleterre,
je suis peut-être en même temps,
dans l'Évangile le plus ordinaire
le treizième apôtre, tout simplement.

Conclusões

Para Hélène Henry a poesia de Maiakóvski pode ser considerada um exemplo de dificuldade limite para o tradutor francês.¹⁸ Por meio de alguns excertos das traduções mais divulgadas do poema *Nuvem de calças*, percebe-se que a sua hipótese tem fundamento, ou seja, de modo geral, há pouco sucesso na recuperação da sonoridade, grande marca de Maiakóvski. Nota-se que o projeto se baseia na transmissão das imagens, fortíssimas no poeta russo. Mais uma vez a névoa dos epítetos “furioso”, “selvagem” paira ao redor das traduções e o gigantismo da personalidade de Maiakóvski acaba por obnubilar seu gigantismo na poesia, como postula Shabalova.

Com exceção do esforço empreendido por Christian David, nenhum outro tradutor chega perto do original em termos de sonoridade. Recupera-se a força da imagem, mas ela esmaece diante da mudez do som. De acordo com Henry, isso se deve ao fato de a poesia francesa ser muito mais visual, gráfica e não essencialmente oral como é a poesia para os russos, que até hoje têm o hábito de recitar, memorizar versos. Outro empecilho aventado por ela e por Georges Nivat,¹⁹ embora este fale especificamente sobre a tradução de Blok na França, é a questão da diferença dos sistemas métricos que dificultariam a tradução do russo para o francês. Acredito que sejam argumentos insuficientes para explicar a “nuvem disfônica”, pois se o projeto se centrasse em sonoridade haveria inúmeras formas de retrabalhá-la em francês sem a obrigação de seguir metros, afinal isso não era essencial para Maiakóvski. Concorro, portanto, com a ideia da preponderância das imagens sobre a forma e da sobrevalorização da persona Maiakóvski em detrimento de sua poesia. Como se as perdas eventualmente engendradas pela tradução guiada pela sonoridade pudessem colocar em risco o que o meio literário francês tem preconizado desde a primeira tradução em 1930: a ideia. Resta sopesar

¹⁸ Idem, p. 65.

¹⁹ Nivat, 1982, pp. 567-582.

o quanto resta de Maiakóvski nessa empreitada, já que para o poeta a poesia nasce do ritmo primordial, transforma-se em som, brota em palavra e transborda em imagem. Assim como não é possível separar vida e obra quando se fala nele, som e sentido são inextricáveis, estados diversos da mesma matéria. Como água que evapora e adensa as nuvens para, enfim, renascer em gota incessantemente.

Referências bibliográficas

BRIK, Óssip. "Ritmo e Sintaxe". In: *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

HENRY, H. MALLERET, E. "Traduire en français les rythmes de la poésie russe" In : *Langue française*, no 51, 1981. La traduction. Pp. 63-76. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1981_num_51_1_5098. Acesso em: 31 de outubro de 2017.

JANGFELDT, Bengt. *La vie en jeu*. Paris: Albin Michel, 2010.

KHARDJIEV, Nikolai, TRENINE, Vladimir. *La Culture Poétique de Maïakovski*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

MAĪAKOVSKI, V. V. *Le nuage en pantalon*. Trad. e apresentação de Benjamim Goriély. Paris: Ed. Aux Portes de France, 1947.

MAĪAKOVSKI, V. V. *Le Nuage en pantalon*. Trad. W. Berelovitch. Paris: Mille et une nuits, 1998.

MAĪAKOVSKI, V. V. *Poèmes. 1913-1917*. V. 1. Trad e apresentação Claude Frioux. Paris: L'Harmattan, 2000.

MAĪAKOVSKI, V. V. *À Pleine Voix. Anthologie poétique 1915-1930*. Prefácio de Claude Frioux. Tad. de Christian David. Paris: Gallimard, 2005.

MAĪAKOVSKI, V. V. *Le Nuage en pantalon*. Trad. e apresentação Chales Dobzynski. Paris: Les temps des cerises, 2011.

Mei, Leticia P. *Do caos ao universo: uma cosmologia da poética de Maiakóvski*. Tese de doutorado Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 349. 2020.

Mei, Leticia P. “Поэмы Маяковского: Проблемы Перевода с русского на португальский Бразилии”. [“Poemas longos de Maiakóvski: problemas de tradução do russo para o português brasileiro”]. In: *Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве. Материалы Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения поэта*. Moscou: IMLI RAN, 2019, pp. 417-424.

Mei, Leticia P. “Um russo em Montparnasse: percepções de Maikaóvski na imprensa francesa (1921-1930). *Slovo - Revista de Estudos em Eslavística*, v. 2 n. 2, Rio de Janeiro, 2019, p. 147-164.

Mei, Leticia P. “Uma outra Nuvem de Calças: a retradução em busca de Maiakóvski”. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 20, São Paulo, 2018, p. 209-226.

Mei, Leticia P. “E por falar em poesia: especificidades tradutórias da lírica de Maiakóvski”. *TradTerm*, v. 28, São Paulo, 2016, p. 165-179.

Mei, Leticia P. *Sobre Isto: síntese da poética de Maiakóvski*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

NIVAT, G. “La réception de Blok en France”. In : *Revue des études slaves*, tome 54, fascicule 4, 1982, pp. 567-582.

SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SHABALOVA, I. O. “Maiakovski vo Frantsii: priznanie?” [Maia-kóvski na França: conhecido de fato?] *Kultura i tsivilizatsiia* [Cultura e Civilização], 4, pp. 214-222, 2016.

Jornais citados

Le temps, “Nouvelles de l’Étranger. Russie. Le gouvernement et les écrivains” - 16 de abril de 1930.

L’intransigeant, “Les Lettres” - 29 de abril de 1930.

Recebido em: 25/10/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Som, matéria e memória: questões de tradução em *Petersburgo*, de Andrei Biéli

David G. Molina*

Resumo: O artigo comenta alguns aspectos da tradução para o português de *Petersburgo*, do escritor simbolista Andrei Biéli – um dos principais romances da literatura russa no século XX –, realizada pelo autor para a Editora 34 (no prelo). Entre os desafios enfrentados pela tradução (baseada na edição de 1916), o texto destaca: 1) a escrita “musical” do autor, que remete a desenvolvimentos motivico-temáticos; 2) questões atinentes à estrutura morfológica da língua russa; 3) o uso de marcadores dêiticos em focalizações narratológicas; 4) trocadilhos; e 5) a escrita fonética, trazendo discussões acerca da adequação de diferentes critérios e soluções.

Abstract: This article discusses the Portuguese translation of Andrei Bely's *Petersburg* (1916), undertaken by the author for Brazil's Editora 34 (forthcoming). Amidst the various challenges posed by the novel for aspiring translators, the article focuses on 1) Bely's musical writing, reminiscent of motivic development in operatic or orchestral pieces; 2) the author's creative use of the morphological possibilities of the Russian language; 3) use of deictic markers in narratological focalization; 4) puns; and 5) passages governed by phonetic concerns. The article discusses the advantages and disadvantages of various possible solutions.

Palavras-chave: Andrei Biéli; *Petersburgo*; Simbolismo russo; Tradução
Keywords: Andrei Bely; *Petersburg*; Russian Symbolism; Translation



* Tradutor, doutorando em literatura e cinema russo no Committee on Social Thought e departamento de Literatura Comparada da Universidade de Chicago (EUA). <https://orcid.org/0000-0001-7252-432X>; davidmolina@uchicago.edu

Lippántchenko já está morto, dilacerado por uma tesoura finlandesa; o *raznotchinets* Aleksáandr Ivánovitch já monta sobre o cadáver, em grotesca reprodução do *Cavaleiro de Bronze* de Falconet que, assim como no célebre poema longo de Púchkin, aterroriza, com cavalgar espectral, o enxame [roi] humano que circula pela cidade de Pedro: ao virar a página, o leitor que se depara com o oitavo e último capítulo de *Petersburgo* (1916),¹ do simbolista Andrei Biéli, tem diante de si seu maior desafio: o de reconhecer, nas palavras do capítulo final, centenas de *leitmotive* desenvolvidos pelo autor nas quase quinhentas páginas anteriores. Como a *coda* de uma enorme sinfonia – que amarra a obra com recapitulações e variações de momentos anteriores – o final de *Petersburgo* é uma colagem de fragmentos verbais, ponto culminante dos experimentos musicais do autor em suas *Quatro sinfonias*,² obras escritas em versos numerados – mesclando prosa e poesia – que datam da primeira década do século XX.

Após uma epígrafe, extraída do monólogo de Pímen da tragédia *Boris Godunóv*³ de Púchkin – excerto em que o velho opõe um passado agitado como o “mar-oceano” à calma do tempo presente que é subsumido pelo esquecimento, Biéli dá início ao trecho final de *Petersburgo* com uma intervenção metalinguística:

Но сперва...

Анна Петровна!

О ней позабыли мы: а Анна Петровна вернулась;
и теперь ожидала она...

но сперва: –

1 BELYI, *Peterburg: Roman s vosmi glavakh s prologom i epilogom*, 1981.

2 BELYI, *Simfonii*, 1991.

3 PUCHKIN, “Boris Godunov”, 1964, p. 217-238.

– эти двадцать четыре часа! –

– эти двадцать четыре часа в повествовании нашем расширились и раскидались в душевных пространствах: безобразнейшим сном; и закрыли кругом кругозор; и в душевных пространствах запутался авторский взор; он закрылся.

С ним скрылась и Анна Петровна.

Как суровые, свинцовые облака, мозговые, свинцовые игры тащились в замкнутом кругозоре, по кругу, очерченному нами, – безвыходно, безысходно, дотошно –

– в эти двадцать четыре часа!..⁴

Para além da disposição inusitada dos parágrafos – um dos elementos estruturais do romance, que age como gatilho para intromissões enfáticas da “quarta dimensão”, uma espécie de encontro entre a antroposofia de Rudolf Steiner e a Petersburgo místico-literária de Tóporov⁵ –, chama atenção, aqui, o virtuosismo com que o autor encadeia blocos estruturais menores: de frases ou palavras. O *Anna Petrovna!* inicial já surgira em “Petersburgo desapareceu na noite” (capítulo 4) e “Eu sei o que estou fazendo” (capítulo 7); o *Mas Anna Petrovna voltou* aparecera em “Pacotes de lápis” (capítulo 5) e voltará mais algumas vezes antes do epílogo em “Os servos estavam atônitos” e “Reloginho” (capítulo 8); já *Mas primeiro* recapitula, como de costume, o título do subcapítulo; enquanto a expressão *Essas vinte e quatro horas!* aparece em “Dionísio” (capítulo 6), “A revelação” (capítulo 6), “O incomensurável” (capítulo 7), “O plano” (capítulo 7), “Ele parou de jogar” (capítulo 7) e “Ele não conseguiu se explicar completamente” (capítulo 7).

O trecho também rememora várias palavras-chave do romance, como o verbo *raschiritsia* – aqui, uma expansão neokantiana do “tempo” sobre os “espaços da alma”, mas no decorrer do romance associado ao arregalar dos olhos de Aleksándr Ivánovitch e à dilatação explosiva da bomba no interior de uma lata de sardinha – e a estrutura morfológica de *bezobraznii*, que, com alterações na sílaba tônica, sublinha tanto

⁴ BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 387.

⁵ TOPOROV, “*Peterburg i Peterburgskii tekst russkoi literaturi*”, 1995, p. 259-367.

o que é “absurdo” e “desmedido” quanto o que é “disforme”. O ouroboros fonético em *krugom krugozor* também não é o primeiro, e a expressão *mozgovaia igra* (“jogo cerebral”) – como mostram muitos de meus precursores *belovedi* – é, no romance, termo técnico que caracteriza o instante em que o fruto da imaginação se faz real e passa a existir no mesmo plano do agente criador, gerando um movimento recursivo de anterioridades que pode ou não ter fim. Em *Petersburgo*, o jogo cerebral parece chegar a um arremate aristotélico um passo além do narrador, no Biéli biográfico, mas na falta de uma resolução conclusiva, a indagação de Borges em “Ajedrez” se mantém: “Que Dios detrás de Dios la trama empieza/ de polvo y tempo y sueño y agonía?”⁶

Ao se esquecer e então se lembrar de Anna Petrovna – dizendo ter se deixado levar pelo desenrolar da própria narrativa –, o narrador distancia-se humoristicamente do Biéli escritor, cuja memória do próprio texto é, no trecho, enciclopédica. A dinâmica esquecer/relembrar – introduzida por Púchkin via Pímen e retomada por Biéli quase imediatamente em “*O nei pozabyli my*” – marca fenomenologicamente tanto a produção quanto a recepção da passagem. Como o narrador, Biéli nos força a lembrar não apenas da personagem esquecida, mas da longa trajetória das frases e expressões utilizadas no trecho, de suas mutações e desenvolvimentos, permitindo-nos participar, quase como coautores, no jogo cerebral armado por ele. O final de *Petersburgo*, portanto, flui simultaneamente em página e memória, cada passo adiante marcado por uma, ou várias, olhadelas no retrovisor.

Para o tradutor que se incumbe da missão de verter *Petersburgo* para outra língua – no meu caso, para o português do Brasil –, o retorno de Anna Petrovna, que surge acompanhado do encadeamento dos *leitmotive* citados acima, faz com que o vetor motriz que impulsiona o artesanato da transferência linguística seja equiparado ao vetor memória. Diz-se da atividade do tradutor em prosa, para além da traição, que a onipresença do texto original impede que haja longos momentos de

6 BORGES, “Ajedrez”, 1995, p. 21.

estagnação ou irresolução, isto é, que não há, no traduzir, equivalente a um *writer's block*. Pois bem, em Biéli, deparamo-nos com um contraexemplo que – como em Wittgenstein – exhibe o que é típico por meio do *reductio ad absurdum*: a tradução pisa no freio quando decisões anteriores predeterminam o conteúdo do trecho vigente de modo insatisfatório, impedindo tanto uma “retradução simultânea” – que arrisca destoar dos trechos anteriores – quanto um mero copiar e colar. Num romance longo como *Petersburgo*, porém, mesmo este último processo pode ser bastante lento: como vimos acima, o trecho precedente pode estar há centenas de páginas do corrente, o que obriga o tradutor a equiparar-se, em memória, ao autor, ou a abusar sem dó dos comandos de busca do processador de texto. O exemplo de Biéli é limítrofe pois, para que percebamos o efeito musical da escrita do autor – tão importante para os simbolismos, incluindo o russo –, é imprescindível que os trechos sejam *exatamente* iguais aos anteriores, o que, à despeito de minhas longas listas de *leitmotive*, é quase impossível de controlar sem um longo e introspectivo respiro.

Discorrer sobre uma tradução ainda não publicada é, claro, sempre um risco – a minha sairá pela Editora 34 num futuro próximo e ainda passará por várias revisões –, porém dispenho-me a fazê-lo aqui com o intuito de partilhar – enquanto o frio de *Petersburgo* ainda corre vivo nas veias – um pouco da experiência dos quase dois anos que passei em companhia de Nikolai Apollónovitch, Apollón Apollónovitch, Dúdkin, Lippántchenko, Sofia Petrovna e outros. *Petersburgo* é – como nos lembra John Elsworth, num breve ensaio recém publicado sobre sua excelente versão do romance em inglês – um texto difícil, que inclui extensas citações epigráficas de Púchkin, passagens em prosa metrada, trechos regulados por considerações fonéticas, trocadilhos, uso variado de diminutivos e inúmeros outros elementos formais que o tornam um verdadeiro desafio para tradutores de todos os níveis.⁷

Neste breve ensaio procuro apresentar, além da questão da escrita musical, sublinhada acima, quatro características do

⁷ ELSWORTH, “On Translating Petersburg”, 2019, pp. 24-36.

original que podem gerar questionamentos para o tradutor – a estrutura morfológica da língua russa, o uso de marcadores dêiticos em focalizações narratológicas, os trocadilhos e aescrita fonética –, discutindo vantagens e desvantagens de possíveis soluções, incluindo as minhas próprias. O objetivo aqui não é converter o leitor aos princípios de minha própria tradução, mas fazer com que pensemos juntos sobre como transpor, para o português, as fosforescências e idiossincrasias de um dos mais importantes romances russos do século XX.

O capítulo quatro de *Petersburgo* tem como ponto culminante um baile que traz, para um único espaço, quase todas as personagens principais do romance: o traidor Lippántchenko, o agente duplo Morkóvin, o senador Apollón Apollónovitch Ableúkhov, seu filho Nikolai Apollónovitch – vestido de domínó vermelho – e Sofia Petrovna Likhútina, que, num traje em estilo *Madame Pompadour*, entrega para este último uma carta fatídica. A mensagem, escrita pelo membro de um partido escuso, demanda que Nikolai Apollónovitch cumpra uma promessa que fizera num momento de especial tormento interior, meses antes, a saber: a de assassinar o senador, seu pai, com uma bomba. Nos subcapítulos iniciais, porém, Biéli prepara a cena – uma verdadeira explosão dionisíaca de luzes, tecidos e movimentos – com uma descrição cuidadosa da vida dos Tsukatóv, família anfitriã das festividades. Como Anna Pavlovna Scherer, de *Guerra e paz*, Liubóv Aleksêievna, a esposa e mãe, encara o baile como uma oportunidade para unir a elite intelectual de Petersburgo numa eclosão de conversas harmoniosas e edificantes. As diferenças políticas entre seus convidados, porém – algo tão familiar neste nosso assombroso 2020 –, acabam por produzir enormes tensões, especialmente à luz das teorias da conspiração de cunho antissemita que marcaram o começo do século XX na Rússia. O *pater familias* Nikolai Petróvitch, também conhecido como Koko, por outro lado, é quem coordena as danças, dá ordens ao pianista de salão e troca gracejos com os convidados mais jovens. Num subcapítulo cujo título já prenuncia as dificuldades morfológicas a seguir – “*Dotantsovyval*” (“Ele dançava até o fim”), Biéli escreve:

Николай Петрович Цукатов протанцевал свою жизнь; теперь уже Николай Петрович эту жизнь дотанцовывал; дотанцовывал легко, безобидно, не пошло; ни одно облачко не омрачало души; душа его была чиста и невинна, как вот эта солнцем горевшая лысина или как этот вот гладко выбритый подбородок меж бак, будто глянувший промеж облака месяц.

Все ему вытанцовывалось.

Затанцевал он маленьким мальчиком; танцевал лучше всех; и его приглашали в дома, как опытного танцора; к окончанию курса гимназии натанцевались знакомства; к окончанию юридического факультета из громадного круга знакомств вытанцевался сам собою круг влиятельных покровителей; и

Николай Петрович Цукатов пустился отплясывать службу. К тому времени протанцевал он имение; протанцевавши имение, с легкомысленной простотой он пустился в балы; а с балов привел к себе в дом с замечательной легкостью свою спутницу жизни Любовь Алексеевну; совершенно случайно спутница эта оказалась с громадным приданым; и Николай Петрович с той самой поры танцевал у себя; вытанцовывались дети; танцевалось, далее, детское воспитание, – танцевалось все это легко, незатейливо, радостно.

Он теперь дотанцовывал сам себя.⁸

Se no célebre “Encantação pelo riso” (“*Zakliatie smekhom*”, 1909) de Velimir Khlébnikov,⁹ são as mutações morfológicas do termo “risada” (*smekh*) que produzem o efeito encantatório dos neologismos supramentais do poeta, a prosa de Biéli, aqui, é governada pelo verbo *tantsevat*, “dançar”. O excerto é uma verdadeira *masterclass* de *slovoobrazovanie*: o prefixo *pro* surge com sentido de gasto de tempo (*protantseval svoiu jizn*) e dispêndio de bens (*protantseval imenie*); o prefixo *do* aparece acompanhado da forma imperfectiva *tantsevat*, um estar em vias de dançar até o fim; *za*, aqui, tem sentido de começo (*zatanseval on malen'kim malchikom*); *tantsevatsia* é a forma impessoal reflexiva do verbo (*tantsevalos, dalee, detskoe vospitanie*); *na + sia* comunica um dançar em excesso; enquanto,

⁸ BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 152-153.

⁹ KHLÉBNIKOV, “*Zakliatie smekhom*”, 2000, p. 209.

vitantsovyvatsia é sinônimo de *udavatsia*, ter sucesso ou sair-se bem numa empreitada, que pode ou não ser dançante. Para complicar as coisas mais um pouquinho, a passagem também inclui uma intrusão do verbo *pliasat*, sinônimo de “dançar” em *Nikolai Petrovitch Tsukatov pustilsia otpliassivat slujbu*. Toda a força do trecho parece estar no equilíbrio tênue entre constância e variação, isto é, na reiteração mecânica da raiz “dançar”, por um lado – modificada apenas quando a língua pede uma transformação no aspecto do verbo –, e na variedade de sentidos produzida pela alternância constante dos prefixos e terminações.

Se o português não possui recurso morfológico semelhante que possa manter a ambiguidade, o que fazer para traduzir a passagem de modo que o leitor perceba a existência de um efeito linguístico no trecho? Parece-me que as opções principais são duas, cada uma realçando um dos lados do binômio “constância-variação” estabelecido acima. À primeira alternativa competiria traduzir cada aparição de *tantsevat* com uma palavra *diferente* da família semântica “dançar” (ex: bailar, remexer, saltar, agitar-se, movimentar-se), o que enfatizaria, em português – com certo exagero – o fato de Biéli estar, no original, esticando as possibilidades dançantes da língua russa. A segunda alternativa seria exatamente inversa: sublinhar, em português, o fato de os verbos em russo serem derivações de uma única raiz, o que significaria usar um único verbo, “dançar”, do começo ao fim do trecho. Neste segundo caso, perde-se a diversidade do original, porém ganha-se, com a repetição, um efeito estranhizador *à la* Chklóvski, que esconde de vista o sentido principal do verbo, fazendo-nos ouvir os harmônicos de seus outros significados, como “dar-se mal” ou “morrer”, que repercutem com força especial no trecho final da passagem. Por este motivo, acabei por optar pelo segundo caminho:

Nikolai Petróvitch Tsukatóv dançara sua vida afora; e agora, Nikolai Petróvitch dançava essa vida até o fim; dançando leve, sem ofensa ou vulgaridade; nem uma única nuvem era capaz de obscurecer sua alma; sua alma era pura e inocente, como esta careca, aqui, que queima ao sol, ou este queixo completamente barbeado, que espia por entre grossas costeletas, como uma lua entre as nuvens.

Para ele, tudo caminhava dançantemente.

Começara a dançar quando menino; dançara melhor que todos; fora convidado às casas como dançarino experiente; perto do fim do ginásio, dançaram vida adentro certos conhecidos; perto do fim da faculdade de direito, dançou-se um círculo de patronos influentes a partir de um enorme círculo de conhecidos; e Nikolai Petróvitch Tsukatóv desandou a dançar por sua carreira no serviço. Já naquela época ele dançou todo o valor de uma propriedade; e tendo dançado o valor de uma propriedade, começou, com simplicidade frívola, a ir a bailes; e nesses bailes atraiu à casa, com facilidade prodigiosa, sua companheira de vida, Liubóv Aleksêievna; a companheira, por total coincidência, calhou de possuir um enorme dote; e desde então, Nikolai Petróvitch dançou em sua própria casa; dançaram as crianças; dançou, ademais, a educação dos filhos – e tudo dançou com leveza e felicidade, sem pretensões.

E ele, agora, dançava consigo mesmo, até o fim.

Um detalhe do trecho acima – o uso das palavras “aqui” e “este” no parágrafo inicial – nos leva à nossa segunda questão de tradução em *Petersburgo*: a relação íntima, estabelecida por Biéli, entre focalização narratológica e o uso de marcadores dêiticos. O tema mereceria um artigo independente bastante longo, porém, grosso modo, pode-se dizer que o romance posiciona o leitor geograficamente *no interior* da narrativa por intermédio de marcadores que designam distância relativa ao narrador. Em *Petersburgo*, a linha de visão do leitor não é fixa: podemos estar, como no exemplo acima, juntinhos do narrador, pairando sobre “esta careca, aqui, que queima ao sol” ou bastante afastados, com vista panorâmica do salão de baile e dos corpos que por ele viajam em compasso ternário. No russo, esse efeito de aproximação ou distanciamento gera, como atentou Berdiáev, uma espécie de cubismo narrativo que é produzido pelos marcadores dêiticos *aqui (zdes) ali/lá (tam) agora (seichas, teper)*.¹⁰ Por estarem em fluxo constante, a transição rápida entre os marcadores produz uma instabilidade na leitura que, existente no original, é agravada na tradução para o português.

10 BERDIAEV, “Astralnii roman (Razmichlenie po povodu romana A. Belogo ‘Petersburg’)”, 1993, p. 310-17.

O instinto quase inevitável, em nossa língua, é o de estabilizar o ponto de visão do leitor no interior de um mesmo trecho, minimizando diminuições ou alargamentos bruscos na distância entre leitor e narrador: “sua alma era pura e inocente, como aquela careca, ali, que queima ao sol, ou aquele queixo completamente barbeado, que espia por entre grossas costeletas...”. Ao manter um ponto de observação fixo – de preferência mais longe do objeto narrado –, o trecho soa mais neutro em português, o que sugere que um *close-up* deste tipo – como os de D. W. Griffith nos primórdios do cinema ou a desconcertante câmera em primeira pessoa no clássico de Robert Montgomery *Lady in the Lake* (1947) – parece entrar em conflito com alguma expectativa fundamental nossa enquanto leitores de língua portuguesa.¹¹ A força magnética quase inexorável desse ponto de vista fixo mais afastado, de fato, vence, com frequência, o impulso de preservar com exatidão literal a estranheza dos marcadores de Biéli. Eliminá-los completamente seria, porém, um erro. O exemplo a seguir é bastante ilustrativo:

Аполлон Аполлонович подошел к окну; две детские головки в окнах там стоящего дома увидели против себя за стеклом там стоящего дома лицевое пятно неизвестного старичка.

И головки там в окнах пропали.¹²

Apollón Apollónovitch se aproximou da janela: duas cabecinhas de criança, ali, nas janelas da casa do outro lado da rua, viram, através do vidro da casa do outro lado da rua, a mancha facial de um velho desconhecido.

E as cabecinhas desapareceram da janela.

Até o primeiro ponto e vírgula, o leitor vê o trecho com a objetividade da terceira pessoa: o velho Apollón Apollónovitch aproxima-se da janela; na primeira metade do segundo trecho, é o olhar de Apollón que constitui o nosso ponto de referência, à despeito das cabeças das crianças constituírem o sujeito gramatical da frase: elas estão “ali, nas janelas da casa do outro lado da rua”, relativas ao sujeito que as vê, o velho

¹¹ Ver, por exemplo, *The Lonedale Operator* (1911) de Griffith.

¹² BELYI, *Peterburg*, 1981, 50.

senador; após o verbo *uvidet*, porém, o foco de visão troca de lado. Vemos, agora, a cena por intermédio das crianças que se deparam com a imagem de um velho desconhecido *do outro lado da rua*. A frase que conclui o trecho nos faz retornar à primeira pessoa de Ableúkhov. Em apenas três linhas, portanto, o olhar do leitor, cinematograficamente, passa por três posições – terceira pessoa, primeira pessoa (Ableúkhov), primeira pessoa (crianças) – para então retornar ao início, efeito produzido pela combinação dos marcadores *tam*, com as expressões posicionais *protiv sebja* e *tam stoiashchego doma*. Num trecho como este, uma fixação de pontos de observação como a simulada anteriormente não faria jus à focalização narrativa do original.

Transmitir algo do senso de humor de uma língua para outra quase sempre requer uma solução inusitada da parte do tradutor. Ter de explicar uma anedota, na literatura como na vida, é quase sempre uma derrota, porém isso é às vezes necessário. Na página inicial de *Petersburgo*, por exemplo, Biéli escreve: “Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект; то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например); образующие его боковые границы дома суть – гм... да...для публики”.¹³ A narração reticente e a estranheza do acabamento da frase – que apresenta um uso um tanto artificial do genitivo *dlia publiki* – representa uma manipulação verbal que visa evitar a expressão adjetival *publitchnii dom*, “bordel” (literalmente: “casa pública”). Para não dar a entender que os prédios que ladeiam a Avenida Niévski são todos prostíbulos, o narrador parece hesitar, reescrever o trecho em tempo real, o que acaba por, irônica e dialeticamente, chamar mais atenção à expressão circum-ambulada. Minha solução, aqui um tanto cabisbaixa, foi a de traduzir o trecho de modo literal e adicionar uma nota explicativa. Pareceu-me que qualquer outra solução que não “bem...sim: para o público” distorceria o sentido do trecho em demasia.

13 BELYI, *Peterburg*, 1981, 9.

Felizmente, outros trocadilhos de Biéli dão margem para resoluções lusófonas mais satisfatórias. Consideremos, por exemplo, a seguinte confissão do jovem filósofo e parricida *in potentia* Nikolai Apollónovitch a seu colega de partido Aleksándr Ivánovitch:

– Просто были вы вне себя...

– Хорошо это вам говорить “вне себя”; “вне себя” – так все говорят; выражение это – аллегория просто, не опирающаяся на телесные ощущения, а, в лучшем случае, лишь на эмоцию. Я же чувствовал себя вне себя совершенно телесно, физиологически, что ли, и вовсе не эмоционально... Разумеется, кроме того, я был еще вне себя в вашем смысле: то есть был потрясен.¹⁴

No inglês, tanto David McDuff quanto John Elsworth traduzem o fatídico “вне себя” – pedra angular do trecho acima – com a expressão “*beside myself/yourself*”, que, apesar de, como o russo, caracterizar um estado de grande turbulência interior, representa, para o ouvido sincrônico de um falante nativo de inglês, uma distorção geográfica mínima na localização do *nous*: o ser está *ao lado* (*beside*) de si.¹⁵ O português “fora de si” por outro lado – como o francês “*hors de soi*” –, é um equivalente semântico perfeito do original *vne*, que sugere não um ladear ou um excluir-se do ser, mas seu externar ou exteriorizar. Temos, portanto:

– Você estava simplesmente fora de si...

– É muito fácil falar “fora de si”; “fora de si” é algo que todo mundo diz; a expressão é simplesmente uma alegoria, sem nenhum embasamento em sensações físicas, ou, na melhor das hipóteses, em emoções. Já o que eu senti foi um estar *fora de si* em sentido completamente físico, fisiológico, se preferir, e não emocional... Nem preciso dizer que também estava fora de mim de acordo com a sua definição: isto é, estava abalado.

Já o senso de humor do senador Apollón Apollónovitch Ableúkhov representa, para o tradutor, uma sorte de azares. Se, por um lado, grande parte de suas anedotas é totalmente

¹⁴ BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 259-260.

¹⁵ BELY, *Petersburg*. Em tradução de David McDuff, 1995, p. 355 e BELY, *Petersburg*. Em tradução de John Elsworth, 2009, capítulo 6.

dependente dos processos gerativos da própria língua russa – especialmente, como veremos a seguir, de inversões de gênero (um azar) –, o fato de serem irremediavelmente sem graça facilita – e muito – as coisas. Traduzir uma piada ruim, além de simples, é bastante divertido. À luz desse fato, um segundo critério passa a operar no converter de trocadilhos linguísticos: o de preservar, na medida do possível, o máximo de blocos semânticos do original, fazendo com que o leitor do português possa reconhecer, até certo ponto, a estrutura da piada original. No subcapítulo “E ao vê-lo, dilataram, se iluminaram, cintilaram...”, por exemplo, Apollón Apollónovitch agracia um de seus funcionários com a seguinte elocução:

- А скажите, пожалуйста: кто муж графини?
- Графини-с?.. А какой, позволю спросить?
- Нет, просто графини?
- ?
- Муж графини – графин?¹⁶

O humor um tanto infantil do trecho parte do caráter assimétrico das formas masculina e feminina e do termo “conde” (*graf*). Como resposta à pergunta “como se chama o marido da condessa?”, Ableúkhov, partindo do feminino *grafinia* produz, ao invés de *graf*, o substantivo masculino *grafin*, “jarra”, equivalente ao termo francês *carafe*. Em português, manteve o motivo nobiliárquico e a formulação da questão original, substituindo o “jarro” que conclui o trecho:

- Diga-me, por favor: como se chama o marido de uma condessa?
- De uma condessa, senhor?.. De que condessa, permita-me perguntar?
- Não, de uma condessa, simplesmente.
- ?
- O marido de uma condessa é o *condenado*.

Vale a pena lembrar que, em *Petersburgo*, as anedotas de Ableúkhov, que além dos trocadilhos, tomam também a forma de perguntas absurdas, representam tanto um marco de sua estatura política – não seriam toleradas se não fosse ele

16 BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 27.

um senador do império russo – quanto uma manifestação de estase familiar: surgem predominantemente no começo da narrativa (capítulo 1) e no final (capítulo 8), precedendo e re-matando as tensões que propulsionam a narrativa. O regresso de Anna Petrovna à residência dos Ableúkhov sinaliza também o retorno das piadas do senador que, no auge dos idílios familiares do capítulo oito, inquiri o servo Semiónitch: “uma melancia é uma baga?”. Como em Tolstói, aqui, são os olhos de Anna Petrovna que dão voz ao sentimento do leitor: “А он все по-прежнему?” (“Então ele ainda é o mesmo?”).¹⁷ Algumas páginas antes, porém, também no fatídico capítulo 8, deparamo-nos com outro calembur ableukhoviano:

- Ме-емме... Семеныч: скажу-ка я...
- Слушаю-с!..
- Ведь жена то халдея – полагаю я – кто?
- Полагаю-с, – халдейка...
- Нет – халда!..¹⁸

O mesmo esqueleto do anterior, desta vez com uma inversão de gênero: aqui é o feminino de “caldeu” (*khaldei*) que está em questão. Semiónitch atende às expectativas do senador ao produzir a variante adequada, “caldeia” (*khaldeika*) mas é prontamente corrigido pelo velho, que propõe o termo injurioso *khalda*, “mulher rude e insolente”. A insistência do senador em gracejos matrimoniais – sempre atravessados por um elemento terceiro – faria parte, sem dúvida, de uma leitura psicanalítica do romance, espécie de sublimação cômica das frustrações com Anna Petrovna que torna à casa após ter fugido por dois anos com um cantor italiano. O veneno sutil inculcado em *khalda* – lembremos que Anna Petrovna presencia o diálogo com Semiónitch – pode, sim, estar direcionado à esposa, ainda que inconscientemente. Essa possibilidade se esvai na versão lusófona do trecho, que segue o mesmo princípio do exemplo anterior:

- Me-emme...Semiónitch: eu digo...
- Pode falar, senhor!..

¹⁷ BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 408.

¹⁸ BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 401.

- A mulher de um caldeu – diga-me – quem é ela?
- Suponho que uma caldeia?...
- Não – uma caldeira!..

É a atenção dada por Biéli à estrutura fonética do russo, porém, que gera as maiores demandas sobre o tradutor de *Petersburgo*. No livro *A mestria de Gógol* (1934), obra tardia de Biéli que é tanto uma releitura da obra de seu grande precursor como da sua própria, o autor relata ter descoberto, em *Petersburgo*, uma relação íntima entre a *fabula* e a instrumentação fonética:

Eu próprio deparei-me com uma relação (involuntária) surpreendente entre a instrumentação da palavra e a *fabula*; os leitmotivos sonoros que acompanham o senador e seu filho são idênticos às consoantes que formam seus primeiros nomes, patronímicos e sobrenomes: Apollón Apollónovitch Ableúkhov: *pll-pll-bl*; Nikolai Apollónovitch Ableúkhov: *kl-pll-bl*; e ambos estão ligados ao nome Ableúkhov, composto dos sons *pl-bl* e *kl*[...] O leitmotiv da provocação está inscrito no sobrenome “Lippántchenko”: seu *lpp* é *pll* ao contrário (de Ableúkhov); e enfatiza o som *ppp*, que remete a expansão de camadas na alucinação do senador – Lippántchenko é, ele próprio, uma bola, e dele emana o som *pepp-peppé*: “Pepp Péppovitch Pépp expande-se, expande-se, expande-se; e Pepp Péppovitch Pepp arrebenta [*lop-net*]: arrebenta [*lop-net*] tudo”.¹⁹

Apesar de *A mestria de Gógol* ser já um texto posterior à quase obsessão de Biéli por experimentos fonéticos que visavam estabelecer uma relação entre som, mística e sentido – do qual o produto mais famoso é o curiosíssimo poema-tratado *Glossolalia* (1917)²⁰ –, é certo que, para além dos citados pelo autor, *Petersburgo* inclui certos elementos de orquestração sonora fundamentais, que devem, na medida do possível, ser preservados em tradução.

Um deles é a predominância de fonemas plosivos – /p/, /t/, /k/, /b/, /d/ e /g/ –, que são deliberadamente enfatizados pelo autor com efeito semântico claro. Só o título do romance – de onde tudo parte e inevitavelmente retorna – inclui os fonemas

¹⁹ BELYI, *Masterstvo Gogolia*, 1934, p. 306-307.

²⁰ BELYJ, *Glossolalia: Poema o zvuke*, 2003.

/p/, /t/, /b/ e um /g/ que em posição final soa /k/, verdadeira explosão plosiva que parecer informar, *a posteriori*, todos os /p/, /b/ e /k/ que aparecem nos nomes, sobrenomes e patronímicos das personagens. A função destes disparos e paradas de ar, no romance, é frequentemente alinhada com o seu dispositivo narrativo mais importante: a apocalíptica bomba (duplo *b*) que anseia, com tiquetaquear saturnino, o extermínio de Ableúkhov pai por Ableúkhov filho. Em “Ao lado da mesa” – subcapítulo em que Nikolai Apollónovitch, tomado por impulso incontrolável, ativa a bomba na lata de sardinha –, Biéli reduz as terríveis consequências da detonação do misterioso artefato a uma aliteração tripla do fonema /b/: *bred, bezdna, bomba*.²¹ Um dos trechos mais citados do romance, o fragmento – que poderia literalmente ser traduzido por “desvario, abismo, bomba” – perde força sem a repetição do som. Aqui, o texto propõe uma renegociação de prioridades – som sobre sentido –, dando ao tradutor certa licença poética para alterar os termos do original.

Em português, o problema principal é a tradução do primeiro termo, *bred*: quase todas as possíveis variantes, “ilusão, devaneio, desvario, sonho, delírio, demência”, têm o /d/ como protagonista, e em nenhuma surge o /b/ de bomba. *Bezdna*, também, não é simples: encontramos o /b/ em “abisso” e “abismo”, mas ele não está em posição aliterativa inicial, como no russo. Para a segunda questão, acabei por optar pelo helenismo bastante infrequente “báratro”, enquanto para o primeiro, escolhi “balbúrdia”, uma palavra completamente diferente, por exacerbar o efeito fonético do trecho (duplo *b*) e comunicar confusão ou tumulto. Temos, então:

Все, все, все: этот солнечный блеск, стены, тело, душа
– все провалится; все уж валится, валится; и – будет:
бред, бездна, бомба.²²

Tudo, tudo, tudo: esse brilho de sol, as paredes, o corpo, a alma – tudo desmoronará; tudo entrará em colapso, colapso: e tudo far-se-á: balbúrdia, báratro, bomba.

21 BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 227.

22 BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 227.

É no capítulo um de *Petersburgo*, porém, que o simbolista efetua – apoiando-se tanto num movimento de aproximação exótica quanto num preconceito com relação às culturas ditas “orientais” (mongol, tártara e japonesa) – a mais completa personificação do som na narrativa. Nele, Aleksánder Ivánovitch Dúdkin, o Esquivo, conversa com Lippántchenko num café-restaurant, e sentindo-se enojado pela presença deste último – cujo traje amarelo e a viscosidade, em nome e modo de se expressar, o fazem lembrar com horror da figura mongol que assombra o papel de parede de seu quarto –, o compara com um *ery*, representado pela letra russa «ы», som bárbaro, “tártaro” que ele diz não existir em línguas civilizadas.

«Звук шума на «и», но слышится «ы»...»

Липпанченко, осовелый, погрузился в какую-то думу.

– «В звуке «ы» слышится что-то тупое и склизкое...»

Или я ошибаюсь?..»

– «Нет, нет: нисколько», – не слушая, Липпанченко пробурчал и на миг оторвался от выкладок своей мысли...

– «Все слова на е р ы тривиальны до безобразия: не то «и»; «и-и-и» – голубой небосвод, мысль, кристалл; звук и-и-и вызывает во мне представление о загнутом клюве орлином; а слова на «е р ы» тривиальны; например: слово рыба; послушайте: р-ы-ы-ы-ба, то есть нечто с холодной кровью... И

опять-таки м-ы-ы-ло: нечто склизкое; глыбы – бесформенное: тыл – место дебошей...»

Незнакомец мой прервал свою речь: Липпанченко сидел перед ним бесформенной глыбой; и дым от его папиросы осклизло обмыливал атмосферу: сидел Липпанченко в облаке; незнакомец мой на него посмотрел и подумал «тьфу, гадость – татарщина»...

Перед ним сидело просто какое-то “Ы”...²³

Apesar do som descrito aparecer com frequência no tupi antigo, como no verbo *sykyié* – ter medo – o fato de ele não existir em português traz dificuldades, ainda mais se le-

23 BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 42-43.

varmos em conta a repetição deliberada do som no parágrafo final em *ryba, mylo, glyba, tyl* e *dym*. Uma resolução adequada da passagem em português, consistiria, portanto, em encontrar um som que satisfizesse os seguintes critérios 1) soasse característico do português; 2) pudesse ser tomado por pouco elegante; 3) fosse comum o suficiente para desempenhar uma função gerativa no trecho; e 4) se possível, que mantivesse o sentido literal dos cinco termos com *ery* do original russo, isto é, “peixe, sabão, rocha, traseira, e fumaça”.

Apoiando-me em experiências que tive como professor de português língua estrangeira, encontrar um candidato inicial para “som característico” não foi tão difícil – bastou imaginar como soam as terminações de nossas palavras lidas por um falante nativo de uma língua similar, como espanhol e francês; o som em questão, concluí – como o brigão João Valentão de Caymmi –, era sim, capaz de dar bofetão nos desavisados, e por ser uma terminação produtiva (como o próprio *ery*, do russo) permitiria múltiplos ecos no decorrer do parágrafo. Restava, portanto, resolver o item quatro. Seria possível achar equivalentes para *ryba, mylo, glyba, tyl* e *dym* que compreendessem nosso whitmaniano “barbaric yawp”: a-o-til? Sim, ou não? Eis o trecho:

– O som do barulho é um “a” mas escutamos “ão”...

Lippántchenko, sonolento, mergulhou em seu próprio pensamento.

– No som “ão” se ouve algo obtuso e viscoso... Ou estou errado?

– Não, não: de jeito nenhum – resmungou Lippántchenko sem escutar, abandonando por um instante os recessos de seus pensamentos...

– Todas as palavras com “ão” são escandalosamente triviais: o oposto das com “a”; “a-a-a” é o firmamento azul, pensamento, cristal; o som “a-a-a” evoca em mim o bico curvo de uma águia; agora, as palavras com “ão” são triviais; por exemplo: a palavra cação; escute ca-çã-ã-ã-ã-o, isto é, algo com sangue frio... Ou de novo: “sabão”: algo escorregadio; “matação” – disforme: “pelotão” – zona de deboches...

O desconhecido interrompeu seu discurso: Lippántchenko estava sentado à sua frente como um *matação* dis-

forme; e a *emanação* de fumaça viscosa de seu cigarro tomou a atmosfera como *sabão*; Lippántchenko estava dentro de uma nuvem; meu desconhecido olhou para ele e pensou “Uh, que nojo – esse tartarozinho”... Diante dele estava sentado simplesmente um tipo de “ÃO”...

Para *ryba, mylo e glyby*, acabei por encontrar “cação”, “sabão” e “matação” – mantendo este último no singular – e transferei o “ão” de *dym* para *emanação*, que surge no trecho como tradução inexata de *otmylivat* (ensaboar) para privilegiar a repetição sonora. Traduzi *tyl*, por sua vez, em seu segundo sentido, “pelotão traseiro”, por “pelotão” pelo mesmo motivo. A escolha pelo “ão” paga amplos dividendos no decorrer da narrativa, especialmente ao estabelecer uma conexão fonética direta (impossível no russo) entre Lippántchenko – simplesmente um tipo de AÃO – e sua principal atividade no romance, a “provação”. Enfim, o trecho requer inúmeras renegociações de prioridades, mas o resultado é, a meu ver, satisfatório.

Petersburgo tem, é claro, grande força sobre o desenrolar da prosa em língua russa no século vinte e além. Audíveis em Nabokov – que o elege entre os quatro melhores romances do século XX, como terceiro colocado numa lista que inclui, pela ordem, *Ulisses*, *A Metamorfose* e a primeira metade de *Em busca do tempo perdido* –, seus ecos ressoam também em Pílniák, Pasternak e até, mais recentemente, na prosa de Viktor Pelevin. Biéli amarra com virtuosismo influências literárias e filosóficas diversas, de Nietzsche e Bergson a Annie Besant e Madame Blavatsky, de Dostoiévski e Gógol ao Apocalipse de João. É tarefa do tradutor encontrar alternativas – fonéticas, musicais, morfológicas, estruturais – para a corporificação dessas e outras tantas referências.

Referências bibliográficas

BELY, Andrei. *Petersburg*. Translated by David McDuff. London: Penguin Books, 1995.

BELY, Andrei. *Petersburg*. Translated by John Elsworth. Lon-

- dres: Puhskin Press, 2009.
- BELYI, Andrei. *Masterstvo Gogolia*. Moskva: Ogiz, 1934.
- BELYI, Andrei. *Peterburg: Roman s vos'mi glavakh s prologom i epilogom*. Leningrad: Izdatel'stvo Nauka, 1981.
- BELYI, Andrei. *Simfonii*. Leningrad: Khudojestvennaia literatura, 1991.
- BELYJ, Andrei. *Glossolalia: Poema o zvuke*. Dornach: Pforte Verlag, 2003.
- BERDIAEV, Nikolai Aleksandrovich. "Astralnii roman" (Razmichlenie po povodu romana A. Belogo 'Peterburg'). In: N. A. Berdiaev: *O russkikh klassikakh*, pp. 310-17. Moscou: Vischaia chkola, 1993.
- BORGES, Jorge Luiz. *El hacedor*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- ELSWORTH, John. "On Translating Petersburg". In: *A Reader's Guide to Andrei Bely's Petersburg*. Edited by Leonid Livak. Madison: University of Wisconsin Press, 2019, pp. 24-36.
- KHLEBNIKOV, Velimir. *Sobranie sotchinienii v chesti tomakh. Tom 1*. Moscou: IMLI RAN "Nasledie", 2000.
- PUCHKIN, Aleksandr. *Boris Godunov*. In: *Polnoe sobranie sotchinienii. Tom 5*. Moscou: Nauka, 1964.
- The Lady in the Lake*. Robert Montgomery. Metro-Goldwyn-Mayer. United States, 1947, filme. (105 min.)
- The Lonedale Operator*. D. W. Griffith. Biograph Company. United States, 1911, filme. (17 min.)
- TOPOROV, V. N. "Peterburg i 'Peterburgskii tekst russkoi literatury'". In: Toporov, V. N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannnoe*. Moskva: Isdatel'skaia Gruppya "Progress" - "Kultura", 1995.

Recebido em: 03/08/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Traduzir o contemporâneo: Vladimir Sorókin e a tradução como crítica

Arlete Cavaliere*

Resumo: Este ensaio apresenta e discute algumas proposições teóricas a respeito da arte da tradução literária, tendo como enfoque a tradução da contemporaneidade russa e do romance *O dia de um oprítchnik* (*Den' oprítchnika*) de Vladimir Sorókin.

Abstract: This essay presents and discusses some theoretical propositions about the art of literary translation, focusing on translating Russian contemporaneity and on Vladimir Sorókin's novel *Day of the Oprítchnik* (*Den'oprítchnika*).

Palavras-chave: Tradução; Criação; Crítica literária; Contemporaneidade russa
Keywords: Translation; Creation; Literary Criticism; Russian Contemporaneity



* Professora titular da área de Língua e Literatura Russa da USP. Autora de vários livros, entre eles Antologia do Humor Russo (org. Editora 34, 2018); O inspetor geral de Gógol-Meyerhold: um espetáculo síntese (Perspectiva, 1996); Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco (Humanitas, 2009). <https://orcid.org/0000-0001-67361175>; cavalier@usp.br

Diante do intrincado contexto cultural contemporâneo e da complexidade de um fenômeno que, de modo alargado, pode ser identificado hoje como a “crise da pós-literatura”, faz-se necessária, para amparar uma discussão sobre problemas da teoria e da prática da tradução literária contemporânea, uma análise atenta das características e singularidades que interagem no diálogo – via-tradução – entre as diferentes culturas de nosso tempo.

A questão do contemporâneo vem sendo examinada de formas variadas, segundo pontos de vista muitas vezes conflitantes e por meio de linguagens e modos de expressão diversificados: historiadores, teóricos, pensadores, poetas e artistas estão às voltas com a difícil tarefa de capturar as intrincadas tramas culturais que conformam a nossa contemporaneidade. Daí decorre a imensa e crescente variedade de interpretações e formas de abordagem da crise atual. Refletir sobre um tempo-espço em pleno processo e em franca expansão, no qual se opera a interação entre fenômenos artísticos e mecanismos da cultura e da história, como bem nos ensina Iúri Lotman,¹ ao estabelecer correlações entre a semiótica da arte e a semiótica da cultura, torna-se labor de extrema importância e urgência para apreender o mundo e a cultura em que hoje vivemos.

Aliás, o mesmo Iúri Lotman, falecido em 1993 e um dos mais notáveis semioticistas russos do século XX, pontua também que se a obra de arte pode ser considerada como um texto

¹ Em vários de seus ensaios teóricos, Iuri Lótman trata das relações entre os fenômenos artísticos e os mecanismos da cultura, estabelecendo correlações entre a semiótica da arte e a semiótica da cultura e abrindo a possibilidade de ver, por um lado, na obra de arte criada pelo homem um dispositivo pensante e, por outro, como um fato de cultura, definida como um mecanismo natural historicamente formado de inteligência coletiva, possuidora de uma memória coletiva e capaz de realizar operações intelectuais. Cf. a propósito, especialmente, “Sobre o mecanismo semiótico da cultura” e também, “Sobre a semiótica da arte”. In: LÓTMAN, I.; USPIÊNSKI, B.; IVÁNOV, V. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Ed. Livros Horizonte, 1981. Cf. também, LÓTMAN, I.; USPIÊNSKI, B. *Tipologia della cultura*. Milão: Ed. Bompiani, 1975.

composto de símbolos (e daí sua densa polissemia), a cultura constitui ela também um sistema de signos que integra a linguagem de vários fenômenos humanos. A definição de cultura como memória da coletividade pressupõe, segundo ele, a construção de um sistema de regras para a tradução da experiência imediata em texto. A cultura constitui, portanto, um sistema de memória coletiva e de consciência coletiva e, ao mesmo tempo e inevitavelmente, certa estrutura de valores únicos para uma dada cultura.

É nessa perspectiva que a tarefa do tradutor deve, certamente, ser inserida no campo da literatura comparada e dos estudos comparativistas, terreno fértil para os assim chamados Estudos Culturais ou Estudos de Cultura – os *Cultural Studies* –, campo interdisciplinar de estudo das relações entre produção cultural e processos sociais e políticos. Pensar, portanto, a prática tradutória e seu vínculo com a produção literária e cultural da Rússia nas últimas décadas enseja a possibilidade de desenhar algumas aproximações e cogitações instigantes.

Para dar início ao movimento desta reflexão, parece sedutor fazer uso de uma declaração de Mikhail Chíchkin, escritor russo contemporâneo nascido em Moscou, em 1961, residente na Suíça e que recebeu o *Booker Prize* russo no ano 2000. A propósito de uma das últimas eleições russas, que levaram novamente Pútín a ser presidente, Chíchkin declarou em um artigo ao jornal *Le Monde*, em 2012:

O autor do romance mais russo de todos os romances russos, Almas mortas, compara minha pátria a uma “ardente troica, que deixa para trás o resto do mundo”:

“E não é assim que tu mesma voas, Rússia, qual uma troica impetuosa que ninguém consegue alcançar?(...) Rússia, para onde voas? Responde! Ela não responde. Vibram os sininhos no seu tilintar mavioso, zune e transforma-se em vento o ar dilacerado em farrapos; passa voando ao largo de tudo o que existe sobre a terra, e, de olhar enviesado, afastam-se e abrem-lhe caminho os outros povos e os outros países.”

Esta passagem de Gógol, que todo estudante russo da escola primária conhece, deu esperanças a muitas gerações de leitores: não seria em direção a um futuro radiante que nos levaria essa troica?

Desde então, se passou mais de um século e meio. O país acumulou uma experiência histórica, o povo uma experiência genética. As tentativas de emancipação da sociedade resultaram em uma ditadura mais cruel ainda. É provável que Gógol, se ainda estivesse vivo hoje, compararia a Rússia a uma linha de metrô percorrendo o túnel em dois sentidos: o da ordem ditatorial à anarquia democrática e vice-versa, sem desviar do itinerário que lhe foi imposto. Um metrô que não vai a lugar nenhum (...) Minha geração teve a chance de percorrer o túnel nos dois sentidos: a perestroika e a fraqueza do poder, no início dos anos 1990, levaram o país ao caos, depois disso a linha do metrô se lançou de novo na direção oposta, diretamente ao novo império putiniano.²

É nesta “cena” russa contemporânea que se desenvolve a emergência dos assim chamados “movimentos artísticos não conformistas”. O avanço de um novo paradigma cultural na Rússia é responsável pela irrupção de um universo artístico-literário, que acentua, agora mais do que nunca, a perda da lógica da causa e efeito, imposto pelo mundo soviético que o antecederá.

A transformação profunda na representação do mundo pelos artistas russos contemporâneos leva, sobretudo, a um esvaziamento da ideologia oficial, destituindo-a de seus significados e de seus dogmas, fazendo uso ao mesmo tempo de seus clichês para desmontar as verdades e os cânones por ela consagrados e solidificados durante anos na consciência russa.

Como transpor esse complexo universo linguístico, estilístico e cultural russo para um outro contexto linguístico e cultural? Em outras palavras, como considerar a questão da tradução de autores russos contemporâneos na perspectiva do amplo e complexo contexto dialógico da cultura contemporânea? Com efeito, o aspecto inovador no plano da linguagem, estilo e gêneros narrativos, a construção de enredos e de personagens inusitados, o trágico e o cômico que se mesclam a elementos de terror e humor, a análise satírica da sociedade, conferem à literatura russa contemporânea uma vibração particular, rica de nuances e uma multiplicidade de planos, que desafia o tradutor contemporâneo.

² Cf. https://www.lemonde.fr/international/article/2012/03/03/triste-empire-putinien_1651502_3210.html

A tarefa, talvez árdua, mas ao mesmo tempo estimulante como possibilidade aberta de recriação, de transpor para uma outra língua, e para um outro contexto sócio-cultural, textos da literatura contemporânea russa esbarra, inevitavelmente, com questões essenciais relativas à teoria e prática da tradução criativa.

Roman Jakobson, no artigo “Aspectos linguísticos da tradução”³ chega a formular: “a prática e a teoria da tradução apresentam problemas complexos, e de quando em quando, fazem-se tentativas de cortar o nó górdio, proclamando o dogma da impossibilidade da tradução”. Jakobson desenvolve a ideia de que toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. O fato é que seja qual for a forma de interpretação de um signo verbal, a comunicação pode ser sempre resgatada, recuperada.

Jakobson distingue três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua (tradução intralingual); em outra língua (tradução interlingual) e em outro sistema de símbolos não-verbais (tradução intersemiótica).

No caso da tradução interlingual, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua, não há comumente equivalência completa entre as unidades de código, ao passo que as mensagens podem servir como interpretações adequadas das unidades de código ou mensagens estrangeiras.

A ausência de certos processos gramaticais na língua (ou mesmo na linguagem) para a qual se traduz nunca impossibilita uma tradução literal da totalidade da informação conceitual contida no original. Se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais.

3 JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”, in *Linguística e comunicação*. Cultrix, São Paulo, 1970.

Portanto, em sua função cognitiva, informa Jakobson, a linguagem depende muito pouco do sistema gramatical, porque a definição de nossa experiência está numa relação complementar com as operações metalinguísticas – o nível cognitivo da linguagem não só admite, mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. Assim, a hipótese da impossibilidade de se traduzir dados cognitivos parece inviável e até contraditória.

Mas como proceder quando as categorias gramaticais têm um teor semântico elevado? Como traduzir quando nos encontramos diante de um universo que Jakobson chamou de “mitologia verbal”: nos sonhos, na magia, na poesia?

O problema se torna mais complexo se considerarmos que a dificuldade do tradutor em preservar certos simbolismos de determinados sistemas gramaticais se choca muitas vezes com a falta de pertinência dessa dificuldade do ponto de vista cognitivo.

Assim, certas divergências de categorias gramaticais podem anular toda uma identificação simbólica numa certa comunidade linguística. Mas se uma língua nem sempre pode ser reproduzida de maneira idêntica quando traduzida por outra língua, o procedimento será muito mais complexo diante de um texto literário, em que as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto.

Na poesia as categorias sintáticas e morfológicas, as raízes, os afixos, os fonemas e seus componentes, enfim, todos os constituintes do código verbal são confrontados, justapostos, colocados em relação de contiguidade de acordo com o princípio de similaridade e de contraste, e transmitem, assim, uma significação própria. A própria semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico e reina na arte poética.

Haroldo de Campos tentou equacionar a complexidade dessas questões, não apenas em sua práxis poética, mas também como teórico.⁴ Valeu-se, em dado momento, da teoria de base semiótica e teórico-informativa do filósofo e crítico Max Ben-

4 Cf. especialmente CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”, in *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.

se: sua distinção entre “informação documentária”, “informação semântica” e “informação estética” parece bastante elucidativa.

A “informação documentária” reproduz algo observável, é uma sentença empírica, uma sentença registro. A “informação semântica” já transcende a “documentária”, pois vai além do horizonte do observado, acrescentando algo que em si mesmo não é observável, um elemento novo, como por exemplo, o conceito de falso e verdadeiro. É todo o universo de significações que está por trás da informação.

Já a “informação estética” transcende a semântica, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos.

É uma dada “fragilidade” da informação estética, responsável talvez pelo fascínio da obra de arte, que impede as diversas codificações ou as várias maneiras de transmitir que as informações documentária e semântica permitem. Isto porque a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista, pois qualquer alteração na sequência de signos, por menor que seja, pode perturbar sua realização estética. Daí a conclusão de que em cada língua há uma outra informação estética para informações semanticamente iguais.

O problema da tradução de textos da literatura contemporânea russa engendra, assim, como qualquer texto literário de qualquer época, um aspecto fundamental: a arte de traduzir. Se a tradução de textos artísticos é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido, uma desmontagem e uma remontagem da máquina da criação, “aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha”, como bem coloca Haroldo de Campos, então a tradução também é uma forma de crítica.

Sabemos que uma tradução que busca fielmente cada palavra não pode jamais restituir plenamente o sentido mais profundo do texto original, pois devemos levar em consideração que as palavras têm também certa tonalidade afetiva, que não

pode ser desprezada. Traduzir é, pois, mais do que comunicar: a tradução é uma forma própria, e a tarefa do tradutor é também uma tarefa própria, diferente da do escritor.

É nessa perspectiva que traduzir autores contemporâneos russos para outras línguas (em nosso caso particular, para a língua portuguesa do Brasil) possibilita o confronto de um mesmo tempo (a contemporaneidade) em um espaço semiótico outro. Dessa forma, trata-se tanto de uma operação interlingual, como também e, sobretudo, de um diálogo intercultural, que não deve prescindir do conhecimento profundo das consciências e memórias coletivas envolvidas, transformadas em texto, por meio dessa interação semiótica que a tradução literária é capaz de promover.

A literatura russa das últimas décadas se vê às voltas com a tarefa complexa de interagir (e reagir) com um presente de difícil captura. Como captar (e como traduzir) uma realidade social e cultural tão híbrida, tão contraditória, tão múltipla? Nos últimos tempos tornou-se comum afirmar que as novas tecnologias veiculadas pela web com seus sites, blogs, Facebook, Twitter, etc, produzem múltiplas e variadas propostas de escrita.

A geração literária das duas primeiras décadas do século XXI, apesar da imensa diversidade de estratégias artísticas e culturais, corresponde a um movimento cultural de grande magnitude e complexidade, conformado por sucessivos desvios de rumos, embates, debates e nuances diferenciados no plano estético, filosófico e ideológico.

De toda forma, alguns elementos constitutivos parecem conformar uma espécie de plataforma comum para a grande leva de escritores russos contemporâneos das últimas décadas.

A atmosfera comum a toda essa prosa recente define-se quase exclusivamente como urbana e raramente se afasta do bizarro e do grotesco, na medida em que o mundo projetado se transforma num amontoado de bizarrices. Daí provém, certamente, a dimensão híbrida e multifacetada que caracteriza essa literatura.

A intensificação do hibridismo literário, que gera a cada dia formas novas (a prosa curtíssima, os microcontos, a escrita instantânea inspirada do blog ou de outras formas análogas aos meios digitais e audiovisuais, como o flash fotográfico, por exemplo) desestabiliza os gêneros literários e artísticos consagrados e parece motivada também pela interação entre a literatura e outros meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo, sem contar o diálogo, sempre vigente desde o período do alto pós-modernismo nos anos de 1980, entre a alta e a baixa cultura, resultante da imersão da literatura e da arte na cultura popular e na cultura de massa. Este fato leva à imprecisão dos gêneros de ficção e não ficção como, por exemplo, a biografia ou a autobiografia, a história, o ensaio e o documental.

O tradutor deste tipo de escritura literária se defronta quase sempre com uma complexa heterogeneidade discursiva. A falta de um programa estético unificador constitui outro traço que orienta a multiplicidade de estratégias artísticas voltadas quase sempre a uma temática que envolve a apreensão do presente, da sociedade e da cultura contemporâneas, não raras vezes por meio de uma releitura ou recuperação de determinados momentos históricos do passado, mas invariavelmente em tom de crítica aguda ao tempo presente e/ou de derrisão paródica.

A prosa de Vladímir Sorókin (1955-)⁵, um dos *enfants terribles* da literatura do pós-modernismo russo, constitui, ao que parece, um modelo exemplar desse procedimento. Um breve olhar, a título de ilustração, para o romance *Den' opritchnika* (*O dia de um opritchnik*), publicado em 2006,⁶ pode nos enca-

5 Vladímir Gueórguievitch Sorókin nasceu em 1955, na cidade de Bykovo, nos arredores de Moscou. Graduou-se, em 1977, como engenheiro pelo Instituto Gúbkin de Óleo e Gás. Nos anos 1980 inicia sua carreira como escritor e se envolve com o universo moscovita *underground*, com a nova e insurgente geração de escritores russos e também com artistas do campo das artes plásticas e da performance. Escreve contos, romances e peças teatrais, sempre com viés crítico e satírico em relação ao governo do Kremlin, o que lhe tem custado, ao longo de sua carreira, censura a muitas de suas obras, ameaças e difamações públicas. Em língua portuguesa, foram publicados o texto dramático *Dostoiévski-trip* (Editora 34, 2014) e o conto *Um mês em Dachau* (in *Nova Antologia do Conto Russo*, Editora 34, 2011).

6 *O dia de um opritchnik* está traduzido para o português por Arlete Cavaliere e se encontra no prelo, com publicação prevista para 2021 pela Editora 34 de São Paulo.

minhar a algumas ponderações sobre a tarefa tradutória do contemporâneo.

Uma primeira leitura do romance parece conduzir o leitor de imediato a um esgar tragicômico sobre a sociedade russa contemporânea. Mesmo que em meio aos filamentos do tecido narrativo, ressoem entrelaçados ecos do passado medieval e do reinado do czar Ivan Grozny (o Terrível), o protagonista desta novela, o *oprítchnik* Andrei Komiaga, se move em um cronotopo bem delimitado: os sucessos ocorrem no decorrer de uma jornada de 24 horas em um tempo futuro, mais precisamente no ano de 2028, em uma Rússia descrita como surpreendente e inusitada: depois de uma época de “tumultos”, o país retorna à época de Ivan, o Terrível, restabelece a monarquia ortodoxa juntamente com a *oprítchnina*,⁷ instaura a tríade “autocracia, ortodoxia, nacionalidade” e se separa da Europa ocidental com a edificação de uma Grande Muralha Russa para estabelecer relações econômicas e políticas estreitas com a China. Nessa Rússia apocalíptica do futuro, a desagregação social, marcada por assassinatos políticos, torturas de toda ordem e outros desmandos do Estado totalitário, e instaurada como forma de fortalecimento do poder, impõe uma governança despótica, descrita pelo narrador-*oprítchnik*, não sem fina ironia, como necessária e construtiva para o “bem” da Pátria.

A alusão ao reinado do Ivan, o Terrível, não será sem sentido na ótica de Sorókin: em todo o fluxo da história russa refulge a figura totêmica do monarca do século XVI, pois nela se pode flagrar a gênese de um estado autocrático e totalitário, cujo caráter despótico se inscreveria tanto na monarquia absolutista russa, como no autoritarismo soviético, com acentuadas ressonâncias no cerne do Estado e do sistema de poder vigentes na Rússia contemporânea.

⁷ Ivan IV (Ivan, o Terrível), primeiro czar da Rússia, criou com os seus *oprítchniks* uma nova classe, ao mesmo tempo guarda pessoal e polícia secreta. Trata-se de um corpo de milicianos que constituíram a *oprítchnina* (a palavra deriva do russo antigo *oprítch'* e significa “à parte”, “em separado”), responsável por tarefas sórdidas e inescrupulosas. De fato, a *oprítchnina* consistia de um território independente dentro das fronteiras da Rússia, isto é, uma parte das terras russas, que passa a ser controlada por Ivan, o Terrível, principalmente ao norte, na República da Novgorod, entre 1565 e 1572.

É sobre esse fundo histórico, flagrado no contemporâneo, e subliminar ao tecido narrativo (ao qual, aliás, a declaração de Chíchkin acima citada faz referência), que se constroem os deslocamentos espaço-temporais e as inúmeras combinações paródicas e grotescas, a desenhar a imagem da nova Rússia, segundo uma perspectiva dialética plasmada em utopia-antiutopia e distopia.

A essa espécie de construção distópica da narrativa e da figura do herói correspondem os incessantes deslocamentos discursivos de seu narrar e o caráter mutante ou, se quisermos, distônico da discursividade narrativa. Para tanto, a ampla utilização de uma forma particular de linguagem cotidiana, matizada de imagens e formas morfológicas folclóricas, aforismos e expressões verbais arcaicas, muito distantes do universo futurista, a que a ação do romance faz referência, se associa, também, a superposição simultânea de um fluxo linguístico e vocabular do falar da língua russa contemporânea pós-soviética, marcada, porém, por associações e referências, em tom de paródia, ao ambiente linguístico soviético. Como se a linguagem narrativa se situasse, ela também, assim como eventos e personagens, na fronteira entre mundos e tempos históricos excludentes, embora convergentes. A essa multiplicidade linguística do narrar se conjuga a contraposição e/ou intersecção de diferentes ideologias, que permeiam subreptícias o tecido discursivo do texto, lançando-o simultaneamente ao campo da utopia e da distopia.

O narrador em primeira pessoa, o *oprítchnik* Andrei Komia-ga, constrói o seu narrar, em vários capítulos, na forma do monólogo interior e por meio de procedimentos discursivos moldados na estilização dos contos folclóricos russos ou “contos maravilhosos” e/ou “contos de magia”, na acepção de Vladímir Propp.⁸ Ao aliar formas do falar, imagens e estilos do *skaz* antigo a clichês, expressões idiomáticas, frases e imagens soviéticas consagradas, o protagonista, imerso em um tempo futuro,

8 Cf. V. Propp. *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Forense-Universitária, Rio de Janeiro, 1984. Cf. também, E. M. Meletínski et al. *A estrutura do conto de magia – ensaios sobre mito e conto de magia* (organização Aurora Fornoni Bernardini e S. I. Nekliúdiv), Editora UFSC, Florianópolis, 2015.

aciona, a um só tempo, o inconsciente cultural coletivo russo-soviético e o caráter inextricável (social e cultural) entre o arcaico e o contemporâneo, a ensejar, dessa forma, polaridades complementares de uma nova Rússia, cujo discurso ideológico oficial, totalitário e despótico, é projetado pelo texto.

Não por acaso, nessa nova linguagem do futuro, destaca-se também a ocorrência de expressões e imagens atreladas ao universo euroasiático e, em particular, ao da China. Sorókin não hesita em apresentar a Rússia do futuro, submetida fortemente à influência chinesa.

De todo modo, na flagrante ironia que se desvela no monólogo interior do narrador se ressentido, em vários momentos do texto, o inopinado jogo lúdico da linguagem, resultante de procedimentos linguísticos inusitados. Eis aqui o foco a ser alcançado pelo tradutor de Sorókin para a captação da literariedade do texto, na qual, como se observa em *O dia de um opritchnik*, a justaposição na estrutura narrativa de elementos discursivos e estilos contrastivos, como expressões e frases da língua chinesa, apropriações de slogans do discurso ideológico soviético, formas e estilos da linguagem do *skaz* medieval, expressões do eslavo eclesiástico ou gírias do falar tecnológico contemporâneo pós-soviético, deflagra a potência de uma escritura, que mira a metalinguagem e a produção do efeito carnavalesco e grotesco. Cria-se, por essa via, uma nova forma de expressão linguística de matiz neototalitária aderente a esse novo Estado russo do futuro forjado por ingredientes, que se poderia chamar de neomedievalistas, sem descartar, por isso mesmo, referências à velha discursividade de tempos predecessores e a continuidade de sua essência semântica totalitária. Daí resultar a figuração de uma “velha nova Rússia” como um país “do futuro no passado”, como bem assinala Marina Aptekman.⁹

Alguns poucos exemplos são suficientes para ilustrar essa polifonia linguística presente no tecido narrativo e de difícil tradução: a palavra *mobilo*, por exemplo, constitui um dos

9 Cf. Aptekman, M. “The Old New Russian: The Dual Nature of Style and Language in *Day of the Oprichnik* and *Sugar Kremlin*”, in *Vladimir Sorokin’s Languages*, Bergen, University of Bergen, 2013, pp. 283-297.

neologismos do texto, a gerar um estranhamento vocabular logo na abertura do romance, quando Komiaga é despertado de um sonho noturno por seu suposto telefone celular, cujo toque, aliás, reproduz, não sem razão, como se verá depois, ruídos de chicotadas violentas.

A palavra usual na língua russa contemporânea *mobílny* ou *mobílnik* (referente, em português, a *móvil* ou, mais precisamente, telefone *móvel* ou celular) vibra, assim, retorcida no texto e a substituição vocabular revirada evidencia, desde logo, o terreno linguístico singular sobre o qual vai se construir o efeito desautomatizante da linguagem sorokiana, traço marcante do universo distópico projetado pela narrativa.

Nesse sentido, ao lado da linguagem “oficial”, que se pretende límpida e “purista”, matizada de elementos do *skaz* folclórico tradicional e de formas discursivas da *bylina* medieval (narrativas épicas e heroicas em forma poética), e avessa, portanto, a modernismos e/ou estrangeirismos (como faz questão de pontuar o narrador), vem se interpor vocábulos como *jacuzzi* (grafada em caracteres cirílicos), *minister* (*ministro*), *marquiza* (*marqueza*), sem contar a coloração inusitada de expressões chinesas, embora estas últimas estejam “franqueadas” ao narrar, posto que integradas de modo orgânico ao contexto sociolinguístico daquela Rússia eurásiana do futuro.

A essa multiplicidade vocabular e estilística se agregam os inúmeros vulgarismos e obscenidades, ainda que censurados pelo narrador – um agente “oficial” da repressão linguística estatal –, mas, paradoxalmente, por ele utilizados assim como pelos *opríchniks* e pelo supremo soberano, personagem interveniente na ação do romance. Alguns desses termos surgem sob a máscara de pseudo-arcaísmos para o tratamento de temas prosaicos ou vulgares, como, por exemplo, o vocábulo *ud*, para designar o órgão sexual masculino, em lugar da gíria usual em russo *mude*.

Tal dissimulação textual envolta em tonalidades arcaicas serve também para salpicar o texto de formas vocabulares antigas, como o advérbio *tokmo*, em lugar de *tol'ko* (em por-

tuguês: “apenas”, “somente”).¹⁰ Ou para a inclusão de frases e cenas, cuja construção e tonalidade evocam o gênero das antigas *bylinas*.

Ora, não apenas esse romance, mas toda a prosa ficcional de Vladímir Sorókin parece ilustrar um dos procedimentos estéticos e artísticos essenciais de nossa contemporaneidade e que diz respeito ao fenômeno da intertextualidade, essa espécie de ícone da estética de nosso tempo. Tal estratégia pressupõe a recepção quase sempre interveniente do leitor/espectador e o processo mesmo de leitura/feitura da obra.

A operação tradutória correspondente deve, assim, fazer vibrar no texto de chegada, e na recepção do leitor não nativo, esse movimento textual de radicalidade e multiplicidade discursiva, aderente, em grande medida, à crise contemporânea da representação mimética. Ocorre na narrativa uma espécie de mutação do realismo, em que a relação tema-discurso se altera, sendo fundamental o processo mesmo da criação e da invenção radical deste último.

Como consequência, resulta desse fenômeno a profusão de personagens desprovidos de biografias coerentes, cuja psicologia, substituída pela psicopatologia, desafia a lógica do discurso: loucos, doentes mentais, perversos sexuais, depravados, torturadores, drogados metaforizam um mundo em franca desestruturação. Do ponto de vista formal, a narrativa se apresenta, com frequência, elíptica, fraturada, desordenada e mesmo caótica. Muitos dos personagens de Sorókin parecem flutuar fora do tempo e do espaço, perplexos e desorientados. Por isso mesmo, os eventos narrados se apresentam muitas vezes desproporcionados e desconexos na relação entre suas partes.

Resta ao tradutor do texto sorokiano a difícil transcrição de um discurso, que apreende o mundo como uma estrutura em que predomina o caos, a desagregação, a degeneração da existência humana expressa como uma farsa tragicômica mati-

¹⁰ Para um estudo exaustivo sobre o tema, cf. Uffelman, D., “Day of the Oprichnik and Political (Anti-) Utopias”, in Uffelman, D., *Vladimir Sorokin's Discourses: a companion*, Boston, Academic Studies Press, 2020, pp.132-150.

zada pelo absurdo, da qual são vítimas/atuantes personagens híbridas, marionetes despsicologizadas envolvidas em um mundo de *nonsense* e resultantes da desconstrução paródica de conflitos e discursos, a apontar para a releitura, em tom de derrisão, da tradição russa no intuito de desestabilizar os pilares centrais da história da cultura.

Assim, o maior desafio da tradução de textos de Sorókin é perseguir a fidelidade ao “espírito” e ao “clima” do traduzido, ou, melhor, ao “tom” do texto, no qual vem impresso um universo cultural contemporâneo russo, que se apresenta, como já se disse, de difícil apreensão. Essa busca do “tom” do original, muitas vezes pode fazer o tradutor desviar das palavras se elas o obscurecem, mas é necessário, sempre que possível, buscar efeitos ou variantes, que o original autoriza em sua linha de invenção.

A tradução de textos artísticos deverá ser sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca, pois o que se busca não é apenas o significado, mas o próprio signo, ou seja, sua “fiscalidade”, e também a sua materialidade cultural.

Walter Benjamin em um artigo já consagrado, intitulado “La tâche du traducteur”¹¹ analisa com muita propriedade o problema da tradução sob uma nova luz: a de uma filosofia da linguagem. Segundo o filósofo alemão, existe uma estrutura oculta da linguagem, que é universal e comum a todos os homens. As diferenças entre as línguas são essencialmente superficiais. E a tradução é viável devido a este plano mais profundo e universal da linguagem, do qual todas as gramáticas derivam e que pode ser localizado e reconhecido em todo o idioma humano.

A tradução assume, assim, um caráter profundamente filosófico, ético e até mágico e mítico, por meio do conceito de “Linguagem Universal” ou “Linguagem Pura”. Assim, a tradução pode ser possível e impossível ao mesmo tempo, pois se trata de uma antinomia dialética, que nasce do fato de que todas as línguas são fragmentos de uma só “linguagem pura”.

11 BENJAMIN, Walter. “La tâche du traducteur”, in *Mythe et violence*. Denöel (Lettres Nouvelles), Paris, 1971.

Um “Logos” que faz o discurso ser expressivo, mas não é visível explicitamente em nenhuma língua.

Traduzir de uma língua A em outra B implica a existência de uma terceira, presente e ativa, que evidencia os traços desse “discurso puro”, que precede e se encontra subliminar em todas as línguas. Isso equivale a dizer que todos os seres humanos expressam os mesmos sentimentos e que a voz humana nasce das mesmas esperanças, dos mesmos medos, embora por meio de diferentes palavras. A tradução, portadora dos germes dessa “Linguagem Pura”, se situaria, para Benjamin, a meio-caminho entre a criação literária e a teoria.

A prática da tradução de textos de Vladímir Sorókin configura, assim, um dos preceitos essenciais da tarefa do tradutor: fidelidade e liberdade no ato de traduzir constituem conceitos que devem ser analisados com cautela se o que se pretende é uma tradução que visa mais do que uma simples restituição do sentido primeiro das palavras e do texto. Traduzir a literatura de Sorókin é, sem dúvida alguma, a maneira mais atenta de permear a sua escritura, pois significa examiná-la com acuidade e penetrar melhor as suas filigranas artísticas e culturais.

Não sem razão, Ezra Pound chegou a considerar a tradução como uma modalidade da crítica, na medida em que corresponde às suas funções mais importantes, isto é, a tentativa teórica de antecipar a criação e a escolha ordenada para o expurgo do já feito, para a eliminação de repetições e com o fim último de uma ordenação do conhecimento.

A operação, certamente, não será a de seguir um movimento unívoco. Mas a saída incontornável será, conforme postula Haroldo de Campos, a tentativa de uma transposição recriadora: “teremos em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”.¹²

12 Campos, Haroldo de, *op.cit.*

Para finalizar essas cogitações, parece ser iluminadora a referência ao crítico e tradutor Boris Schnaiderman e ao seu artigo “Hybris da Tradução – Hybris da análise”. Nesse belo ensaio ele demonstra o seu “modus operandi” para a análise e tradução da epígrafe em versos da novela *A Dama de Espadas* de A.S. Púchkin e sustenta, com toda a maestria, a necessidade, em toda e qualquer tradução literária, de uma transcrição, por meio da qual o tradutor “deve necessariamente exceder os lindes de sua língua, estranhando-lhe o léxico, recompensando a perda aqui com uma intromissão inventiva acolá, até que o desatine e desapodere aquela última Hybris, que é transformar o original na tradução de sua tradução.”¹³

Referências bibliográficas

- APTEKMAN, M. “The Old New Russian: The Dual Nature of Style and Language in Day of the Oprichinik and Sugar Kremlin”. In: *Vladimir Sorokin’s Languages*, Bergen, University of Bergen, 2013, p.283-297.
- BENJAMIN, Walter. “La tâche du traducteur”. In: *Mythe et violence*. Paris, Denöel (Lettres Nouvelles), 1971.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalingagem*, Petrópolis, Vozes, 1967.
- IDEM, *A operação do texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- LÓTMAN, I.; USPIÊNSKI, B.; IVÁNOV, V. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa, Ed. Livros Horizonte, 1981.
- LÓTMAN, I; USPIÊNSKI, B. *Tipologia della cultura*. Milão, Ed. Bompiani, 1975.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Hybris da Tradução-Hybris da análise”. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Setembro, 1980.
- IDEM, *Tradução ato desmedido*, São Paulo, Editora Perspecti-

¹³SCHNAIDERMAN, B. “Hybris da Tradução”, in *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, Setembro, 1980.



va, 2011.

STEINER, George. *After Babel*. New York, Oxford University Press, 1975.

VALESIO, Paolo, "The virtues of traducement". In: *Semiótica*, 1976.

Recebido em: 28/09/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

O “Amor Brasileiro” de Vsiévolod Ivanov¹

Cássio de Oliveira*

Resumo: Em 1926, Vsiévolod Ivanov, um pioneiro escritor soviético canonizado nas páginas da legendaria revista *Krásnaia Nov*, publicou um conto intitulado “Um amor brasileiro” na revista ilustrada *30 Dniêi*. Não há indícios de que Ivanov tenha visitado o Brasil, sugerindo que a representação do país no conto é baseada em informação de segunda mão; por outro lado, em “Um amor brasileiro” Ivanov não só produz um estereótipo de uma cultura distante e exótica, mas também transpõe questionamentos da realidade soviética para aquele mundo, gerando uma espécie de tradução cultural das incertezas do projeto bolchevique para uma mítica Floresta Amazônica povoada, literalmente, por emigrantes russos.

Abstract: In 1926, Vsevolod Ivanov, a pioneering Soviet writer canonized on the pages of the legendary journal *Krasnaia Nov*, published a short story entitled “A Brazilian Love” in the illustrated magazine *30 Dnei*. There is no evidence that Ivanov ever visited Brazil, suggesting that the representation of the country in the short story is founded on second-hand information; on the other hand, not only does Ivanov produce a stereotype of a distant and exotic culture in “A Brazilian Love,” but he also transposes onto that world a lingering hesitation regarding the Soviet reality, generating a kind of cultural translation of the uncertainties of the Bolshevik project into a mythical Amazon Forest literally inhabited by Russian émigrés.

Palavras-chave: Vsiévolod Ivanov; Tradução cultural; Ornamentalismo

Keywords: Vsevolod Ivanov; Cultural translation; Ornamentalism

* Professor assistente de Russo no Departamento de Línguas e Literaturas Mundiais, Portland State University, Portland, Oregon, Estados Unidos. PhD em Línguas e Literaturas Eslavas pela Yale University. Especialista em literatura e cultura soviéticas do período entreguerras. <https://works.bepress.com/cassio-deoliveira/>; cassio@pdx.edu; <https://orcid.org/0000-0002-0250-0063>

O autor russo-soviético Vsiévolod Viatcheslávovitch Ivanov (1895-1963) foi um dos pioneiros do que se pode chamar de uma literatura legitimamente pós-Revolução. Natural da Sibéria (vila de Liebiájie, atualmente no norte do Cazaquistão), Ivanov se estabeleceu no firmamento literário soviético como autor de contos e novelas do front siberiano da Guerra Civil, predecessores temáticos do famoso *Exército de cavalaria* de Isaac Bábel. No que tange ao seu estilo e desenvolvimento de elementos formais, Ivanov se alinha aos “Irmãos Serapião”, com os quais se associou no começo de sua carreira, como Mikhail Zóshchenko e Liev Luntz, com forte ênfase na trama e uso frequente de técnicas do *skaz*. Junto de Boris Pilniák, Ivanov foi uma das primeiras estrelas na rubrica de literatura da revista *Krásnaia Nov* (*Terra virgem vermelha*). A revista havia sido fundada em 1921 pelo poderoso Alexander Vorônski, que se tornou na prática um mecenas dos “companheiros de viagem” (*popútchiki*), autores admirados pelo seu talento com aspectos técnicos e formais da literatura, porém ainda não comprometidos politicamente com a causa bolchevique (mas tampouco hostis à causa, ao contrário de muitos intelectuais no exílio). Entre os Companheiros de viagem se incluía àquela época o próprio Ivanov, e *Krásnaia Nov* se tornou o principal veículo para a sua consagração na primeira metade dos anos 1920.²

Este breve prefácio sobre o estágio inicial da carreira de Ivanov se faz importante para que se entenda tanto o prestígio de que o autor desfrutava, quanto a encruzilhada em que ele

1 Pelo generoso apoio à pesquisa para este artigo na forma de uma Bolsa de Estudos (Summer Stipend), o autor agradece ao National Endowment for the Humanities (NEH), uma agência do governo federal norte-americano. As opiniões, descobertas, conclusões, ou recomendações expressas neste artigo não refletem necessariamente aquelas do NEH.

2 Sobre Ivanov, v. Brougher, 2003, passim, e a introdução por Brougher em Ivanov, 1998, xiii–xxxvii. Sobre *Krásnaia Nov*, v. MAGUIRE, 1987, passim.

se encontrava em meados da década de 1920. Àquela época, Ivanov já havia perdido um pouco do seu brilho, ofuscado por uma nova geração de autores que haviam caído nas graças de Vorônski, como Bábel e Leonid Leônov. Ao mesmo tempo, como explica Robert Maguire, naquela mesma época a obra de Ivanov passa por mudanças: ele evita os temas de cunho militar que haviam caracterizado suas obras anteriores; simplifica suas tramas e tenta desenvolver seus personagens de modo mais aprofundado, não só como vítimas das circunstâncias (como havia feito anteriormente), mas também como agentes de seu próprio destino.³ É nesse contexto que “Um amor brasileiro” (“Brazílskaia liubóv”) um conto curto do autor, é publicado no número 2 de 1926 da revista ilustrada mensal *30 Dniêi* (30 dias).

A revista *30 Dniêi* é bastante diferente da *Krásnaia Nov*, esta se origina do espírito inovador dos primeiros anos depois da vitória bolchevique na Guerra Civil, enquanto aquela, fundada somente em 1925, é um produto bastante indicativo das políticas culturais do auge da Nova Economia Política (NEP).⁴ Fenômeno deveras inusitado no contexto soviético, a revista *30 Dniêi*, segundo o seu editor Vasíli Reguínin, tinha sido inspirada por revistas ilustradas europeias,⁵ sendo um órgão mais acessível às massas, em especial à incipiente classe média urbana da NEP,⁶ do que *Krásnaia Nov*, que afirmou desde o começo as suas credenciais de elite intelectual, um órgão da *intelligentsia* soviética. Embora *30 Dniêi* seja lembrada atualmente principalmente por ter sido a revista em que *As doze cadeiras* e *O bezerro de ouro*, os dois romances de Iliá Ilf e Ievguêni Petrov, apareceram pela primeira vez em episódios entre 1929 e 1931, a revista é digna de nota também por sua combinação de artigos de interesse geral com obras literárias, e por sua atenção especial para notícias ou temas gerais es-

3 MAGUIRE, 1987, 146.

4 O panorama dos temas da revista *30 Dniêi* nos parágrafos seguintes resulta da minha pesquisa dos números da revista publicados entre 1925 e 1939 (a publicação da revista cessou com a invasão nazista em 1941).

5 REGUÍNIN, s.d., RGALI, f. 1433, op. 3, ed. kh. 90, l. 12.

6 SITKOV, 1929, 39. V. também de Oliveira, 2018, s.p.

trangeiros. Alguns dos artigos versam sobre tópicos um tanto curiosos, sobretudo em um órgão de imprensa soviético supostamente atrelado ao racionalismo científico bolchevique: eugenia, crematórios, hipnotismo, produção de chocolate, ou moda e penteados populares na Europa. No entanto, esses temas se tornarão mais raros conforme a Nova Economia Política se aproxima do fim e Stálin consolida seu poder. Mais importantes são os relatos de viagens, que demonstram grande interesse, beirando a obsessão, com partes do mundo consideradas exóticas: o Oriente Médio, Afeganistão, Tibete, Índia, Turquia, Congo Belga, etc. Em relação à literatura, *30 Dniêi* publicou, desde o início, contos de autores promissores ou já consagrados: além de Ilf e Petrov, obras de Babel (incluindo partes do *Exército de cavalaria* e o famoso conto “Guy de Maupassant”), Valentin Katáiev, Iuri Oliécha, Iliá Erenburg, Vera Inber, Mikhail Príchvin, além de muitos outros, incluindo autores estrangeiros simpáticos à causa comunista e publicados em tradução, como Henri Barbusse, Langston Hughes e Jaroslav Hašek. A literatura paulatinamente assume posição dominante na revista. Em meados da década de 1930, em seguida à fundação da União de Escritores da União Soviética que havia dado fim à guerra internecina entre diferentes facções artísticas, *30 Dniêi* se torna um órgão exclusivamente literário, dedicado principalmente a gêneros prosaicos curtos (contos, poemas em prosa, noveletas) e à poesia.

Semelhantes aos relatos de viagem, muitos dos contos publicados na revista demonstram claro interesse em terras estrangeiras ou exóticas, desde a Ásia Central até a Europa e mais além. Nesse contexto, “Um amor brasileiro”, como narrativa sobre as aventuras brasileiras de um cidadão soviético proveniente do vale do Rio Volga, é manifestação característica dessa combinação de literatura com viagem. O próprio Ivanov, vale lembrar, havia se consagrado com uma série de textos que mostravam o sul da Sibéria, sua região natal, por um prisma exótico, e alguns anos mais tarde seus contos sobre as repúblicas soviéticas da Ásia Central também viriam a aparecer nas páginas de *30 Dniêi*. É notável que, a despeito do alcance geográfico dos relatos de viagem, nenhum dos

correspondentes da revista havia publicado despachos sobre a América Latina, nem viriam a publicá-los em anos seguintes, pelo que me foi possível constatar. De certa forma, o conto de Ivanov ocupa precisamente um nicho deixado em aberto por aqueles relatos, porém sem insinuar, ao contrário daqueles textos, que a narrativa seja baseada em eventos reais.

Tal ausência de afirmação do realismo da narrativa é importante, mas por razões diferentes do que se esperaria: afinal de contas, a temática de *30 Dniêi*, e o fato de muitos autores de literatura também contribuírem com relatos de viagem ou outros tipos de despachos de terras distantes, torna a distinção entre literatura e não-literatura um tanto arbitrária. Ademais, é também sintomático da negociação entre ficção e realidade que domina as páginas de *30 Dniêi* que o texto de Ivanov possa ser descrito, em suma, como uma narrativa da viagem do narrador para o Brasil e de volta para a União Soviética (via Chicago); ora, narrativas de viagem em si são associadas à origem do gênero do romance moderno europeu.⁷ Os dois tipos de narrativas compartilham convenções formais, incluindo, frequentemente, a sugestão da verossimilhança da trama e a perspectiva de um narrador-protagonista. É precisamente esse caráter ambivalente do conto, como um híbrido de obra de ficção e narrativa de viagem à moda do *skaz*, que será o tema da análise que se segue.

Antes de tudo, um breve resumo da trama: Ivan Abrámovitch ou Vániuchka, natural da região de Sarátov, às margens do Volga, e pescador de belugas no Mar Cáspio, se muda para Moscou, onde estuda artes plásticas e se torna um pintor. Ele é convidado para exhibir seus quadros em Chicago, incluindo um retrato do líder bolchevique Karl Radek, mas sugere em contrapartida uma visita ao Brasil antes de ir a Chicago. Chegando ao Brasil, ele se dirige à Amazônia, onde, a bordo de um barco a vapor, conhece dois padres que o tratam com hostilidade ao descobrirem que ele veio da União Soviética, famosa por seu ateísmo. Seu intérprete na conversa com os padres é um cozinheiro do barco, um russo chamado Smirnov. Ivan de-

7 V. HULME e YOUNGS, 2002, passim.

cide desembarcar em um vilarejo às margens do Rio Amazonas chamado “Rio Grande de Paulo”, onde ele faz amizade com outro (!) emigrante russo, Piotr Bogdânovitch Veliamínov, um ex-governador-geral da província de Samara que se tornou latifundiário, proprietário de uma grande fazenda de algodão na floresta. Veliamínov é ávido leitor da imprensa emigrante russa e por isso acredita em vários estereótipos sobre a União Soviética. O filho do emigrante-fazendeiro é um idiota. Ivan também conhece Máchenka, sua filha, os dois se apaixonam e, com a bênção do pai, ficam noivos. Porém Ivan se cansa da visão negativa da União Soviética que ele continua a ouvir de seu futuro sogro, e dúvidas sobre o rumo que sua vida está levando começam a surgir conforme os planos do casamento progridem. Ele propõe a Máchenka que eles retornem para a Rússia, mas ela, tendo deixado o país ainda criança, não quer rever sua terra natal. Vániuchka resolve abandonar a fazenda de Veliamínov, dá suas tintas de presente para os índios locais, e retorna sozinho, primeiro para Chicago, e de lá para Moscou. Ele manda um telegrama para Máchenka convidando-a a visitá-lo, mas não recebe resposta. O conto se encerra em um tom nostálgico, com Vániuchka concluindo que nunca tornará a rever sua amada.

Ainda que “Um amor brasileiro” não contenha, em si, nenhum ato de tradução (e nem tenha sido traduzido para outras línguas, aparentemente), o conto se insere tanto no contexto da teoria de consagração literária de Pascale Casanova, baseada em parte na prática da tradução, quanto no contexto da crítica, desenvolvida pelo antropólogo britânico Talal Asad, do conceito de tradução cultural. Ao longo de sua obra, e especialmente no ensaio “Consecration and Accumulation of Literary Capital”, Casanova ressalta a importância da tradução literária como veículo de aceitação e canonização de autores da periferia cultural nos grandes centros literários (no contexto de seus estudos, o principal centro seria Paris). Casanova divide as linguagens literárias entre dominantes e dominadas: os autores que escrevem suas obras nestas têm interesse em serem traduzidos para línguas dominantes; para um determinado centro cultural, a produção de traduções, seja de línguas

dominadas ou dominantes, serve como afirmação do status dominante da língua desse centro. Casanova não se detém em casos excepcionais, por exemplo no histórico de traduções exclusivamente entre línguas dominadas, que tendem a ser mais raras. Ela prefere se aprofundar na análise de exemplos mais comuns e familiares de autores pós-coloniais para os quais a tradução para o inglês ou francês é um grande marco de seu sucesso artístico. No entanto, a importância de sua análise para este estudo consiste precisamente no argumento de que a diferença entre línguas dominantes e dominadas é determinada, em grande parte, pela relação entre as duas línguas que produzem o original e sua tradução.⁸

No caso de “Um amor brasileiro”, dois fatores são importantes: em primeiro lugar, a constatação de que, a despeito da popularidade dos autores realistas russos desde as últimas décadas do século XIX, em meados da década de 20, a literatura russo-soviética ainda não havia se consagrado (para usar o termo utilizado por Casanova) no sistema literário mundial. Embora seja possível afirmar que o russo, por causa das contribuições de Tolstói, Dostoiévski e outros, já estava a caminho de se tornar uma língua dominante, no imaginário soviético ele ainda se assemelhava a uma língua dominada, como demonstram os exemplos das traduções para o russo de autores canônicos e populares franceses, britânicos, e norte-americanos na União Soviética durante aquela década – e, em contrapartida, a ausência de traduções de jovens autores soviéticos até o final da década. Se por um lado, então, um autor como Ivanov seria, no auge da NEP, um representante de uma tradição literária dominada (no sentido em que a sua orientação ainda se dá em relação a modelos culturais importados), por outro lado – e este é o segundo fator importante – a representação do Brasil nesta história representa em si uma espécie de afirmação do russo como língua e perspectiva dominantes. Isso se dá por meio de um curioso mecanismo de tradução cultural, através do qual o Brasil se torna uma terra exótica radicalmente diferente da Rússia natal do narrador-protago-

8 V. CASANOVA, 2010, passim.

nista, e simultaneamente uma versão sublimada, mítica, imaginária, porém também “domesticada” (para usar o termo de Lawrence Venuti),⁹ dessa mesma Rússia.

O processo pelo qual Ivanov incorpora a ideia do Brasil em sua narrativa se assemelha ao da tradução cultural. Asad critica o que ele percebe como a tendência, na tradição antropológica de Ernest Gellner, do efeito de estranhamento radical, no ato de tradução, da cultura “primitiva” observada pelo etnógrafo. Para Asad, Gellner comete uma forma de violência ideológica contra as culturas que ele observa ao traduzi-las sem tentar adaptar seu entendimento dessas culturas aos seus próprios contextos originais. Em outras palavras, Gellner, para Asad, produz uma espécie de tradução literal da cultura e, por isso, muitas vezes absurda sob o ponto de vista da cultura receptora. A solução seria o reconhecimento, pela língua e cultura receptoras, da necessidade de acomodar significados que possuem sua própria lógica interna.¹⁰ Ora, “Um amor brasileiro” não é uma etnografia, mas de certa forma seu narrador entra em contato com o que ele entende como a cultura brasileira por intermédio de um ponto de vista semelhante ao do etnógrafo. Ao desembarcar no país, numa região à qual ele simplesmente se refere como o sul mas que provavelmente é o Sudeste (provavelmente o Rio de Janeiro), Vániuchka descreve principalmente a umidade, o calor e os habitantes do país: “Os negros ainda vivem a andar para todos os lados, e os índios, esses mesmos enrolados em lençóis, então esses aí, para dizer a verdade, são piores do que os calmuços”,¹¹ um povo nômade de origem mongol. Depois dessas comparações não muito lisonjeiras, Vániuchka critica o tabaco fumado pelos indígenas, comparando-o negativamente ao chá verde dos calmuços, “uma delícia prazerosa” (“*priiátnoie udovólstviie*”).¹² O narrador, é claro, é diferente do próprio Ivanov, e o estilo da narrativa sugere que a história é uma forma de *skaz*, na qual o

9 V. VENUTI, 2018, passim.

10 V. ASAD, 2010, passim.

11 IVANOV, 1926, 22. Todas as traduções são do autor deste artigo.

12 IVANOV, 1926, 22.

autor se relaciona ironicamente com o estilo do narrador. Ao mesmo tempo, o processo de tradução cultural se faz presente no sentido em que tanto Ivanov quanto seu personagem fazem uso da diferença cultural como um instrumento de humor, ressaltando o caráter estranho ou absurdo da população nativa.

Há indícios, no entanto, de que essa tradução cultural se transforma, quase que imperceptivelmente, numa manifestação de “domesticação” do mundo estrangeiro, aqui transformado em uma variação da Rússia. O que torna esse conto um exemplo intrigante da domesticação do estrangeiro é o fato de que o Brasil se assemelha, não necessariamente, a uma versão da Rússia, mas sim a uma versão do exótico mais próximo da experiência direta russa. O primeiro indício desse processo é a comparação dos indígenas com os calmuques, referência a uma etnia periférica dentro do Império Russo e, depois, da União Soviética. Em outras palavras, Vániuchka não compara os indígenas, digamos, aos mujiques russos, mas sim a uma minoria étnica, enfatizando o exotismo comum aos dois grupos. A bordo do barco a vapor no Rio Amazonas, Vániuchka compara os “portugueses”¹³ aos georgianos, sugerindo que todos os membros tanto de um grupo quanto do outro se vestem da mesma maneira. E quem seriam esses “portugueses”? Supõe-se que eles sejam brasileiros brancos, e aqui Ivanov também parece se guiar por uma perspectiva russo-soviética, na qual (a despeito de certos níveis de miscigenação) etnias tradicionalmente se distinguem umas das outras sem muita mestiçagem.¹⁴ Para ele, se georgianos, calmuques, eslavos, etc. tradicionalmente não se misturavam, o mesmo deve ocorrer necessariamente no Brasil.

Além de etnias, o conto também produz exemplos contundentes desse processo simultâneo de orientalismo e domesticação do Brasil no plano de estereótipos culturais. Um exemplo simples é o fato de que o emigrante Veliamínov é dono de fazendas de algodão em plena Floresta Amazônica. Deixando

13 IVANOV, 1926, 22.

14 Sobre o tratamento de minorias étnicas no Império Russo e na União Soviética respectivamente, v. KAPPELER, 2013, *passim*, e MARTIN, 2001, *passim*.

de lado a questão puramente agronômica da possibilidade de se plantar algodão naquela região, o Brasil é mais famoso (e o era mais ainda nos anos 1920) pela produção de café. Ora, por que algodão então? Porque ele era o principal produto agrícola de uma região periférica da própria União Soviética, neste caso das repúblicas da Ásia Central como Uzbequistão e Tadjiquistão. Em um número de 1930 dedicado ao Primeiro Plano Quinquenal soviético, por exemplo, as repúblicas centro-asiáticas são descritas, coletivamente, como “a base fundamental produtora de algodão da União”.¹⁵ O estereótipo do Brasil, para Ivanov, consiste na reprodução de estereótipos de regiões periféricas da própria União Soviética.

Outros dois exemplos dizem respeito a personagens da trama. O primeiro são os padres, que (lembramos, por intermédio de um intérprete russo) questionam Vániuchka sobre as perseguições religiosas na União Soviética. Em seu interesse no destino do Patriarca Tíkhon (primeiro Patriarca Ortodoxo na era soviética, morto em 1925), os padres católicos servem de sátira a figuras religiosas (cristãs ortodoxas) dentro da própria União Soviética, por exemplo durante as campanhas antirreligiosas que periodicamente ocorriam e que eram dirigidas, na sua maioria, à Igreja Ortodoxa. O segundo exemplo, e possivelmente o mais contundente, é o de Máchenka. Se, por um lado, seu pai torcia para a queda do regime bolchevique para poder retornar à Rússia, por outro lado Máchenka se sente alienada do país natal, não por causa do regime político, mas simplesmente por causa do clima: “O que tem de bom lá – ela me responde: – só gelo, gelo todo azul. Eu não gostava do inverno, e ainda era garotinha, mal tinha aprendido a falar, quando me mandei para a Itália, para o sol. Eu só chorava no inverno... E o clima quente também é ótimo para os seus pulmões, Vânia”.¹⁶

O que provoca a separação entre Vániuchka e Máchenka não é o fato de ela não gostar do inverno, mas sim o paralelo que isso suscita entre a situação de Vániuchka e a de seu pai, que havia abandonado a família para fugir com uma cigana.

15 Anônimo, 1930, 31.

16 IVANOV, 1926, 30.



Fig. 1: O retrato dos portugueses, de autoria de Lúli Ganf, para o conto "Um amor brasileiro" em *30 dniêi*, v. 2, n. 2, Moscou, fev. 1926, p. 21. Fotografia do autor.

A legenda, uma citação do conto, lê "Os portugueses não se distinguem nem um pouco dos nossos georgianos".

Desse modo, a temática da selva brasileira se espelha nos estereótipos literários russos, nos quais ciganos são amantes de aventuras e desfrutam de uma liberdade espontânea que está fora do alcance dos eslavos atormentados por questões existenciais. O exemplo clássico é o poema narrativo "Os ciganos" ("Tzigáni", 1824), de Alexander Púchkin. Nele, o russo Aleko se apaixona pela cigana Zemfira e vive no povoado cigano junto com ela. Zemfira, no entanto, é incapaz de se manter fiel a Aleko, que, enlouquecido, a assassina junto com seu amante. Púchkin sugere que a infidelidade de Zemfira é característica essencial do seu povo, o qual, em seu amor à liberdade, se assemelha aos "bons selvagens" de Jean-Jacques Rousseau. O "civilizado" russo Aleko encontra a perdição porque decide se juntar a um povo selvagem, cujo modo de vida é incompatível com sua própria existência. Em "Um amor brasileiro", Vániucha alude a um destino semelhante ao de seu pai (e de Aleko) se ele se casar com Máchenka: "Dá no mesmo, – assim como meu pai desapareceu com os ciganos e

ladrões de cavalos, eu também vou desaparecer, seguindo o meu coração – em meio ao algodão, além do oceano".¹⁷

O resultado é que, ao contrário do que se poderia esperar de uma narrativa situada numa terra exótica sob o ponto de vista tanto do autor quanto de seus leitores, "Um amor brasileiro" acaba sendo um estranho híbrido, uma forma de orientalização de (esteró)tipos culturais que, dentro do próprio contexto russo-soviético, já eram exóticos o suficiente. O Brasil que aparece no conto e nas páginas da revista *30 Dniêi* não é realmente o Brasil, mas sim uma terra fictícia que serve de espelho e projeção do Outro russo-soviético: georgianos, calmuques, ciganos, emigrantes Brancos e plantações de algodão.

17 IVANOV, 1926, 28-29.



Fig. 2: O retrato de Máchenka, de autoria de Iúli Ganf, para o conto “Um amor brasileiro” em 30 dhiéi, v. 2, n. 2, Moscou, fev. 1926, p. 29. Fotografia do autor.

Prova dessa confusão ou desdém por um “realismo” mais convencional são as ilustrações que acompanham o conto, de autoria do artista Iúli Ganf: nelas, os “portugueses” carregam sombreros que os tornam parecidos com estereótipos visuais de mexicanos (ver figura 1).

Em outras ilustrações, os indígenas da Amazônia brasileira se assemelham mais a povos andinos ou Astecas nas suas vestimentas e fisionomias. Finalmente, no retrato da russa Máchenka (ver ilustração 2 abaixo), Ganf realça sua pele morena e seus cabelos negros e lisos. O retrato também é caracterizado por um nível de abstração, mostrando somente seu pescoço e cabeça em frente a um fundo neutro, de modo que qualquer contexto cultural é eliminado, sejam roupas ou um fundo realista. Pela perspectiva do artista, e consequentemente dos leitores do conto na revista (porque estes também encontrariam essas ilustrações ao ler o

conto), os personagens se tornam figuras exóticas, sejam originários da periferia soviética ou de mais além. O Brasil não é realmente o Brasil, mas sim uma espécie de alegoria do que é diferente ou estrangeiro sob a perspectiva russa.

Em seu estudo da revista *Krásnaia Nov*, Maguire aborda o que, para ele, é uma interpretação errônea de Ivanov que perdura desde os escritos de Vorônski, começando com um artigo datado de 1922: naquele artigo, Vorônski descreve a “felicidade” (*rádostnost*) presente no clima de vitalidade predominante na obra de Ivanov.¹⁸ Nota-se um eco desse rótulo de “felicidade” na apresentação editorial de “Um amor brasileiro” em

30 Dniêi: “A força do talentoso Vsiévolod Ivanov consiste na alegria [*rádost*] gigantesca com a qual ele percebe a vida, na relação estreita com a nova Rússia, no conhecimento dos tesouros do novo estilo de vida [*nôvogo bíta*]...”¹⁹ Maguire sugere que essa reação inicial à poética de Ivanov revela um engano fundamental: o que Vorônski e outros viam como a vitalidade do mundo de Ivanov se transforma, sob um prisma irônico, numa “visão do mundo cínica, niilista, e desesperada”.²⁰ De fato, é difícil notar indícios inegáveis de felicidade ou vitalidade em “Um amor brasileiro”, no qual Vániuchka decide retornar à União Soviética, não por causa de qualquer convicção absoluta dos ideais comunistas, mas porque ele quer evitar os mesmos erros cometidos por seu pai. Seu “amor brasileiro” perdura depois do retorno à pátria, e Vániuchka continua a sonhar com a possibilidade de rever o Brasil: “...Esse Volga, na cor do rio, se parece com o Amazonas, e em Sarátov... estação ferroviária... trem para Moscou... direto... e além...”²¹ Ivanov deixa a cargo do leitor decidir se essa conclusão promete um futuro feliz para Vániuchka ou não, seja na eterna expectativa do reencontro com Máchenka em Moscou, seja na emigração permanente para o Brasil. Porém, o que fica claro é que as lealdades dele são, em última análise, incompatíveis: por um lado, o país natal, e, por outro, seu amor por uma mulher que, ainda que seja russa de nascença, não se sente atrelada àquele país.

“Um amor brasileiro” é um exemplo inusitado de tradução cultural, um prelúdio adiantado aos contatos que seriam estabelecidos entre figuras culturais soviéticas e brasileiras (e latinoamericanas em geral) durante o período da Frente Popular contra o fascismo e da Guerra Civil Espanhola na década de 1930, num processo que culminará, no período pós-guerra, na explosão de interesse soviético na América Latina durante o Degelo e a Estagnação.²² Por um lado, o Brasil do conto parece

19 V. IVANOV, 1926, 20.

20 MAGUIRE, 1987, 133.

21 IVANOV, 1926, 31.

22 Sobre a Frente Popular, v. CLARK, 2011, 169–209. Sobre o período pós-guerra, v. RUPPRECHT, 2015, passim, e DJAGALOV, 2020, 111-136 (sobre intercâmbios entre a União Soviética e o Terceiro Mundo em geral no campo da literatura) e 173-209 (sobre intercâmbios

ser uma compilação de estereótipos sobre mundos exóticos, um país distante povoado por versões orientalizadas de tipos culturais já bem conhecidos do leitor russo. Por outro lado, a escolha do Brasil para a localização da trama indica um interesse concreto nos paralelos existentes entre os dois países, principalmente pela perspectiva de Ivanov, na natureza caracterizada por rios majestosos e florestas. O resultado é um texto cuja importância reside tanto na sua realização final quanto na sua promessa e antecipação dos atos de tradução que caracterizariam os intercâmbios culturais entre a América Latina e a União Soviética nas décadas seguintes.

Referências Bibliográficas

ANÔNIMO. “K sotzializmu. Sriedniaia Aziia.” *30 dniêi*, v. 6, n. 1, Moscou, jan. 1930, pp. 30-31.

ASAD, Talal. “The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology”. In: BAKER, Mona (Ed.). *Critical Readings in Translation Studies*. Londres: Routledge, 2010. pp. 7-27.

BROUGHER, V. G. “Vsevolod Viacheslavovich Ivanov (12 February 1895–15 August 1963)”. In: RYDEL, Christine (Ed.). *Russian Prose Writers Between the World Wars*. Detroit: Gale, 2003. p. 161–173.

CASANOVA, Pascale. “Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange”. In: BAKER, Mona (Ed.). *Critical Readings in Translation Studies*. Londres: Routledge, 2010. pp. 285-303.

CLARK, Katerina. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011.

DE OLIVEIRA, Cassio. “Why is There a Bull on the Magazine Cover?” *The Readers of the Soviet Magazine 30 Days*. *Slavic and East European Blog*, 19 ago. 2018. Disponível em: <https://blog.seej.org/index.php/2018/09/19/why-is-there-a-bull-on-the->

[-magazine-cover-the-readers-of-the-soviet-magazine-30-days/](#).

DJAGALOV, Rossen. *From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema between the Second and the Third Worlds*. Montreal e Kingston: McGill-Queen's University Press, 2020.

GANF, Iu. Retrato dos portugueses para o conto "Um amor brasileiro". *30 dniêi*, v. 2, n. 2, Moscou, fev. 1926, p. 21.

GANF, Iu. Retrato de Máchenka para o conto "Um amor brasileiro". *30 dniêi*, v. 2, n. 2, Moscou, fev. 1926, p. 29.

HULME, Peter; YOUNGS, Tim. "Introduction". In: HULME, Peter; YOUNGS, Tim (Eds.). *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 1-14.

IVANOV, Vsiévolod. "Brazílskaia liubov". *30 dniêi*, v. 2, n. 2, Moscou, fev. 1926, pp. 20-31.

IVANOV, Vsevolod. *Fertility and Other Stories*. Tradução de Valentina G. Brougher e Frank J. Miller. Evanston: Northwestern University Press, 1998.

KAPPELER, Andreas. *The Russian Empire: A Multiethnic History*. Tradução de Alfred Clayton. Abingdon, Oxon: Routledge, 2013.

MAGUIRE, Robert A. *Red Virgin Soil: Soviet literature in the 1920's*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

MARTIN, Terry. *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

REGUÍNIN, V. A. "Vistupliênie na pérovi moskóvskoi konfiérientsii tchitátelei jurnala *30 Dniêi*. Stenogramma. Imiêiutsia vistupliêniia: Koltzova M.E., Gusa M.S. i dr. Machinopis". [s.d.]. Rossiiskii gossudárstviennii arkhiv literatúri i iskússtva (RGALI), fond 1433, opis 3, edinitsa khраниênia 90.

RUPPRECHT, Tobias. *Soviet Internationalism after Stalin: Interaction and Exchange between the USSR and Latin America during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

SITKOV, I. "Soviétskii 'magazin' – '30 dniêi'". *Kniga i revoliút-*

ziia, n. 8, Moscou, 20 abr. 1929, p. 38–39.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, 3a edição. Nova York: Routledge, 2018.

Recebido em: 15/09/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

artigos

O tempo ficcional literário e seus modelos

Andrei Kofman*

Resumo: O artigo descreve as características do tempo artístico na literatura e seus modelos básicos, enquanto as disposições teóricas são ilustradas por exemplos da literatura russa. A especificidade do tempo artístico é revelada em comparação com o tempo objetivo. Mostra-se que as principais características do tempo objetivo, como a objetividade, a linearidade, a irreversibilidade, a monotonia e a continuidade no tempo artístico, não são mantidas, pois o tempo é sempre subjetivo. Isso é evidente na análise do modelo de tempo histórico, que afirma reproduzir o tempo objetivo. A seguir, consideramos quatro modelos de tempo mais usados na literatura: o tempo mitológico, que se distingue por seu caráter cíclico; o tempo reversível, que se move do presente para o passado; o modelo de atemporalidade ou tempo parado; e o modelo de tempo integrador, que representa, numa unidade indivisível, o passado, o presente e o futuro existentes.

Abstract: The article describes the characteristics of artistic time in literature and its main models, illustrating them by examples from Russian literature. The specificity of artistic time is revealed in comparison with objective time. It is shown that the main features of objective time, such as objectivity, linearity, irreversibility, monotony and continuity in artistic time are not maintained, because it is always subjective time. This is evident when we analyze the historical time model, which claims to reproduce objective time. Next, we describe four more time models that are most commonly used in literature: mythological time, which is distinguished by its cyclic character, reversible time, moving from the present to the past, the model of stopped time and the integrating time model, which represents the existing past, present, and future in an undifferentiated unity.

Palavras-chave: Tempo objetivo; Tempo subjetivo; Tempo histórico; Tempo mitológico; Tempo reversível; Modelo da atemporalidade; Tempo integrador

Keywords: Objective time; Subjective time; Historical time; Mythological time; Reversible time; Atemporality model; Integrating time.

O tempo objetivo e o tempo subjetivo

* Doutor em Filologia, Professor Titular, Vice-diretor do Instituto A. M. Gorky de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências (IMLI Rossískaja Akadémiia Nauk), de Moscou, Rússia. E-mail: andrey.kofman@gmail.com

Para compreender as particularidades do tempo literário, é necessário distinguir as características físicas básicas do tempo real terrestre, em cujo cotidiano está engajada a vida humana, medida pelos ponteiros implacáveis do relógio. Esse tempo é objetivo, ou seja, não depende da vontade do ser humano, nem de sua relação com ele, nem de sua aceitação dele; se, por um lado, o ser humano é capaz de modificar e reestruturar o espaço terrestre, por outro, por enquanto, ele não é senhor do tempo. Além disso, o tempo objetivo caracteriza-se como linear e sequencial, ou seja, um dia após o outro, um mês após o outro, um ano após o outro, e corre apenas em uma única direção, partindo do passado, percorrendo o implacável instante presente e encaminhando-se ao futuro – nunca de outro modo. Por força disso, o tempo objetivo é irreversível: não podemos fazer com que ele volte atrás, por mais que assim desejemos. Outra característica do tempo objetivo é a monotonia, que pressupõe a possibilidade de medição: ele (sublinhamos que se trata aqui do tempo terrestre e não do cósmico) corre sempre em determinada velocidade; não é possível apressá-lo, retardá-lo ou pará-lo. Em consequência disso, ele tem também outra propriedade evidente: o caráter ininterrupto.

Podemos falar também, com pleno direito, na existência de um tempo subjetivo, ou seja, o tempo objetivo refratado pela percepção humana. Desse modo, passando pelo prisma da consciência humana, o tempo pode mudar inteiramente todas as suas características. A própria noção de “subjetivo”, em contraposição a “objetivo” já diz que esse tempo, ainda que não seja controlável, de qualquer modo depende por completo da psique e da individualidade do ser humano. O tempo pode perder a qualidade da linearidade e tornar-se reversível; isso acontece, por exemplo, quando uma pessoa mergulha em lembranças e revive o passado. Além disso, o tempo subjetivo pode ser apressado ou retardado, situação que cada um de nós, sem dúvida, já experimentou mais de uma vez na vida. A imagem clichê “o instante pareceu-lhe uma eternidade” nasceu

da experiência direta do sofrimento: em momentos de perigo, de forte tensão emocional, em situações de ansiedade, preocupação ou indeterminação, o tempo realmente se arrasta, e um minuto pode parecer uma hora. Igualmente enraizado na psicologia real está o provérbio russo (originário da comédia de Griboiédov *A inteligência, que desgraça!*):¹ “quem é feliz não sente o passar das horas”, que constata a compressão do tempo. Pessoas profundamente mergulhadas no processo artístico também “não sentem o passar das horas”. Finalmente, o tempo subjetivo é descontínuo, pois o sono sem sonhos é uma ruptura no tempo, isso sem falar nos estados de perda dos sentidos. É importante sublinhar o fato de que o tempo subjetivo, esse tempo imaginário, existente só na consciência do indivíduo, torna-se, para a própria pessoa, até mais significativo e real do que o tempo objetivo.

A literatura ficcional apresenta-se como reflexo duplo da consciência individual: ela reconstitui, de um lado, a personalidade dos heróis, de outro, a individualidade do autor. Assim o tempo subjetivo torna-se parte indissociável da literatura ficcional. Ademais, no seio da literatura formaram-se diversos modelos de tempo ficcional essencialmente diferentes do tempo objetivo ou então abertamente opostos a ele. Desses modelos do tempo artístico poderíamos destacar um grande número. Entretanto, caracterizaremos aqui, brevemente, apenas os mais significativos e mais disseminados.

Modelos do tempo ficcional

O tempo histórico

É claro que o modelo mais disseminado, tradicional, universalmente aceito na literatura é aquele que pode ser designado pela expressão “tempo histórico”. A principal propriedade desse modelo ficcional é a disposição sequencial dos aconte-

¹ Tradução de Polyana de Almeida Ramos na dissertação “*Gorie ot uma*, de Aleksandr Griboiédov – Tradução e aproximações”. São Paulo, USP, 2011, p. 189.

cimentos na ordem em que eles ocorreram, sem nenhum tipo de perturbação cronológica e com base na plena fidedignidade da série de acontecimentos relatada. Em todo caso, sem dúvida, foi exatamente nos limites do tempo histórico que se desenvolveu, no início, o romance europeu. Na prosa literária, o modelo do tempo histórico encontra-se tão disseminado e é tão amplamente utilizado que quaisquer desvios em relação a ele eram entendidos como desenfreada inovação – e foi assim desde o seu surgimento, na época do romantismo.

O modelo de tempo ficcional histórico pretende reproduzir com fidedignidade o tempo objetivo em todos os seus parâmetros físicos. Mas essa semelhança aparente, na verdade, revela-se uma completa ficção; além disso, justamente no modelo de tempo ficcional histórico manifesta-se, com maior nitidez, as diferenças essenciais entre o tempo ficcional, reconstituído na literatura, e o tempo objetivo. De fato, se tomarmos cada traço do tempo objetivo, observaremos como, na literatura, ele se transforma radicalmente.

Vamos começar pela seguinte qualidade do tempo objetivo: o seu caráter ininterrupto. O modelo de tempo ficcional histórico, por princípio, não pode ter um caráter ininterrupto, pois o escritor não descreve a vida do herói dia após dia, hora após hora, minuto após minuto. Do fluxo ininterrupto do tempo, ele é obrigado a selecionar certos acontecimentos importantes para a biografia do herói, “saltando” de um a outro. Veja o caso das memórias, do livro autobiográfico, como, por exemplo, *Infância*, de Tolstói ou de Gorki. Considerando essas obras a partir desse ponto de vista, logo ficará claro que o autor, por mais minucioso que tenha sido, foi obrigado a *interromper* o curso do tempo, escolhendo os momentos mais significativos.

Entretanto, justamente por isso o tempo histórico perde também a qualidade da uniformidade, ou seja, ele é capaz de se contrair e de se ampliar. O recurso mais evidente de aceleração do tempo histórico é a utilização de fórmulas do tipo “passaram-se dois anos”; mas, inclusive quando essas fórmulas não são aplicadas, a passagem de um espaço de tempo significativo (um caso característico é o epílogo) consiste num

modo de aniquilamento do tempo objetivo. Exemplos do contrário, ou seja, da distensão do tempo no âmbito do modelo histórico também podem ser encontrados em grande quantidade; por exemplo, quando acontecimentos ocorridos em um minuto são descritos em um texto cuja leitura ocupa vários minutos. Um exemplo claro desse tipo de distensão do tempo é apresentado no romance *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, cuja parte principal abrange quatro dias; em contraposição, no mesmo romance, um ano e meio são comprimidos numa única frase – (Epílogo, primeiro parágrafo): “Desde o dia do seu crime transcorreu quase um ano e meio”.² Ressaltamos: também nesse caso funciona inteiramente o princípio da elegibilidade, ou seja, o autor, por vontade própria, interrompe o tempo, escolhendo uma série de acontecimentos e, do mesmo modo, de acordo com seu próprio entendimento, contrai e amplia o tempo.

Se assim é, então o tempo histórico na literatura não pode ser objetivo, ele sempre depende da individualidade do autor, ele é sempre subjetivo. Finalmente, ainda quando o autor segue a ordem cronológica, o tempo histórico pode ser também reversível e, além disso, numa mão dupla. Quando o herói lembra o passado, não é isso um voltar no tempo? E se o leitor estiver relendo um romance histórico, isso também não seria uma volta no tempo ficcional, do final ao começo, sem falar no fato de que essa volta pode acontecer quantas vezes ele quiser? Desse modo, o tempo histórico ficcional perde também a característica da linearidade. Do que foi dito, podemos concluir que o tempo, na literatura de ficção, é sempre um tempo subjetivo, seja qual for o modelo em que ele se apresente, e, como tal, ele é caracterizado por todos os recém-mencionados aspectos do tempo subjetivo.

Nos limites do modelo do tempo histórico, destaca-se o tempo épico, apresentado no gênero folclórico de muitos povos. Quando ele se constrói com base na disposição sequencial dos acontecimentos, encontram-se presentes alguns traços característicos: a sua ação, via de regra, acontece num passa-

² Dostoiévski, F. M. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 543.

do muito distante, às vezes mitológico; não há uma cronologia precisa ligada às datas históricas; são abarcados períodos de tempo muito significativos – décadas – e assim a vida de algumas gerações. Além disso, o tempo épico sempre é preenchido por acontecimentos muito significativos, que extrapolam bastante os limites dos destinos pessoais, e não importa se esses acontecimentos são históricos ou mitológicos; via de regra, ele recompõe épocas decisivas e intensas da vida de uma etnia. O tempo épico é um tempo de Feitos, de heroísmo, de reformas, de potentes colisões, com significado fatal tanto para os indivíduos quanto para o povo como um todo.

Reproduzido no seio da literatura profissional, isto é, escrita por escritores profissionais, em contraposição à narrativa folclórica, o tempo épico conservou apenas essas últimas características, tendo perdido as duas anteriores, ou seja, adquiriu uma historicidade verificada e uma cronologia precisa. O exemplo clássico é *Guerra e paz*, de Tolstói: a ação do romance, que se passa de 1805 a 1819, não apenas se mostra longamente estendida no tempo, mas, principalmente, reconstrói uma série de acontecimentos históricos importantes, dos quais dependeu o destino da Rússia. Destinos isolados são engajados na potente corrente da história; a guerra com os franceses é tratada como um grandioso Feito coletivo e, embora no romance estejam refletidos tanto a vileza quanto a covardia e o carreirismo de personagens específicos, nem por isso o Feito perde o seu autêntico caráter heroico, nem o tempo artístico, a sua envergadura verdadeiramente épica. Na literatura russa, esse modelo temporal foi reproduzido mais tarde em três romances da época soviética: *O Don silencioso*, de Mikhail Chólokhov (dedicado à Revolução de 1917 e à guerra civil), *Vivos e mortos*, de Konstantin Símonov, e *Vida e destino*, de Vassili Grossman (dedicados à Segunda Guerra Mundial).

O tempo mitológico

Esse modelo temporal nasceu na mitologia dos mais diversos povos, de onde, sem dúvida, em forma transfigurada, foi adotado pela literatura profissional, principalmente no século

XX. A percepção específica do tempo pela consciência mitológica está suficientemente descrita em trabalhos de muitos cientistas, inclusive russos. Uma lista de alguns trabalhos fundamentais sobre este assunto é apresentada na nota de rodapé pela ordem cronológica de publicação.³ Na qualidade de traços básicos que compõem o tempo mitológico, destacam-se duas de suas particularidades. A primeira é a retomada da época primitiva: como escreveu Eleazar Meletinski, “esse é o tempo dos primeiros objetos, das primeiras ações e da primeira criação, ele está refletido, acima de tudo, nos mitos da criação – cosmogônicos, antropológicos e etnogônicos”.⁴ Segundo Mircea Eliade, o tempo mitológico tem o objetivo de “anular o tempo decorrido, de abolir a história por meio da volta constante a tempos imemoriais, por meio da repetição do ato cosmogônico”.⁵ Ou seja, o ser humano gravita constantemente em torno da volta ao passado, exatamente ao ponto primordial do passado em que o cosmos surgiu do caos. Dessa particularidade decorre organicamente outra: o caráter cíclico do tempo mitológico, que se organiza pela repetição arquetípica de ações e rituais que levam o ser humano eternamente de volta à época mitológica da primeira criação. O tempo mitológico está estreitamente relacionado com o ciclo da natureza e, em essência, o reproduz.

Nessas duas características, o tempo mitológico opõe-se nitidamente ao tempo histórico objetivo: o seu caráter cíclico e repetitivo nega a linearidade e o sequenciamento; ademais, ele se coloca em contraposição à irreversibilidade do tempo objetivo.

Não por acaso, precisamente no século XX, surgiu um intenso interesse pela mitologia, pela consciência prerracionalis-

3 Gurevitch, A. Ia. *Kategorii srednevekovoi kulturi*. Moscou, 1972; Levi-Briul, L. *Pervobitnoie michliéniie*. Leningrado, 1930; Lotman, Iu. M. “Proiskhojdeniie sijeta v tipologuitcheskom osveschenii”. In *Stati po tipologii kulturi*. V 2 t. Tartu, 1973. T. 2; Meletinski, Ie. M. *Poe-tika mifa*. Moscou, 1976; Steblin-Kamenski, M. I. *Mif*. Moscou, 1976; Freidenberg, O. M. *Mif i literatura drevnosti*. Moscou, 1978; Eliade, M. *Siashchennoye i mirskoie*. Moscou, 1994; Eliade, M. *Aspekti mifa*. Moscou, 1995; Khiubner, K. *Istina mifa*. Moskva, 1996; Meletinski, Ie. M. *Ot mifa k literature*. Moscou, 2001.

4 *Mifí narodnogo mira*. Moscou, 1980, tom 1, p. 252.

5 Eliade, M. *Kosmos i istoriia*. Moscou, 1987, p. 88.

ta, pelo homem “primitivo”. Esse interesse foi gerado, acima de tudo, pela crise do positivismo, com sua fé inquebrantável no desenvolvimento progressivo da história, na benesse do progresso técnico-científico e na possibilidade de uma compreensão racional e de uma reforma do mundo. As arrasadoras guerras mundiais geraram decepção com os valores da civilização ocidental e perda do otimismo da sociedade. A fé positivista no progresso ruiu, gerando na consciência do homem ocidental o temor do futuro e aquele estado de espírito mental específico que M. Eliade denominou de “pavor da história”. Em todo caso, é indiscutível que o “pavor da história” (história que, no século XX, mostrou-se mais terrível, em número de vítimas, do que em qualquer época anterior) obrigou o homem ocidental a avaliar de outro modo, como demonstrou o próprio Eliade, a consciência primitiva, com seu caráter atemporal e arquetípico, com sua invejável estabilidade.

Por força desses motivos, o modelo artístico do tempo mitológico disseminou-se muito amplamente na literatura da Europa Ocidental no século XX – podemos citar Thomas Mann, Franz Kafka, James Joyce, os vanguardistas. Para estes últimos, o caráter sedutor do tempo mitológico condicionava-se, em grande medida, pela enorme importância adquirida pelo tema do passado na literatura de vanguarda. A aspiração à “volta às origens”, a fazer renascer uma “protolíngua”, um “balbucio primitivo”, é um dos paradigmas mais invariáveis da consciência artística de vanguarda, claramente manifesta também no modernismo brasileiro.

Ao mesmo tempo, o modelo de tempo mitológico se evidenciou muito antes na literatura autoral: é possível que esse modelo tenha sido reproduzido pela primeira vez por Púchkin, em seu famoso poema *O Cavaleiro de Bronze*. Também são dignos de nota os procedimentos artísticos inovadores com que ele criou este modelo.

É impossível penetrar fundo no conteúdo desse poema genial sem compreender seu subtexto histórico. Para conformar a Rússia à maneira europeia, Pedro I conseguiu em longa guerra com os suecos (1700-1721) conquistar parte da costa do mar

Báltico. Com o propósito de consolidar sua conquista, em 1703, ele fundou, na foz do rio Nievá, a nova capital do governo russo, a cidade de São Petersburgo. O local mostrara-se impróprio para edificações: clima rigoroso, bosques densos e pântanos extensos; mas Pedro não considerava dificuldades nem perdas humanas. Além disso, como se revelou depois, o Nievá transbordava periodicamente e, em 300 anos de sua história, São Petersburgo sofreu 270 inundações, em que as águas subiram mais do que 1,5 metro.

O poema contém muitos conflitos, mas, aqui, nosso foco está voltado para o conflito principal, que é expresso com impressionante laconismo já nos dois primeiros versos do poema:

“На берегу пустынных волн “Na margem das ondas desertas
Стоял он, дум великих полн”.⁶ Estava *ele*, pleno de grandiosas ideias”

Nesses versos, por trás de cada palavra, esconde-se um campo semântico profundo. A “margem” indica o horizontal, o “baixo”, mas também o espaço limítrofe entre a água e a terra, em que vai se desenrolar toda a ação do poema. O adjetivo “desertas” indica a ausência de ser humano, mas, antes de tudo, a ausência de plenitude de conteúdo, e, nesse aspecto, indica a falta de sentido, de utilidade. A palavra “ondas” expressa o mundo de Proteu, ou seja, o mundo fluido, privado de formas rígidas. Três palavras criam a imagem integral de uma existência natural, caótica, sem sentido.

Cada palavra do verso seguinte consiste na antítese artística dessa imagem. Na tradução para o português, o verbo russo “*stoiá*” perde, em parte, seu significado “ficava de pé”, o que é uma pena, nesse contexto, ela encerra um sentido particular, que indica o vertical, em contraposição ao horizontal “da margem”; e o vertical, por si só, fornece outro sistema espacial de coordenadas, apontando o “alto” e o “baixo”. “*Ele*”, destacado em itálico, é o homem em oposição ao deserto; e “*ele*”, solidificado na margem, também se contrapõe ao mundo de Proteu, móvel, mutável, privado da forma. As suas “grandiosas ideias”

⁶ A. S. Púchkin. Izbrannoie. Moscou, 1978, p.443.

repudiam a falta de sentido do mundo natural, enquanto a palavra “*poln*” [pleno, cheio, repleto] sublinha a plenitude de conteúdo em contraposição ao vazio, ao hiato de sentido do espaço natural caótico. Diante de nós está o demiurgo na véspera do ato da criação do cosmos em lugar do caos.

As oposições, indicadas nos primeiros versos do “Cavaleiro de bronze”, posteriormente se desdobram, multiplicam-se, aprofundam-se: examinando o poema palavra por palavra, verso por verso, não é difícil notar que todo ele está organizado de acordo com o princípio da antítese artística. Assim, no poema de Púchkin, criam-se duas imagens completas de mundos antípodas, que é oportuno designar como o mundo natural e o mundo cultural.

Podíamos pensar que, com a edificação da cidade, o princípio natural seria completamente esmagado, e o “elemento natural vencido” então se “submeteria” para sempre, como se fala na Introdução do poema. Mas não é assim. Como se esclarece depois, a vitória não foi definitiva, e o conflito encoberto entre os espaços antípodas irrompe à superfície, a sua descrição ocupa quase toda a primeira parte do poema.

Em plena medida, o sentido profundo do poema torna-se claro a partir da análise do tempo artístico do poema.

Ele começa nos primórdios, na primeira criação: no espaço fronteiriço, no ponto de junção das oposições, é proclamado o ato demiúrgico da criação do mundo cultural. E eis que, contrariando a natureza, ergue-se a cidade, celebrada em palavras. Parece ter prevalecido a vitória definitiva contra o espaço natural, vitória que o poeta celebra em versos de louvor:

Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо, как Россия, Да умирится же с тобой И побежденная стихия;	Resplandeça, urbe de Pedro, e fique Firmemente, como a Rússia, Que a ti se resigne também A natureza enfim domada;
Вражду и плен старинный свой Пусть волны финские забудут И тщетной злобою не будут Тревожить вечный сон Петра! ⁷	Seus ferros e o ódio velho Que as ondas finlandesas esqueçam E não turvem com inútil raiva O sono eterno de Pedro!

⁷ Idem, p. 445.

Mas o que acontece depois? De repente, uma ruptura no tempo no verso seguinte: «Была ужасная пора/ о ней свежо воспоминанье...» (Era terrível esse tempo,/ é recente a sua memória...). Que tempo é esse? A natureza toma a cidade de assalto, desencadeia-se a batalha entre os mundos cultural e natural. Acontece o retorno aos primórdios, o tempo completa o círculo de seu curso. Além disso, indiscutivelmente, na consciência do poeta e dos leitores, está presente o fato de que as inundações acontecem periodicamente, quase todo ano, e que elas continuarão acontecendo no futuro; isso significa que o tempo caminha em círculos, voltando de novo e de novo ao ato arquetípico da criação. Desse modo, no poema, apresenta-se o modelo do tempo mitológico cíclico, que pressupõe que o conflito básico entre os mundos natural e cultural será reproduzido infinitamente, o que traz consigo a ideia da insolubilidade desse conflito por princípio.

O tempo reversível

A reversibilidade do tempo subjetivo manifesta-se, principalmente, em recordações: o mergulho mental no passado é uma marcha de volta no tempo, na contramão do movimento implacável dos ponteiros do relógio, é o restabelecimento de uma realidade já inexistente. Essa característica do tempo subjetivo tem um significado extremamente importante na vida do homem, relaciona-se com o elo entre presente e passado e é a personificação da memória, sem a qual seria impossível a própria existência da cultura. Por isso, na literatura, a reversibilidade do tempo subjetivo encontra sua mais ampla personificação na forma do modelo de tempo ficcional correspondente.

Ela se contrapõe ao tempo físico objetivo não apenas pelo parâmetro da reversibilidade, mas também por outros sinais: o tempo que retrocede pode correr irregularmente, ora se acelerando, ora se retardando, de acordo com o ritmo das recordações; ele pode ser interrompido (por exemplo, quando, volta e meia, as recordações do herói são interrompidas pela intromissão do presente); no final, também esse modelo de tempo

está subordinado inteiramente ao princípio artístico da elegibilidade, ou seja, a memória sempre é seletiva, traz do passado apenas fragmentos isolados, os mais significativos. O tempo reversível é dinâmico por natureza: ele se concretiza no movimento do presente para o passado.

Não é difícil notar que o tempo mitológico tem uma série de traços comuns ao modelo temporal observado: em determinada “espiral”, ele também se dirige para trás, também é dinâmico, ou seja, concretiza-se num movimento pelo trajeto presente-passado-futuro. Entretanto, entre esses modelos temporais, há uma série de diferenças essenciais. A mais importante consiste em que, no tempo mitológico, o movimento de volta ao passado chega, obrigatoriamente, a pontos mais profundos do tempo, tendo o objetivo de reproduzir arquétipos coletivos básicos. E, por isso, convém sublinhar o fato de que o tempo mitológico, embora subjetivo, não é individual: ele é sempre uma vivência coletiva do tempo, um produto da consciência coletiva. Como foi dito, o modelo do tempo mitológico tem em vista um perene movimento circular, que se projeta no futuro. Nesse sentido, o tempo mitológico é estável e imutável: qualquer perturbação do ciclo estabelecido traz a ameaça definitiva de sua completa desagregação.

O modelo do tempo reversível reproduz, antes de tudo, a vida da consciência individual, a recordação pessoal, o mergulho no próprio passado. Essa recordação pode resgatar as mais diversas camadas do passado, inclusive aquelas bem recentes. O movimento no tempo pode ter um caráter linear unidirecional e, nesse caso, ele adquire um sentido inteiramente diferente do retorno mitológico ao passado. Normalmente, esse movimento tem um caráter analítico: voltando ao passado, o herói ou escritor tenta se compreender como individualidade, talvez compreender o seu próprio povo, a sua raiz cultural etc.; de qualquer modo, isso não é a reprodução do arquétipo, mas um tipo próprio de investigação. No final, o modelo do tempo reversível é, em sua essência, instável e mutável, uma vez que a investigação do passado é feita com o objetivo de compreender o presente, enquanto a compreensão é um passo para a transformação. Por isso, nesse caso, via de regra, a volta ao

passado tem o objetivo não de conservá-lo no futuro, mas de transformar o futuro.

O modo do tempo reversível raramente está presente na obra inteira; em geral, manifesta-se de modo esporádico, juntamente com outros modelos de tempo, com mais frequência interrompendo o tempo histórico.

No que se refere aos exemplos concretos do tempo reversível, não faz sentido mencionar aqueles casos em que o herói se lembra do seu passado – esse movimento do enredo é bastante comum e ocorre com frequência. É melhor prestar atenção a maneiras menos triviais de introduzir o tempo reversível. Na literatura russa, encontramos um exemplo impressionante desse procedimento artístico tão incomum no romance *Oblómov*, de I. A. Gontcharov. A trama do romance se passa no modelo de tempo histórico, quando os acontecimentos são rigidamente organizados em ordem cronológica. Mas há um capítulo incomum, o IX, na primeira parte do romance, intitulado “O sonho de Oblómov”. Este capítulo é introduzido da seguinte maneira: “O sonho interrompeu o fluxo lento e preguiçoso de seus pensamentos e de repente o transferiu para outra época, para outras pessoas, para outro lugar aonde seremos levados também e nós junto com os leitores do próximo capítulo”. O sonho leva o protagonista à sua infância, que é recriada na forma de um paraíso perdido, mas ao mesmo tempo com uma abundância de pequenos detalhes cotidianos. Este capítulo é uma espécie de volta no tempo, de volta ao passado, ela é inteira apresentada no modelo de tempo reversível, pode-se dizer, tempo reverso; e, no capítulo seguinte, o romance retorna ao tempo histórico.

Outra variante de criação do modelo de tempo reversível, encontramos, por exemplo, na novela *Khadji Murat*, de L. Tolstói: no capítulo XXIII, o personagem da obra homônima ouve uma música folclórica e é levado pelo pensamento para os tempos antigos. Note-se que essa técnica é extremamente comum na literatura dos povos da antiga União Soviética, com sua tendência ao folclorismo. É fácil ver como o motivo do canto é importante nelas, como ele é ampliado e acentuado. Cantar

ou escutar o canto, a música, é um ato sagrado, cujo objetivo principal é fazer a pessoa voltar ao passado e, dessa maneira, entender melhor sua base cultural.

Modelo da atemporalidade

Esse modelo artístico é apresentado em duas soluções figuradas ou variantes básicas: o tempo parado e o tempo imóvel, inexistente. Essas variações são idênticas em muitos aspectos, uma vez que ambas se baseiam na negação do movimento do tempo. Entretanto, uma vez que ele corre do passado ao futuro, passando pelo presente, então o passado e o futuro são negados ou, de certa forma, são riscados da consciência, e, em resultado disso, sobra um presente imóvel. Como se vê, o modelo da atemporalidade contrapõe-se ao tempo histórico objetivo, com seu movimento linear irreversível. Em parte, é justamente por isso que se justifica a sua disseminação na literatura do século XX.

Examinemos as diversas variantes desse modelo de tempo ficcional. Com certeza, ao recriar a realidade artisticamente, o escritor não é capaz de excluir por completo o modelo europeu “normativo” nem mesmo quando interpreta o tempo histórico de modo negativo. Mas, nesse momento, ele sente a necessidade de indicar e separar alguns estados anômalos específicos do herói, que permitem “abolir” o tempo histórico ainda que apenas um pouco. O modelo da atemporalidade na variante do tempo estabelecido é convocado a transmitir justamente essa sensação. Geralmente, ele descreve estados particulares e relativamente curtos do herói, quando este, em momentos de suprema felicidade, iluminação, epifania ou, ao contrário, de terríveis sofrimentos, perde a noção do tempo, e sente que um instante do presente se estende durante uma eternidade.

Tiutchiev transmitiu maravilhosamente esse estado nos versos: “Так в жизни есть мгновения,/ Их трудно передать,/ Они самозабвения/ Земного благодать” (Pois na vida há instantes/ Difíceis de transmitir/ Eles são a bem-aventuran-

ça /da abnegação terrestre).⁸ A “abnegação” encerra, inclusive, a abolição do movimento do tempo e a sensação do presente infundável.

De fato, com maior frequência, é a natureza, atuando sobre a consciência do herói, que consegue se livrar do senso do tempo, pois, com seu caráter inabalável, o mundo da natureza repudia a história. Nessa variante, o modelo da atemporalidade expressa a aspiração do artista a buscar essências básicas, valores eternos, pilares inabaláveis, em oposição ao caráter mutável e inconstante do mundo histórico.

Outra variante do modelo da atemporalidade, assinalada como um tempo imóvel ou inexistente, pressupõe não uma breve perda do senso de tempo, mas um tipo de *modus vivendi*, de meio de vida próprio, que nega o curso do tempo. Esse modelo de tempo imóvel é próprio do paraíso terrestre, do idílio, da utopia, em suas personificações tanto mitológicas quanto literárias.

Desde tempos antigos, na cultura de muitos povos, formaram-se mitos sobre longínquas ilhas da felicidade, situadas em mares desconhecidos, onde as pessoas não conheciam problemas nem preocupações, nem mesmo a preocupação fundamental: a ameaça do tempo implacável. Pois o tempo é o inimigo da bem-aventurança, já que ele logo trará ao homem a velhice, as doenças e a morte. Calculava-se que lá o tempo corria de outro modo ou, em geral, ficava imóvel; lá reinava a primavera eterna e não havia as mudanças do dia e da noite, o sol nunca se punha. Isso quer dizer que lá não existia nem “ontem” nem “amanhã”, nem passado nem futuro, nem pesar pelo passado nem medo do que estava por vir, havia apenas a alegria permanente do presente.

Encontramos um excelente e surpreendente exemplo da personificação literária do modelo da atemporalidade em sua variante “paradisiaca” na novela de N. Gógol “Senhores de terra à moda antiga”.

Na maior parte da novela há uma descrição da vida cotidiana do casal de velhos Pulkhéria Ivánovna e Afanássi Ivánovitch,

⁸ F. I. Tiúttchev. *Izbrannoie*. Moscou, 1974, p. 49.

que habitam na sua propriedade rural. A descrição do mundo doméstico ocupa parte esmagadora da novela e, além disso, é feita com tanto cuidado, com tal quantidade de detalhes pitorescos que, na consciência do leitor, apresenta-se incomparavelmente maior, incomparavelmente mais significativa do que o mundo externo, merecedor apenas de algumas frases. Nas descrições dessa vida, chama atenção a utilização constante, quase impertinente, dos qualitativos “tranquilo”, “bom”, “agradável” e outros do mesmo campo semântico. Os cônjuges apresentam-se como pessoas absolutamente sem pecados, como crianças puras e ingênuas e, além disso, completamente naturais em todas as suas manifestações. Gógol chama a vida deles de “bucólica”, e essa caracterização esclarece definitivamente o fundo mitológico tanto dos heróis quanto do espaço que eles habitam.

E o espaço paradisíaco, utópico, só pode existir completamente isolado do mundo real. O paraíso não suporta a história, o acontecimento, pois a bem-aventurança, em sua essência, é uniforme e sem acontecimentos; ele não suporta o movimento do tempo, que traz a morte. Vejamos, nesse aspecto, o tempo ficcional da novela em sua primeira parte, aquela em que é descrita a plácida existência do casal. Daremos atenção a alguns detalhes essenciais, para mostrar com que habilidade Gógol cria um modelo de atemporalidade.

Embora formalmente a ação da novela aconteça no passado, Gógol cria, com primor, tal construção temporal que o leitor toma o acontecido como presente, que se desenrola diante de seus olhos. Essa impressão é criada já nas primeiras páginas, com a “anacruse” da novela, quando o escritor chega à propriedade e mergulha na tranquila vida “paradisíaca”, esquecendo a existência do mundo externo. Além disso, na novela, há uma passagem notável, em que o escritor, com mestria, combina verbos no tempo pretérito e verbos no tempo presente e transmite à consciência do leitor todo o plano do passado no plano do presente. Leiam com atenção: “Todos esses eventos longínquos, extraordinários, há muito foram convertidos em uma vida tranquila e retirada, ou trocados por ela, por aqueles devaneios sonolentos e ao mesmo tempo harmoniosos que

experimentamos ao sentar na varanda rusticana...”⁹ Assim, é como se o passado fosse abolido, permanecesse como um presente interminável, e a vida dos senhores de terra à moda antiga apresenta-se no modelo do tempo parado.

No fragmento citado, utiliza-se ainda um procedimento refinado, que se destina a criar a impressão de prolongamento do presente: ele consiste em que Gógol, de modo inteiramente consciente, liberta os heróis e o leitor da “carga do passado”. Com esse objetivo, ele introduz o motivo da amnésia, sublinhando com insistência, um tipo de “desmemória” dos cônjuges:

“Afanássi Ivánovitch serviu num destacamento cossaco, depois foi major, mas isso já faz muito tempo, já é passado, Afanássi Ivánovitch já não se lembra quase nunca disso. Afanássi Ivánovitch casou-se aos trinta anos, quando era jovem e envergava uma casaca bordada; até usou de muita astúcia para conseguir a mão de Pulkhéria Ivánovna, cujos pais não a queriam dar, mas já se lembra muito pouco disso também; ao menos, nunca fala a respeito.”¹⁰

A questão, obviamente, não é a falta de memória, mas a completa indiferença em relação ao passado: como algo estranhamente distante, alheio, ele não inquieta os heróis, não lhes interessa; é simplesmente riscado da consciência. Sobre o futuro, os cônjuges refletem ainda menos, para eles o futuro também não existe. Não há passado, não há futuro, resta apenas o presente. O correr do tempo é interrompido, assim como determinado pelo estatuto ao *tópos* “paradisiáco”.

Finalmente, a impressão do tempo parado é sustentada pelo fato de que, nessa parte da novela, dominam absolutamente verbos de aspecto imperfeito, que transmitem ações repetidas, incompletas, prolongadas no tempo; e, além deles, advérbios que fortalecem seu significado, por exemplo: “normalmente”, “habitualmente”, “como de hábito” e outros desse tipo. Os verbos imperfeitos, com seu próprio regime, rejeitam o desenrolar

9 N. V. Gógol. “Starosvetskiie pomeschchiki”. In *Polnoie sobraniie sotchinenii v 14 tomakh*. Moscou-Leningrado, 1937, tom 2, p. 15.

[A tradução usada é de Danilo Hora, ainda não publicada. (N. da T.)]

10 Ibidem.

dos acontecimentos. E, realmente, nessa parte da novela, não acontece absolutamente nada, pois não é o caso de considerarmos como acontecimentos o ritual cotidiano invariável das refeições, caminhadas, horas de sono, conversas que se repetem. E assim deve ser: o acontecimento contrapõe-se organicamente à utopia; nela, a vida já foi ajustada de uma vez por todas, e qualquer violação do regulamento traz consigo uma ameaça à existência do paraíso. Pois o acontecimento é fruto da história e portador da história, ele dá movimento ao tempo; e o paraíso terrestre categoricamente não aceita a história.

Aqui chegamos justamente à segunda parte da novela, ao desenrolar e ao desfecho final. O enredo, como está colocado, começa com um acontecimento, que passa. Esse acontecimento consiste em que a gatinha da casa, à qual Pulkhéria Ivánova muito se afeiçoara, foge para as profundezas do bosque onde fica perdida três dias, depois aparece em casa completamente asselvajada, e de novo foge para o bosque, dessa vez para sempre. Prevendo que o leitor não compreenderia o acontecimento, Gógol precede seu relato de uma reflexão espacial, chamando a fuga da gatinha de “uma causa ínfima” e “um episódio dos mais insignificantes”,¹¹ mas Gógol usa de astúcias, pois conhece muito bem o verdadeiro significado desse acontecimento, assim como Pulkhéria Ivánovna também entende e, após o desaparecimento da gatinha, anuncia de repente que logo morrerá. Mas como uma coisa está relacionada com a outra?

A fuga da gatinha, é claro, deve ser lida com uma chave simbólica e traz consigo alguns sentidos. Em primeiro lugar, tendo fugido para as profundezas do bosque, ou seja, para o espaço externo, a gatinha violou a fronteira da utopia, e toda violação de fronteiras do *locus* paradisíaco ocasiona sua destruição. Em segundo lugar, ao voltar para casa, além de ter violado a fronteira, como que “infectada” pelo espaço externo com sua selvageria e seu princípio desordenado, a gatinha traz consigo o elemento do caos e da desordem para a harmonia absoluta do cosmos paradisíaco. Justamente com essa chave é lido um

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

detalhe cheio de significados: “tornara-se uma gata selvagem naquele meio-tempo”;¹² em consequência disso, ela passou a recusar a carícia de Pulkhéria Ivánovna. Em terceiro lugar, a gatinha volta a ultrapassar a fronteira, que então já se tornara permeável; e, além disso, não voltou mais, preferindo, decididamente, o caos do espaço externo ao cosmos do paraíso. A negação da utopia é o meio de sua destruição. E, finalmente, o mais importante: por culpa da gatinha, transcorreu o próprio Acontecimento, que como já foi dito, é categoricamente oposto ao tempo utópico. O tempo parado de repente saiu do ponto morto e se pôs em movimento, e só podia ir em direção à morte.

As fronteiras foram violadas, o tempo se movimentou e teve início a destruição da utopia. Pulkhéria Ivánovna morreu, como ela própria previra, e a intrusão da morte assinalou a vitória final do tempo histórico. Passaram-se, como diz Gógol, “cinco anos em companhia do tempo que a tudo oblitera” – e, do paraíso terrestre, não restou nem rasto.

O tempo integrador

Esse modelo, bastante difundido na literatura, “reencarna” o passado e apresenta o passado e o presente (às vezes também o futuro) como essencialmente fundidos, geralmente no presente. Negando o caráter irreversível e ininterrupto do movimento do tempo histórico objetivo, esse modelo, em determinada medida, relaciona-se com o modelo do tempo estacionário. A diferença fundamental consiste em que o tempo integrador não rejeita, de modo nenhum, a ideia de movimento; esse modelo admite não apenas a concepção do passado como algo que já não existe e do futuro como algo que ainda não existe. Desse modo, confirma-se a ligação indissolúvel entre os tempos apresentada em imagens alegóricas ou fantásticas.

Esse modelo temporal teve ampla disseminação na poesia do neoclassicismo, inclusive do brasileiro, em que heróis nacionais contemporâneos atuam lado a lado com heróis anti-

12 Ibid., p. 29.

gos e personagens mitológicos. É claro que isso é pura alegoria, mas a alegoria também possui uma dimensão temporal ficcional.

Outras variantes desse modelo ficcional foram cultivadas no seio do romantismo, que transfere o passado “vivificado” da esfera da alegoria para a esfera do fantástico. Fazendo renascer crenças mitológicas na influência dos antepassados sobre a vida do presente, os românticos, e depois deles os criadores da literatura de massa, de lazer, cultivaram o enredo que conta como o passado, sendo um objeto material, um manuscrito, uma estátua, uma múmia vivificada, começa a exercer influência direta sobre o presente e até a determinar plenamente o destino dos heróis. Os enredos empolados do romance gótico (espectros de mortos, sua interferência na vida dos personagens) também são uma das variedades de personificação do tempo integrador.

Na prosa realista russa, um exemplo impressionante do modelo do tempo integrado é encontrado no conto “O estudante”, de Tchekhov. Na sexta-feira Santa, um estudante de uma academia de teologia conta às mulheres da aldeia sobre a Última Ceia e o que aconteceu no Jardim do Getsêmani. «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошрое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (“E de repente uma alegria começou a se agitar em sua alma, e ele até parou por um minuto, para respirar. O passado, pensou ele, estava ligado a uma verdadeira corrente contínua de eventos que surge um do outro. E pareceu-lhe que ele acabara de ver os dois extremos dessa corrente: ao tocar em uma ponta, a outra estremeceu).¹³

Na literatura do século XX, o modelo do tempo integrador passa por um singular desenvolvimento, encontrando novas formas de expressão, às vezes puramente fantásticas. Além disso, no século XX, o modelo de tempo integrador recebe já

¹³ А.П.Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах. Москва, 1985. Том 8. С. 265.

uma base filosófica. Alguns escritores apresentam a história e o tempo não como o rio de Demócrito, pelo qual não se pode passar duas vezes, mas, muito mais, como um tipo de represa enorme, de onde nada, nem pensamentos, nem ações, nem objetos materiais, corre para lugar algum e aonde é permitido “entrar” quantas vezes a pessoa quiser. Podemos afirmar que o modelo do tempo integrador está na base do romance de Bulgákov *O mestre e Margarida*, cuja ação decorre simultaneamente em duas dimensões temporais: a contemporaneidade (os anos 30 do século XX) e o ano 33 da nossa era (a história de Cristo). O passado evangélico apresenta-se não como uma “recordação”, uma volta ao passado, mas como um estrato de tempo significativo por si só, que se desenvolve no imaginário do leitor e que existe no presente. Mas o presente, quando olhamos a partir do passado, apresenta-se como futuro, não pressuposto, mas realmente existente de todo. Assim, no romance, convivem simultaneamente todas as três dimensões do tempo; o impulso interior de Bulgákov consiste justamente em restabelecer a ligação perdida entre os tempos.

Para concluir, convém sublinhar dois aspectos essenciais. O primeiro: obviamente, os modelos do tempo ficcional nem de longe se esgotam com aqueles apresentados aqui e, além disso, também estes, na personificação artística concreta, podem se personificar numa série de variantes, podem adquirir uma ou outra nuance e traço específico. É preciso considerar também um segundo aspecto: muito raramente, a obra literária ficcional se constrói num único modelo temporal; geralmente, estão combinados nela, às vezes de modo muito caprichoso, variados modelos de tempo. Às vezes, eles se opõem um ao outro; às vezes, transbordam um sobre o outro; às vezes, fundem-se até não ser mais possível distingui-los. Não poderia ser de outro modo, pois, através do personagem, o autor reflete uma percepção subjetiva do tempo, uma percepção pessoal, viva, diversificada e variável.

Referências bibliográficas

- DOSTOIÉVSKI, F. M. *Prestuplenie i nakazanie*. In: *Sobranie sotchinienii*. Moscou, 1957. Tom 5.
- ELIADE, M. *Kosmos i istoriia*. Moscou, 1987.
- ELIADE, M. *Siiashchennoye i mirskoie*. Moscou, 1994.
- ELIADE, M. *Aspekti mifa*. Moscou, 1995.
- FREIDENBERG, O. M. *Mif i literatura drevnosti*. Moscou, 1978.
- GUREVITCH, A. Ia. *Kategorii srednevekovoi kulturi*. Moscou, 1972.
- GÓGOL, N. I. "Starosvetskiie pomeschchiki". In: *Polnoie sobranie sotchinienii v 14 tomakh*. Moscou-Leningrado, 1937. Tom 2.
- GONTCHAROV, I. A. *Oblómov*. Vilna, 1954
- LÉVY-BRUHL, L. *Pervobitnoie michliéniiie*. Leningrado, 1930.
- KHIUBNER, K. *Istina mifa*. Moskva, 1996.
- LOTMAN, IU. M. "Proiskhojdeniie siujeta v tipologuitcheskom osveschenii". In: *Stati po tipologii kulturi: V 2 t*. Tartu, 1973. T. 2.
- MELETINSKI, Ie. M. *Poetika mifa*. Moscou, 1976.
- MELETINSKI, Ie. M. *Mifi narodnogo mira*. Moscou, 1980. Tom 1.
- MELETINSKI, Ie. M. *Ot mifa k literature*. Moscou, 2001.
- PÚCHKIN, A. S. *Mednii vsadnik* In *Izbrannoie*. Moscou, 1978.
- STEBLIN-KAMENSKI, M. I. *Mif*. Moscou, 1976.
- TCHEKHOV, A. P. "Student". In: *Sobranie sotchinienii v dvenadtsati tomakh*. Moscou, 1985. Tom 8.
- TIÚTCHEV, F. I. *Izbrannoie*. Moscou, 1974.
- TOLSTÓI, L. N. *Khadji-Murat*. Moscou, 2017.

Tradução de Denise Regina de Sales¹⁴

¹⁴ Professora de Língua e Literatura Russas do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). denise.sales@ufrgs.br

Recebido em: 10/04/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Echoes from the underground: Dostoevsky and the literary world of Clarice Lispector¹

Susana Fuentes*

Abstract: Attentive to the resonances of the “underground man” in the work of Brazilian writer Clarice Lispector, born in Tschetschelnik, in today’s Ukraine (1920-1977), the present study aims at perceiving glimpses of these echoes as they appear in the narrator’s voice in Clarice’s novel *The Passion According to G.H.* (1964), as well as images that may inform the reading of her novel *The Hour of the Star* (1977), along with her short-stories “The Buffalo” and “An Angel’s Discontent”. As we know from the material researched by her biographer Nádia Battella Gotlib, Clarice Lispector would read Dostoevsky and Hermann Hesse, namely *Steppenwolf* (1927), whose imagery for its turn we may consider in relation to Dostoevsky’s *Notes from the underground*.

Resumo: Neste estudo, deseja-se perceber ecos do “homem do subsolo” na obra da escritora brasileira Clarice Lispector (1920-1977), nascida em Tschetchelnik, na atual Ucrânia, a partir da voz de sua narradora em *A paixão segundo G.H.* (1964), e em imagens que possam informar leituras de *A hora de estrela* (1977), assim como nos contos “O Búfalo” e o “Mal-estar de um anjo”. Ora, segundo material reunido por sua biógrafa Nádia Battella Gotlib, entre as leituras de Clarice estava Dostoiévski, assim como Hermann Hesse de *O Lobo da Estepe* (1927), cujo imaginário por sua vez evoca *Memórias do subsolo*.

Palavras-chave: *Fiódor Dostoiévski*; Clarice Lispector; Homem do subsolo; Estudos comparados de literatura russa e brasileira

Keywords: Fyodor Dostoevsky; Clarice Lispector; Underground man; Comparative studies in Russian and Brazilian literatures

* PhD in Comparative Literature from the State University of Rio de Janeiro (UERJ), where she also carried out post-doctoral research with funding from CAPES/FAPERJ, writer. <https://orcid.org/0000-0001-5529-6900> ; fuentes.susana@gmail.com

Considering resonances of the “underground” and keeping the perspective of Clarice Lispector’s own readings of Dostoevsky, the present study aims at perceiving glimpses of these echoes as they appear in the narrator’s voice in Clarice’s works chosen here. Namely her novel: *The Passion According to G.H.*, her short-stories “The Buffalo” and “An Angel’s Discontent”,² as well as aspects of her novel *The Hour of the Star*.

Remarkably, in the Brazilian third edition of Dostoevsky’s *Notes from the Underground* (2000, “Editora 34”), with foreword and translation by Boris Schnaiderman, there is a critical text by Manuel da Costa Pinto which underlines the relation of this work to the narrator’s monologue in *The Passion According to G.H.* Also, as we know from the material researched by her biographer Nádia Battella Gotlib, still very young Clarice Lispector would read Dostoevsky and Hermann Hesse, in particular *The Steppenwolf* (1927), whose imagery for its turn may be considered in relation to Dostoevsky’s *Notes from the underground*, as we may perceive in this passage from Hesse’s novel: “I saw that Haller was a genius of suffering and that in the meaning of many sayings of Nietzsche he had created within himself with positive genius a boundless and frightful capacity for pain”.³ And we learn from the notes by the “editor” of his manuscript that Haller, this Steppenwolf, would master not only world-contempt, but also a self-contempt, being the first to whom he would direct his own hate and despise.

1 This study was presented at the International Conference “Dostoevsky’s *Notes from the Underground* in European and American Culture” (Международная конференция “Записки из подполья” в культуре Европы и Америки/ Notes écrites dans un souterrain de F.M. Dostoïevski dans la culture de l’Europe et de l’Amérique) that took place on November 13-15, 2019, at the Institute of World Literature (IMLI, Moscow).

2 “Mal-estar de um anjo” (LISPECTOR, 1999a. Our translation).

3 HESSE, 1965, p.10.

To meet the work of Brazilian writer Clarice Lispector (1920-1977) through the lenses of the “underground man” has proved along those readings to be a rich ground to visit her writing, always in search for new inquiries around her work. Likewise, to perceive the traces, vestiges that contain a dialogue with Dostoevsky’s novel through the voice of Clarice’s narrators may contribute to the contemporary discussion on the continuous presence of the underground – its intersections reshaping spaces in fiction that open fissures and inform territories and new subjectivities.

Born in Tschetschelnik, in today’s Ukraine, Clarice moved with her family as a child to Brazil. It is interesting to note that *The Passion According to G.H.* (1964) came to light a century after Dostoevsky’s *Notes from the underground*. In Clarice’s novel we may all of a sudden recognize the sharp tone of the underground in the female character’s monologue. G.H. is her name. She enters the maid’s tiny room and begins to slide down the gaze into nothingness. She had already dismissed the maid. The room is empty. Throughout her monologue and digression, she breaks through her own husk, her own tranquil case. Well enough, people live in cases, says the underground man in Dostoevsky.

There are at least two movements turning that maid’s room into an underground space, the spot where the woman’s transformation begins. First of all, when she enters Janair’s room (that is the maid’s name she could hardly remember) and sees a drawing on the wall. She finds out something curious about the image depicted there – she realizes that the maid had been angry at her. After that, another disturbing presence reveals itself. A cockroach on the bedroom door: shutting the door, the woman crushes the cockroach in half. And glaring at that smashed body, in her digression she gets very close to this other being. Well, if the woman narrator does not turn into a cockroach, as in Kafka, she does eat the white dough that comes out of the cockroach’s shell. Until the end of the book she will tell what she has not told yet, what she has seen and cannot pretend not having seen. And the reader may perceive a kind of communion. As a matter of fact, through her thoughts,

digging further and further into nothingness, the woman turns into one same being with the insect she killed. In a Kafkaian reference that appears by means of a Dostoevskyan procedure – cruel, painful, dolorous monologue, going ahead and ahead with razor-sharp words – this woman/narrator eats the cockroach as her own husk breaks.

In that maid's room there are old suitcases with the mark G.H. covered by dust. Looking at the initials of her name under that thin dust, the woman asks herself how little by little she had transformed herself into the person who bears her name. In her own words: "All you need to do is see the initials G.H. in the leather of my luggage to know that that's me".⁴ Again we remember how people get used to live in cases, boxes, as the underground man asserts. Here, the woman does not spare herself of remarking such kind of tranquility she could live on for "having reached a certain degree of realization about what it means to be G.H., even on a luggage".⁵ But now she had given one step further, namely into that room of the absent maid who had just left. She wonders: "The room was so different from the rest of the apartment that going into it was like leaving my own home and entering another".⁶ As a matter of fact, once she gets into that space she is just one step away of opening her "most primary divine life",⁷ with the calm, "voracious ferocity of desert animals". As she announces: "My more primary struggle for more primary life was about to open with the calm, voracious ferocity of desert animals".⁸ Without knowing it, she was "going to begin to exist".⁹ In this desert room, she and the live cockroach: "That room was desert and therefore primitively alive. I had reached nothingness, and the nothingness was live and moist".¹⁰

4 LISPECTOR, 1988, p. 17.

5 Ibidem, p. 18.

6 Ibidem, p. 34.

7 Ibidem, p.52.

8 Ibidem, p.15.

9 Idem.

10 Ibidem, p.53.

Previous to that she was G.H. and she would carry those two letters, she was the way people saw her: "that morning, before I went into the maid's room, what was I? I was what other had always seen me as, and that was the way I knew myself".¹¹ And she goes further: "without reflection, I have adopted my reputation for my so-called inner life: I treat myself as others treat me, I am what others see in me."¹² But now, this annoying question: what was happening to that G.H. on the leather of the suitcase?

Entering the room, the woman had seen the drawing on the wall made with charcoal. She realizes she had been portrayed on that white wall. And looking to the thick lines, she suddenly realizes that the maid had hated her. In that room, she allows herself to feel "the sensation of that woman silent hatred".¹³ But "it was a kind of free hate, the worst kind of hate: indifferent hate".¹⁴ She is able to guess: "not a hate that individualized me but just the absence of all compassion".¹⁵

We read further: "I noticed at that point that I was irritated. The room bothered me physically, as though the sound of the scratching of dry charcoal on the dried whitewash still hung in the air".¹⁶ And, still: the room's "inaudible sound was like the sound of a needle going around on a record after the music had finished playing".¹⁷

As in *Notes from the underground*, there is free hate, indifferent hate, and so to bring into play G.H.'s words, hate with no object. Also, there is sound. For now, a sound that is there but you cannot hear. Afterwards, there will be also groan, complain, absolute moan that serves for nothing. There is this hate just out of sheer hate, a free hate that recalls the room's

11 Ibidem, p.15-16.

12 Ibidem, p.18.

13 Ibidem, p. 32.

14 Ibidem, p. 32-33.

15 Ibidem, p. 33.

16 Ibidem, p. 35.

17 Idem.

inaudible sound that G.H. is going to hear: "It was the neutral thing-screeching that made up the matter of its silence. Charcoal and fingernails together, charcoal and fingernails, calm, compact fury".¹⁸ As well as this expression of a toothache, spoken by the Underground Hero:

His groans have become in some way nasty, disgustingly vicious, and continue for whole days and nights. And he's aware himself, you know, that his groans will not help him in the very slightest; he knows better than anyone else that he's only annoying and irritating himself and other people – in vain. [...] You dislike listening to my despicable little groans? Well, go on disliking them; I am about to deliver an even worse elaborate passage...¹⁹

Taking into account the lines that formed the drawing on the wall in Clarice's novel, in some places they were doubled, "as though one line were the mark of the other's trembling. A dry trembling by dry charcoal".²⁰ Further ahead in her monologue the woman says: "I asked myself if Janair had in fact hated me – or if it had been I who hated her, without even looking at her".²¹ In effect, the opening inaugurated in modernity by Dostoevsky's underground man is shared here with this character-narrator who speaks from a space of subjectivity, destruction, failures, unsuccessful pains, but still it is a voice that speaks. A kind of knowledge that spares no one, it shows mercy to nothing. As this woman from the underground reveals herself by means of her speech, she addresses her words to the other, painfully revealing herself at the very moment of sprouting her sentences – thick mud slowly sprouting, as we read: "thick ooze coming slowly forth".²²

And we may hear the sounds of the cockroach crackling, noises, and the woman's groan. "And all at once I groaned out loud, this time I heard my groan".²³ Spaces within the body, and

18 Idem.

19 DOSTOEVSKY, 2014, p. 16-17.

20 LISPECTOR, Op. cit., p.31.

21 Ibidem, p.35.

22 Ibidem, p. 49.

23 Ibidem, p. 50.

it is where something breaks – and hate makes its dwelling. We read: “I looked at it, at the cockroach, I hated it so much that I was changing sides, forming solidarity with it, since I couldn’t bear being alone with my own aggressiveness”.²⁴ And “I had looked upon the live cockroach and had discovered in it my deepest life identity. In a difficult demolition, hard, narrow passages were opening inside me”.²⁵

An estrangement, looking at the insect, as if for her own blood. And your own blood outside your body is still your blood, she says:

But I recognized, with a long-forgotten force of memory, that I had felt this feeling before: it was the same feeling I had when I saw my own blood outside myself, and I was shocked by it. For the blood that I saw outside myself, that blood I wondered at with such attraction: it was my own.²⁶

And she announces that her entrance into the room “had finally become complete. This room had only one way in, and it was a narrow one: through the cockroach”.²⁷

Insects, shells, rooms, stairs, in this underground world, there are significant paradigms inhabited by Clarice’s characters. To grasp the echoes of Clarice as reader of Dostoevsky may contribute to new relationships in the reception of the underground, but also may trigger her readers to be attentive to this voice that suspends, postpones, and gives no definitive answer. As Bakhtin would say, sentences that do not end with a period. Sentences that only ask and evade, while going deeper into the void. G. H. does not bear her name anymore. She has seen what no one dares to see. And she puts into words what no one dares to name. Her own body, a room full of gaps and holes as the walls and floor of the underground:

There was opening out in me, with the slowness of stone gates, there was opening out in me the wide life of silence, the very life that was to be found in the stationary sun, the

24 Idem.

25 Ibidem, p.49-50.

26 Ibidem, p.50.

27 Ibidem, p.51-52.

very one that was to be found in the motionless cockroach. [...] I closed my eyes, waiting for this strange feeling to pass, waiting for my panting to become something more than the panting in that groan that I had heard as though it were coming from the depths of a dry, deep cistern, just as the cockroach is the creature of a dry cistern.²⁸

And so, we listen to the narrator's voice in Clarice's novel *The Hour of the Star*. "I use myself as a form of knowledge".²⁹ And still – "Is every story ever written in the world a history of afflictions?"³⁰ Happiness is an invention, says the male narrator in this novel. Accordingly, if the critic Mikhailovsky has thrown a light on the suffering Dostoevsky inflicts on his characters, we can also see in Clarice a specter of pain. Nádia Battella Gotlib, just mentioned before, author of the biography *Clarice, A Life that is Told*, speaks of Clarice Lispector's "ruthless and deliciously perverse literature".³¹ Let us consider what we mentioned in the beginning about Clarice as reader of Dostoevsky as well as reader of Hermann Hesse, and Hesse for his turn a reader of Dostoevsky. *The Steppenwolf* was mentioned by Clarice Lispector on the same occasion she commented on her readings of Dostoevsky's works.³² And she would draft an unfinished story after finishing Hesse's book, in whose novel we read: we "forgot that not even children are happy, but susceptible to many conflicts, many disharmonies, to all sufferings",³³ and: "Birth means break from the whole, limitation".³⁴ Similarly, in Clarice we grasp her voice in a fragment to say: "being born damaged my health".³⁵

Well, If the Underground Hero utters that you "are a perfect slave to your teeth; that if someone wishes it, your teeth will

28 Ibidem, p.50.

29 LISPECTOR, 1990, p.101 (our translation).

30 Ibidem, p.100.

31 PILAGALLO, 2012, p.28 (our translation).

32 Interview to MIS - RJ, see GOTLIB, 2013, p. 156-158.

33 HESSE, 2019, p.78 (our translation).

34 Idem.

35 LISPECTOR, 1999a, p. 78 (our translation).

stop hurting, and if no one does, they'll go on hurting for another three months",³⁶ in Clarice's *The Hour of the Star* we are presented to echoes of the toothache that, similar to *Notes from the underground*, also runs throughout this story. The narrator tells us about this Macabea, a character he tries to grasp. "My own pain. I carry the world but there is no happiness".³⁷ And this naive, totally rough immigrant woman from Northeastern Brazil, Macabea, lost in the great city of Rio de Janeiro, is pointed out by this narrator as a sort of *underground*. A question goes along with Macabea: "Does being ugly hurt?"³⁸ Macabea is not from the underground, though. We might suggest she *is* the underground itself. We can go back to Clarice's text with these adjustments of meaning. The narrator calls her an *underground* being, this narrator who accompanies her through the rudeness and depths of what should remain unseen. For she is the underground in a physical sense, this Macabea. She is mud. That amorphous thing sprouting, this being who does not know what it is *to be*. She is the terrible smell, as to recall Mikhailovsky remarks on the rags and on the palpably stinky atmosphere of the underground. Quite opposite to the Dostoevskyan hero, Macabea is just the lack of subjectivity. But her being tells us of what we despise and do not want to see. As we read – she was a wretched and didn't know it, breaking her silence just to say "I like screw and nail so much, and you?".³⁹ Her eventual boyfriend complains that it always rains every single time she appears. On the radio she has a favorite channel that begins with "Did you know that..." News out of context whose meanings Macabea would hardly grasp. So there is this ticking and ticking that goes on as the sound of a clock follows the news. Deep down she wasn't but "a little box quite out of tune".⁴⁰ Sounds that inhabit her, as we hear she saying – "I don't stop hurting", "me-it hurts all the

36 DOSTOEVSKY, Op.cit., p. 16.

37 LISPECTOR, 1990, p.25 (our translation).

38 Ibidem, p. 80.

39 Ibidem, p. 60.

40 Ibidem, p. 106.

time".⁴¹ Like her death, so close as if to say that "life eats life".⁴² That's the narrator's sentence, announcing her destiny; life "is a punch in the stomach."⁴³ In the beginning of his testimony of Macabea he had already advised: "Happiness – the craziest word, invented by the northeastern women who abound in the cities".⁴⁴ And towards the end we read – "I know nothing. There is just one thing I know – I do not have to be merciful with God, or do I?".⁴⁵ Macabea does not escape her fatal destiny, life is cruel, *life eats life*. On the dirty street stones she lays smashed by the car. An insect, a body disrupted in its shell, as her own husk breaks. The narrator notes/tells the reader he could just leave her lying on the street, but he will continue until his own breath goes on.

Strikingly, in Clarice's short-story "The Buffalo", there is no search for happiness, but there is a keen search for hate. In which pair of eyes, on which animal would the woman walking across the Zoo find room for hate? Which home, which cage would bring that pair of eyes she was looking for? She was looking for carnage – but none of them would teach her this taste. Not even the lions, only the warm smell in their cage reminded her of this quest. The lion licks the lioness, the two blond animals – this is love, she acknowledges, and it was not this she was looking for. Trying to get in touch with her own hate she goes further observing attentively other cages.

She watches the giraffe, with her freshness and cut hair. "With the innocence of things that are big and light without guilt".⁴⁶ That was not what she sought. "The woman in the brown coat looked away, sick, sick",⁴⁷ without finding a mirror to

41 Ibidem, p. 80.

42 Ibidem, p.104.

43 Ibidem, p.102.

44 Ibidem, p.25.

45 Ibidem, p.103.

46 LISPECTOR, 2019, p.126 (our translation).

47 Idem.

her anger in that “silent wingless bird”.⁴⁸ She wants the hidden point within herself “the worst point of her illness, the sickest point, the point of hate, she who had gone to the Zoo to get sick”.⁴⁹ She “sought out other animals, tried to learn from them how to hate”.⁵⁰ But no, not the hippopotamus, in its “humble love, content with being just flesh, carrying such sweet martyrdom in not knowing how to think”.⁵¹ No, it was spring, the monkeys were happy. “She would kill them with fifteen dry bullets”. In their cage that world that saw no danger in being naked. “God, teach me only to hate”⁵² she begs.

Leaning against the bars of a cage, for an instant it seemed to her that she was the caged one and a free coati examined her. After that, the woman moans. “The cage was always on the side where she was: she let out a moan that seemed to come from the soles of her feet”.⁵³ And now, coming from her womb, this longing for hate. Here we evoke the borders of this hate – a sort of enjoyment that shall avoid forgiveness. Even her forgiveness was born from hate and the very thought that she might never experience that hate made “her heart moan”.⁵⁴

The stitch point, as we hear the voice from the underground man:

“Well?” I’ll reply, “There is delight even in toothache.”

I had toothache for a whole month, so I know there is. In this case, of course, people don’t suffer in silence. They are angry and groan, but their groans are disingenuous; they are mixed with sarcasm – and sarcasm is the whole point. It is just those groans that express the sufferer’s delight [...]⁵⁵

To groan, to sigh, to complain, but never to forgive. Throughout the Zoo, following the lament of that woman, we listen to her

48 Idem.

49 Idem.

50 Ibidem, p.127.

51 Idem.

52 Idem.

53 Ibidem, p.130.

54 Ibidem, p.131.

55 DOSTOEVSKY, Op. cit., p.15.

thought: if that woman forgave again, "her life would be lost".⁵⁶ Yet another moan, this time rough and brief, that lament, echoes that accompany the story. Her body moans as she makes herself small "like an old lonely killer".⁵⁷

Finally, she finds the buffalo. That black buffalo, in his quiet anger. In this very moment, a "white thing" spreads inside her. As the cockroach's white nothingness, experienced as rupture and communion by G.H. Now, facing the buffalo this woman feels "white as paper, weak as paper, intense as whiteness". And a sound is heard: "Death buzzed in her ears".⁵⁸

She will "come back out of the remote white thing where she had been",⁵⁹ though. And she will look at the black buffalo. This black buffalo with his back turned to her, motionless. Teeth clenched, she teases him. She feels a trickle of black blood. Like the line of black blood that comes out of Macabea lying on the street after being hit by the splendorous car (for each death is *The hour of the star*, one moment of glory, there Macabea reigns, alone as ever). And because sometimes "the person may need a little, little death and the person not even know that",⁶⁰ says the narrator in *The Hour of the Star*. This is the case of Macabea. But not of the woman in the Zoo. And so we come to this instant where the buffalo finally looks at her and reaches the bars where she stands still. A buffalo and a woman. She looks into his eyes, amazed at the hate with which the tranquil-looking buffalo looks at her. And she is trapped, a slow vertigo before her body falls. Such slow vertigo that before she fell down "the woman saw the whole sky and a buffalo".⁶¹

If hate is also the motto to *The Passion according to G.H.* and to "The Buffalo", in the short-story "An Angel's Discontent"

56 LISPECTOR, 2019, p.131.

57 Idem.

58 Ibidem, p.133.

59 Ibidem, p.134.

60 Ibidem, p.102.

61 Ibidem, p. 135.

there is this irritation and uneasiness, this time in the meeting with the other. As in *Notes from the underground*, there is this challenge of walking on the street without giving passage, disputing spaces shoulder to shoulder. In this short-story there is this woman who feels paralyzed when forced in the role of an angel. She walks across the streets of Rio running from the rain until she finds a taxi that stops for her. It turns into a shell, a house on wheels under the storm, as we read: "And after a while I was the hostess of my taxi".⁶² And this woman tells us: "After cleaning my house, I leaned very comfortably against this space that was mine, and from my Ark watched the end of world".⁶³ However, an old lady arrives, a lady with a great package who wants to share the cab. She allows her to enter the car and soon our woman regrets doing so, though. The old lady calls her "angel". And she feels imprisoned by that imposed title. This feeling triggers her inner voice which reveals her discomfort and hate. Sentence after sentence, each thought removes the wound that was already there only to sprout another.

Following a rhythm of its own, close to the evasiveness of the narrative voice, as Bakhtin points out, referring to the *underground man*, each new comment may upset the reader confident on what was already told. Is it a matter of being insulted and injured, or rather of *feeling* offended and insulted? Evasiveness and new questions guide the reader by means of fragments, layers in collision with what was already told. This voice that addresses someone else, this movement towards the other, building a new self at each sentence. As we read in *The Passion according to G.H.*: "every moment of finding is the losing of oneself. Perhaps what happened to me is an understanding [...] And all sudden understanding is in the last analysis the revelation of a clear nonunderstanding".⁶⁴

Hence, let us consider this evasiveness or escape or loophole as it is presented by Bakhtin:

62 LISPECTOR, 1999a, p.33 (our translation).

63 Idem.

64 LISPECTOR, 2014, p. 8.

What, then, is this loophole of consciousness and of the word? A loophole is the retention for oneself of the possibility for altering the ultimate, final meaning of one's own words. If a word retains such a loophole this must inevitably be reflected in its structure. This potential other meaning, that is, the loophole left open, accompanies the word like a shadow. Judged by its meaning alone, the word with a loophole should be an ultimate word and does present itself as such, but in fact it: is only the penultimate word and places after itself only a conditional, not a final, period.⁶⁵

As it happens in the unexpected meeting of Dostoevsky's Underground Hero and Liza within his room, just to mention few lines of the whole scene with its shifting and various tensions:

What was I ashamed of? I don't know, but ashamed I was. It had also entered my agitated head that the roles had now been finally reversed, that it was she who was now the heroine, and I the very same crushed and humiliated creature that she had been when she was there with me that night, four days ago... And all this occurred to me in those few minutes when I was lying face down on the sofa!⁶⁶

Still, beginning with:

[...]She clasped me to her, embraced me and froze, as it were, in this embrace.

But, all the same, the trouble was that the hysteria had to pass. And so (I am writing the foul truth), lying firmly face down on the sofa, with my face pressed into my cheap leather cushion, I began, by degrees and from afar, involuntarily but irresistibly, to feel that it would now be awkward for me to lift my head and look Liza straight in the eye.⁶⁷

In a way of counteracting this dialogue in the word that does not end, counterpointing the reading of Dostoevsky and Clarice in the *great time* in Bakhtin's sense, we may start building a gallery of resonances. In this so-called resonance gallery, as proposed, we could gather an infinity of perceptions: walls covered by thick lines, by the cruel exposure, evasiveness, and

65 BAKHTIN, 1984, p. 233.

66 DOSTOEVSKY, Op. cit., p. 110.

67 Ibidem, p. 109-110.

the sounds of a razor blade, of a moan, of a toothache, of leaking on the floor, dirty, dust, mice, cockroach, the screech of the dry charcoal, noises that inhabit the underground double in different works. Thinking of the Bakhtin's idea of *great time* where each work also dialogues with the other, the uncovering of the underground man's echoes in Clarice's work may invite to revisit her work in dispute for passages, rooms, cages, cases and the disruptive tensions that inhabit it – the maid's bedroom, the taxi, the crash of those cases and of those bodies. G.H. cracking her own shield; the angel losing its wings and quarreling for the right to be the hostess in her taxi, her roof under the storm. Her body breaks also, for she premeditatedly forgets the smashed wings on the car and gets out with a dragon tail instead.

In Clarice's novel *A Breath of Life*, the male author (also a character in the novel) declares that he treats his characters as well as possible, then immediately reveals: "I live as raw flesh, so I try so hard to give my characters thick skin. Only I cannot stand it and then I make them cry for nothing".⁶⁸ Taking notice of these side cuts and layers, let us think of the words of Mikhailovsky on Dostoevsky's underground man: he tries to "dig it in as deep as possible and he displays that background in all its dirt and abomination. A cruel denudation takes place", presenting "all the sinuosity's of the lust of evil".⁶⁹ And Mikhailovsky goes on: "This in itself already gives the impression of something oppressive, fetid, moldy; you are indeed, truly in the underground",⁷⁰ you will be likely to meet a leper in his filthy rags. As the underground man proclaims, in his mouse-hole: "There, in its nasty, stinking hole under the floorboards, our mouse – wounded, crushed and derided – immediately sinks into a cold, poisonous and above all everlasting resentment."⁷¹

68 LISPECTOR, 1999b, p. 17.

69 MIKHAILOVSKY, 2013, p. 434 (our translation).

70 Idem.

71 DOSTOEVSKY, Op.cit., p.13.

Slices, layers, a relation in language towards the different voices Bakhtin detects. And back to the evasiveness that Dostoevsky imprints on this speech of the underground man, the ground sways, there are many voices around each apparition: tensions, struggles, oppositions.

As Mikhail Bakhtin remarks, even the slightest allusion to the other's sentence marks on the discourse a dialogical twist that no theme centered merely on the object can impress. Significantly, we may perceive in the way Clarice builds her character how they reveal themselves in inner dialogues, uttering a speech that is full of voices: silences, refusals, objects that are plenty of remarks about them.

And Bakhtin evokes the underground man: "I am a sick man . . . I am a spiteful man. I am an unpleasant man", to say that thus begins the confession, as he tells:

The ellipsis and the abrupt change of tone after it are significant. The hero began in a somewhat plaintive tone "I am a sick man," but was immediately enraged by that tone: it looked as if he were complaining and needed sympathy, as if he were seeking that sympathy in another person, as if he needed another person!⁷²

Thus, in Mikhail Bakhtin's *Problems of Dostoevsky's Poetics* we read, as he begins his notes on "Dialogue in Dostoevsky":

A character's self-consciousness in Dostoevsky is thoroughly dialogized: in its every aspect it is turned outward, intensely addressing itself, another, a third person. Outside this living addressivity toward itself and toward the other it does not exist, even for itself.⁷³

Notably, we may say that the characters in Clarice as well as Dostoevsky are built on this infinite appeal, this living addressivity. Towards an infinite digging of what must be there still to find out. In Clarice Lispector, this is also how the self-awareness of the speaker comes out. We can indeed bring this analysis to her work, as Bakhtin writes, still:

In this sense it could be said that the person in Dostoevsky is the subject of an address. One cannot talk about him; one

72 BAKHTIN, Op.cit., p.228

73 Ibidem, p.251.

can only address oneself to him. Those “depths of the human soul,” whose representation Dostoevsky considered the main task of his realism “in a higher sense,” are revealed only in an intense act of address.⁷⁴

And also:

In Dostoevsky almost no word is without its intense side-ward glance at someone else’s word. At the same time there are almost no objectified words in Dostoevsky, since the speech of his characters is constructed in a way that deprives it of all objectification.⁷⁵

Here too, it is impressive how these words could be said of Clarice’s literary world, in the ways she portrays the inner man. Bakhtin underlines that the ways Dostoevsky portrays this inner man and his soul was possible only by portraying his communion with another: “only in communion, in the interaction of one person with another, can the ‘man in man’ be revealed, for others as well as for oneself ”.⁷⁶ And he writes, likewise:

[...] one can approach him and reveal him – or more precisely, force him to reveal himself: only by addressing him dialogically. [...]

A person not only shows himself outwardly, but he becomes for the first time that which he is – and, we repeat, not only for others but for himself as well.⁷⁷

Correspondingly, one object addresses the other, in its interaction with all that has been said about it. Let us take into account the spaces as well as the sounds that spread resonances along the different acts of readings. All these noises: listening to pipes, drops, the tick tacking of the clock on the radio, murmurs, a high note of a violin string, the toothache, buzzing and the air in the tubes of the house. Listening to the crack on the moment of the assassination of the cockroach. Even if the sound has no name, you hear it. In the gesture of shutting the door against half of its body, the cockroach’s body. And it still

74 Idem.

75 Ibidem, p.203.

76 Ibidem, p.251-252.

77 Ibidem, p. 252.

lives. And there is this inaudible sound of the charcoal trembling with hate against the wall.

Hence, the wall, the rooms: and all those spaces and passages. Here and there the world of cases and valises, and initials of names. Opening and slamming doors, life and pain in the little room. These bodies struggling to get through obstacles. The underground man disputing the streets. A quarrel for each millimeter of distance, each shoulder and step, while digging holes, going to the outer space. And revealing an inner space. Let us even take back to Hermann Hesse's *Steppenwolf*, this wolf of the Steppes figure who would leave nothing behind but his manuscript. He must be still alive, "and somewhere wearily goes up and down the stairs of strange houses, stares somewhere at clean-scoured parquet floors",⁷⁸ says the narrator of the preface, nephew of Haller's landlady, who presents to us Haller's manuscript and who tries to record his recollections of him. The spaces where he used to talk to Haller were mainly the steps of a staircase or in the street: "[...] we often talked when we met on the stairs or in the street".⁷⁹ As well as during their first conversation:

Then one evening I came home... and found Haller seated on the landing between the first and second floors. He was sitting on the top step and he moved to one side to let me pass. I asked him if he was all right and offered to take him to the top.⁸⁰

Now, sympathetic to Haller, he tells us about this "wolf of the Steppes that had lost its way and strayed into the towns and the life of the herd [...] his shy loneliness, his savagery, his restlessness, his homesickness, his homelessness".⁸¹

Rooms, suitcases, staircases, passages, shells, cabs. With Hermann Hesse we have this *Steppenwolf* sitting on the stairs, and looking at someone else's room, as we are presented to the multiple souls of a wolf, and to rooms that are left empty. In

78 HESSE, 1965, p.17.

79 Ibidem, p. 14.

80 Ibidem, p.12.

81 Ibidem, p. 15.

The Passion according to G.H. we come across the case, the shell, the crust that breaks into a void. As in *The Hour of the Star*, we experience the collision of the car, Macabea's body lying on the stones, being subject to the other's gaze. Beating bodies. Something always breaks and crushes, the tension among characters shows it, and we may recall the Underground Hero talking of creatures as if each one could be smashed. As on his encounter with Liza: "It was she who was now the heroine, and I the very same crushed and humiliated creature that she had been when she was there with me that night, four days ago..."⁸²

Actually, in this living dialogue each moment breathes – fragments, vestiges in the great time throughout the centuries. Carrying and triggering new gazes at an object, objects that are never alone or out of what has been said of them, as Bakhtin points out. Thus, reading Clarice under the light of Dostoevsky's *Notes from the underground*, becomes an increasingly experience of dialogue and hearing of reverberations triggered in the act of reading. It is interesting to note that throughout this study, her mode of writing, increasingly dialogical, turns more and more evident. And a dialogue with the underground leads us to Clarice as a reader of Dostoevsky and in dialogue with Hesse, Kafka, Camus, Nietzsche, all in this underground lineage.

Clarice as a writer and as a reader – talking to other readers. But readers who dare to merge into reading in the utmost darkness – as one of her narrators-characters outlines. There may be an infinite dialogue between Clarice's work and Dostoevsky. Perceiving such relationships in her work may play a part in the studies of reception of the *underground man*, and also may stimulate new readings on Clarice's reception in Brazil.

82 DOSTOEVSKY, Op.cit., p.110.

References

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Translation, notes and preface by Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson, Introduction by Wayne C. Booth. *Theory and History of Literature*, vol. 8. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1984.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. *Memórias do Subsolo*. Translated by Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DOSTOEVSKY, Fyodor. *Notes from Underground*. Translated by Kyril Zinovieff and Jenny Hughes. Alma Classics/London House: Richmond, 2014.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. São Paulo: Edusp, 2013.
- HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Translation and preface by Ivo Barroso. Rio de Janeiro: BestBolso, 2019.
- HESSE, Hermann. *The Steppenwolf*. Translated by Basil Creighton. Nova Iorque: Holt, Rinehart and Winston, 1965. 1st edition, 1929.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. "O Búfalo" In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019. p. 126-135.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *The passion according to G.H.* Translation by Ronald W. Souza. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

MIKHAILÓVSKI, Nikolai. "Um talento cruel". In: GOMIDE, Bruno (org.) *Antologia do pensamento crítico russo*. Translation by Sonia Branco. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 425-507.

PILAGALLO, Oscar. "Jornalista de carteirinha", *Revista Bravo!*, Ano 15, n. 183, São Paulo: Editora Abril, novembro de 2012, pp. 24-31.

Recebido em: 30/08/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Contos de Kolimá: memória e ficção

Davi Lopes Villaça*

Resumo: A prosa de Varlam Tikhonovitch Chalámov (1907-1982), sobrevivente dos campos de trabalhos forçados soviéticos durante o regime de Stalin, é um monumento ao papel fundamental que a arte de contar histórias tem na luta humana contra a morte e o esquecimento. Tendo realizado algumas considerações gerais sobre a experiência de Chalámov no gulag, tal como retratada em sua obra, proponho, a partir da análise de dois de seus contos, presentes no primeiro volume da série *Contos de Kolimá*, refletir a respeito da relação do autor com a literatura e a escrita.

Abstract: The prose of Varlam Tikhonovitch Shalamov (1907-1982), survivor of the Soviet forced labor camps during the Stalinist regime, is a monument to the fundamental role of storytelling in human struggle against death and oblivion. Having established some general considerations on Shalamov's experience in gulag, as it was portrayed in his work, I propose to reflect, from the analysis of two of his short stories, both included in the first volume of the *Tales of Kolyma* series, about the author's relationship with literature and writing.

Palavras-chave: Chalámov; Narrativa; Ficção; Memória
Keywords: Shalamov; Narrative; Fiction; Memory

* Doutorando do departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. <https://orcid.org/0000-0002-2883-239X>; dlvillaca@uol.com.br

Varlam Tíkhonovitch Chalámov (1907-1982) viveu como prisioneiro em gulags durante quase vinte anos, quatorze dos quais na gélida região de Kolimá, também conhecida como “a terra da morte branca”. Da experiência colheu a matéria para a grande obra de sua vida, *Contos de Kolimá*, que constitui, ao lado de *Arquipélago Gulag*, de Aleksandr Soljenitsin, um dos mais importantes relatos sobre a realidade dos campos de trabalho forçado soviéticos.

A longa estadia do autor nos campos, entremeada por alguns anos de liberdade, valeram por toda uma vida, e foram com certeza a parte mais decisiva da sua. A despeito disso, ele jamais aceitou ou naturalizou a realidade de Kolimá. No mundo retratado em seus contos, a luta pela sobrevivência coexiste com a luta para manter-se gente, esta última ainda mais difícil do que a primeira. Nenhuma figura causou-lhe mais aversão do que os temidos *blatares* – jargão do campo para os bandidos profissionais, em oposição aos *fráiers*, criminosos comuns –, que não só estavam bem adaptados àquela vida, como dificilmente poderiam conceber outra diferente dela; eram eles que ocupavam o grau máximo da hierarquia social entre os presos, reinando sobre os demais de forma despótica. Chalámov pintou o gulag como um mundo às avessas, uma escola negativa, onde o indivíduo se corrompe espiritual e moralmente. Assim ele escreve no conto “Cruz vermelha” (1959):

Cada minuto da vida no campo de prisioneiros é um minuto envenenado.

Lá há muito daquilo que o ser humano não deve saber, não deve ver, e, caso veja, o melhor é que morra.

O preso habitua-se a odiar o trabalho – não há nada mais que ele possa aprender lá.

Lá ele aprende lições da bajulação, mentira, grandes e pequenas vilezas, torna-se um egoísta.

Quando volta a ser livre, ele vê que não apenas não cresceu

durante a estada, como também os seus interesses estreitaram-se, tornaram-se pobres e grosseiros.

As barreiras morais foram postas de lado.

Acontece que é possível cometer vilezas e ainda assim viver.

É possível mentir – e viver.

É possível prometer, não cumprir as promessas e mesmo assim viver.

É possível beber todo o dinheiro do camarada.

É possível implorar misericórdia e viver! Esmolar e viver!

Verifica-se que quem comete uma vileza não morre.

Ele se acostuma com a vadiagem, a fraude, a aversão a tudo e a todos, ele culpa o mundo todo, lamentando o próprio destino.

Ele valoriza demais os próprios sofrimentos, esquecendo-se que cada ser humano tem a sua dor. Ele desaprendeu a ver a dor do outro com compaixão – ele simplesmente não a compreende, não quer compreender.¹

Decerto, todas essas lições negativas são mais facilmente aprendidas em lugares como Kolimá do que fora deles. Mas diante de qualquer uma delas, poderíamos responder ao autor: aqui também é assim, ainda que raramente de forma tão escrachada. E certamente não foram as notícias dos gulags, nem qualquer outra das catástrofes humanas do século XX que nos ensinaram isso (basta recordar a literatura do século XIX). Seria Chalámov tão ingênuo a ponto de acreditar que a descrença na ordem moral do mundo é uma prerrogativa de Kolimá, Auschwitz e outros lugares sinistros? Poderia nos parecer que a alguém que passou tanto tempo preso a diferença entre o que era dos campos e o que era simplesmente “da vida” deveria mesmo tornar-se menos precisa. Mas não se trata disso. “Lá há muito daquilo que o ser humano não deve saber, não deve ver, e, caso veja, o melhor é que morra” – Chalámov escreveu isso, e não só não morreu como nos legou um dos mais importantes testemunhos de tudo aquilo que, segundo ele, não deveria ser nem visto nem conhecido. Parece contraditório. A questão, porém, é que o autor soube conferir à experiência no campo um sentido muito mais universal do que sua particu-

1 CHALÁMOV, 2016a, pp. 239-240.

laridade a princípio sugere. A narrativa de *Contos de Kolimá* é mais do que o testemunho de um grande crime histórico: está composta como uma odisseia particular, uma aventura na qual o indivíduo, arrastado para longe da humanidade, e desejando retornar a ela, esforça-se para conservá-la ainda em si mesmo. Conservá-la, no caso, significa resistir ao cinismo reinante na estrutura social do gulag, à qual os prisioneiros rapidamente se submetem, desde o camponês até as classes mais instruídas:

O preso da *intelligentsia* é esmagado pelo campo. Tudo o que lhe era caro se transforma em cinzas, a civilização e a cultura o abandonam no mais curto período de tempo, em semanas.

O argumento da discussão é o punho, o pedaço de pau. O recurso do constrangimento é a coronha. O soco nos dentes.

O intelectual transforma-se em covarde, e o cérebro lhe sugere uma justificativa para o seu comportamento. Ele pode convencer a si mesmo de qualquer coisa; numa disputa, pode tomar qualquer lado. No mundo criminoso, o intelectual vê “mestres da vida”, defensores dos “direitos do povo”.

O murro, o soco transforma o preso da *intelligentsia* num servo submisso a algum Siénetchka ou Kóstetchka.

A ação física transforma-se em ação moral.

O intelectual fica horrorizado para sempre. O seu espírito se abate. Esse temor e esse espírito abatido, ele carrega para a vida livre.²

O desafio imposto ao prisioneiro é, em certa medida, semelhante àquele com que se depara Odisseu em sua aventura marítima: manter-se no caminho da própria humanidade, lembrar o dia do retorno. A diferença está em que, no mundo de Homero, é justamente essa vitória moral do herói sobre a natureza que lhe permite conservar a própria vida, ao passo que em Kolimá o detento se vê diante de situações em que sua “corrupção”, o esquecimento de si, parece facilitar em muito sua autopreservação. Nos campos, a função moral do indivíduo perde completamente sua razão utilitária, já não o socorre em nada. Chalámov, embora se orgulhasse da própria firme-

² Idem, p. 241.

za de caráter, que lhe teria permitido atravessar sua provação sem jamais roubar ou enganar seus semelhantes, sabia que era o cúmulo esperar dos prisioneiros no gulag uma elevada resposta moral às pressões do meio (o que dizer então dos campos de extermínio nazistas, onde a resistência era impossível e a sobrevivência de cada um dependia muitas vezes da morte do outro?). Sua obra não é a defesa de um certo código de conduta. Trata-se, antes de mais nada, do olhar de quem sobreviveu aos campos e foi capaz de afirmar a necessidade do laço com uma vida – ou com a esperança de uma vida – diferente daquela que lhe foi imposta. Quanto mais expõe a degradação moral dos detentos (“cada minuto da vida no campo é um minuto envenenado”), mais o autor se recusa a ver no individualismo e no egoísmo extremos, instituídos pelo sistema prisional, a inclinação natural do ser humano. Os *Contos de Kolimá*, precisamente no que apresentam de mais tenebroso, são sempre o apelo a um mundo diferente daquele em que tantos foram obrigados a viver e no qual tantos pereceram.

Duas dessas narrativas, ambas inclusas no primeiro livro da série, ao mesmo tempo em que nos ajudam compreender o sentido amplo da obra, lançam uma luz sobre a relação do autor com a literatura. Em “Pela neve” (1956), primeiro conto do livro, servindo como espécie de prólogo, descreve-se o andar lento e fatigante dos detentos que, avançando lado a lado, abrem caminho pela neve funda, para a passagem de pessoas e veículos:

Se caminhassem sobre cada uma das pegadas do primeiro, abririam uma trilha visível, mas difícil de ser percorrida, uma senda e não uma estrada, buracos pelos quais seria mais difícil passar do que pela terra virgem. O primeiro cansa mais do que os outros e, quando as suas forças se esgotam, um dos cinco restantes passa à frente. Dos que abrem caminho, todos, até o menor, o mais fraco, em algum momento tem de pisotear um pedaço de terra virgem e coberta de neve e não a pegada alheia. Quem vai de trator e a cavalo não são os escritores, mas sim os leitores.³

³ Idem, pp. 23-24.

O filósofo Friedrich Nietzsche observou que o sofrimento distingue, “enobrece”. Os que padeceram de um mesmo mal, desconhecido a outros, tornam-se cúmplices em sua dor e desconfiados em relação aos que não sofreram, os que nada sabem. No conto se evidenciam dois sofrimentos: o do prisioneiro e o do autor. Um passado, outro presente, assemelhados por uma mesma ideia, a abertura de um caminho difícil. Este trecho é o primeiro e um dos poucos em que Chalámov dirige a atenção a nós, seus bem-acomodados leitores – os que nada sabem. O final do conto faz lembrar o início do poema de Primo Levi na abertura de *Se é isto um homem*: “Vocês que vivem seguros/ em suas cálidas casas,/ vocês que, voltando à noite/ encontram comida quente e rostos amigos...”⁴ Tais palavras pesam quase como uma recriminação, acusando a alienação do leitor com relação ao sofrimento dos outros. Mas, enquanto o que separa Levi de nós é apenas experiência do campo de concentração, no caso de Chalámov, além da estadia no gulag, há ainda uma outra experiência, colocada como que em pé de igualdade com a primeira. Essa é a experiência da escrita. Os *Contos de Kolimá* são muito mais do que os relatos de um sobrevivente dos gulags. Chalámov era escritor antes de ser prisioneiro, e os campos lhe forneceram um material ímpar para sua necessidade criativa. Embora fosse crítico ao que entendia como “literatura” (julgando, por exemplo, ultrapassado, diante das catástrofes do século XX, entreter-se com a narrativa de “vidas inventadas”), não escreveu memórias, escreveu contos, nos quais a responsabilidade ética assumida, de representar com veracidade o que tinha visto e sofrido, traduziu-se sobretudo em preocupações estéticas. Não basta lembrar, é necessário criar; o ato da escrita vem então a se confundir com o da própria experiência representada. Parte da aposta de Chalámov na arte é apresentar não a vida vivida, mas a vida viva. Fazer do próprio passado não algo fixado no tempo, mas um caminho ainda a ser aberto: prisioneiro e escritor andando lado a lado, traçando com dificuldade seu rastro por entre a neve virgem e pela página em branco.

4 LEVI, 1988, p. 9.

Em “O encantador de serpentes” (1954), o narrador se recorda da conversa que tivera, durante uma das pausas de trabalho no campo, com outro prisioneiro, Platónov, ex-roteirista, que sobrevivera à temível lavra de ouro de Djankhará, graças à proteção de bandidos, a quem “prensava romances”, isto é, recontava clássicos da literatura: Alexandre Dumas Conan Doyle, Wallace...

– Você também, na sua época, deve ter aproveitado essa vantagem única de ser letrado por aqui.

– Não, não – respondi. – Isso sempre me pareceu a última humilhação, o fim. Nunca contei romances em troca de sopa. Mas sei como é. Ouvi “romancistas”.

– Então me condena? – perguntou Platónov.

– Nem um pouco – respondi. – A um homem esfomeado podemos perdoar muitas coisas.

– Se sair vivo – pronunciou Platónov, usando a frase sagrada com que começávamos todas as reflexões sobre o que estava além do dia de amanhã – escreverei um conto sobre isso. Até já tenho o título: ‘O encantador de serpentes’. É bom?

– É bom. Só é preciso viver até lá. Isso é o mais importante.⁵

Platónov, contudo, morre algumas semanas depois desse diálogo. “Morreu como morreram muitos outros – brandiu a picareta, oscilou e caiu de rosto na pedra”. O narrador põe-se então a falar sobre o colega, que admirava por jamais ter perdido o interesse pela vida fora dos campos, cuja existência se transformara para os outros em mera abstração. Por fim, anuncia: “Eu amava Platónov, e tentarei agora escrever o seu conto ‘o encantador de serpentes’”.⁶ O que se segue é uma história que não sabemos se é a aquela que o próprio Platónov teria contado ao autor – a história que o próprio Platónov pretendia escrever –, ou se uma outra, inventada por Chalámov, mas nem por isso menos verdadeira: trata-se da história coletiva de tantos presos, que poderia muito bem ser a história do amigo que morrera.

Platónov no campo de Djankhará faz pensar numa versão decaída da Sherazade das *Mil e uma noites*. As duas perso-

5 CHALÁMOV, 2016a, pp. 136-137.

6 Idem, p. 137.

nagens contam histórias para viver, têm o poder da sedução pela palavra. Mas o prisioneiro russo está privado da dignidade de sua colega árabe. O narrar de Sherazade é expressão de sua astúcia, com a qual ela submete o sultão, seu marido, afastando a cada noite a morte que a espreita. Sua palavra é uma afirmação do próprio poder, um poder com que ela salva não só a si mesma, mas também os outros, acabando no fim por redimir o próprio algoz. Bem outra é a história de Platónov. Seu talento lhe permite realizar apenas mais um dos pequenos e degradantes favores que os prisioneiros comuns costumavam prestar aos *blatares* em troca de um pouco de conforto e proteção. Outros eram chamados para coçar os calcanhares dos bandidos. Platónov tenta se consolar com a ideia de estar trazendo para aquelas almas duras o “iluminismo”, despertando nelas o interesse pelas artes e pelas letras. Sente, no fundo, que sua prática é apenas uma forma velada de prostituição, que contar histórias está “mais próximo de coçar os calcanhares sujos de um ladrão do que do iluminismo”.⁷ Mesmo se considerássemos apenas a questão da vitória sobre o perigo, o triunfo de Platónov é bem relativo; sabemos, afinal, que ele não sobreviveu aos campos. No fim, o que compõe a imagem positiva do contador de histórias não é a sua astúcia, mas a sua humanidade (o constrangimento que ainda sente diante da humilhação a que se submete) e a sua bondade. O conto se encerra com uma pequena cena entre Platónov e outro prisioneiro, que não sabia ser o outro um protegido dos bandidos:

Foram levados para o trabalho. Um jovem alto, do interior, que dormira durante os *Valetes* [o romance “prensado” pelo contador], na véspera, empurrou Platónov maldosamente na porta.

– Ei, verme, olhe por onde anda.

No mesmo instante, cochicharam-lhe algo ao ouvido.

Faziam a formação quando o jovem alto aproximou-se de Platónov.

– Não diga a Fédia que bati em você. Eu não sabia que você era romancista, meu irmão.

– Não vou dizer – respondeu Platónov.⁸

⁷ Idem, p. 142.

⁸ Idem, p. 143.

O encantador de serpentes é, em mais de um sentido, uma história sobre contar histórias. Além de ter como herói um “romancista”, trata-se (ao lado de “pela neve”) de um dos contos em que Chalamov mais diretamente assume seu trabalho de ficcionista: “Eu amava Platónov, e tentarei agora escrever o seu conto”. Essa não é apenas uma história que aconteceu e que se pretende relatar, ainda que suponhamos tratar-se do que de fato se passou com Platónov. Essa é uma história que se cria no *agora*, no ato da própria escrita.

Por que a preocupação do autor em contar a história de um outro? Em parte porque esse outro gostaria de tê-la escrito, como afirmou no diálogo inicial do conto. Não deixa de ser, nesse sentido, uma necessidade do próprio Chalamov, que assim salva uma parte de sua história, algo que pertenceu ao seu mundo e que lhe foi caro. A leitura de *Contos de Kolimá* já foi comparada a uma decida aos infernos. Deveríamos atentar ao sentido positivo disto. Quando Odisseu vai ao Hades, ilumina com sua presença aqueles que já não existem, que se manifestam apenas como sombras fugazes, sem memória do que haviam sido. Platónov “morreu como morreram muitos outros”, bem como, devemos presumir, viveu como muitos outros dos que estiveram presos em Kolimá. Fez parte daquela multidão de destinos nivelados e silenciados pelo rolo compressor da História. Escrever o conto do amigo é, para Chalamov, resgatá-lo do esquecimento despersonalizante da morte e da própria vida nos campos de trabalhos forçados. O sentido que se confere ao ato de narrar é semelhante ao que Odisseu em si mesmo simboliza e que ganha força quando ele se depara com os mortos. Ao herói se dirige a sombra do guerreiro Aquiles: “Preferiria [eu] viver empregado em trabalhos do campo, sob um senhor sem recursos, ou mesmo de parques haveres, a dominar deste modo nos mortos aqui consumidos”.⁹ Essa valorização da vontade de viver orienta também boa parte da visão de mundo subjacente aos *Contos de Kolimá*. Para Sherazade e Platónov, contar histórias é uma forma de sobreviver; para Odisseu e Chalamov, sobreviver é poder contar a própria his-

9 HOMERO, 2011, pp. 197-198.

tória. Todas essas figuras sabem que vão morrer, elas não aspiram à eternidade, tampouco à glória imorredoura pela qual se sacrificam os guerreiros da *Ilíada*. Narrar é, antes de mais nada, uma afirmação do próprio presente, uma maneira de ainda estar vivo.

A decisão de contar a história de um outro impõe a muitos autores um desafio ético, dada sua preocupação de não trair a verdade, não mascarar-la nem corrigi-la. Sobre essa dificuldade refletiu Graciliano Ramos, ao deparar-se com ela no início de suas *Memórias do cárcere*:

Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimos, fazer do livro uma espécie de romance, mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas?¹⁰

Na concepção do autor, há verdades que se traem justamente pela pretensão de se ser fiel à realidade. Pois as realidades objetivas, “os fatos tal como eles aconteceram”, inevitavelmente escapam à percepção individual, aos esforços da memória para recordá-la e da narrativa para transformá-la em palavras. A rigor, a única objetividade sobre a qual um autor tem acesso, sobre a qual ele pode discorrer sem trair-se, é aquela que ele mesmo cria. Disso mostrou-se consciente João Guimarães Rosa na novela *A hora e a vez de Augusto Matraga*: “E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido, não senhor”.¹¹ Estas questões também tomaram forma na prosa de Chalamov, a qual escapa, a meu ver, à rigidez de sua teoria. Embora o autor afirmasse o caráter artístico de sua obra, não julgava estar fazendo ficção; em certa medida, não julgava estar fazendo sequer literatura, ou pelo menos acredita opor-se ao sentido habitual desse termo. Criticou, por exemplo, autores de ficção científica como Isaac

10 RAMOS, 2018, p. 11.

11 ROSA, 2006, p. 360.

Asimov e Ray Bradbury, dizendo que estes tendiam a apenas “estretar o profundo abismo entre vida e literatura, mas não tentam construir uma ponte sobre ele”.¹² O autor afirmava que a prosa deveria ser um retrato da vida real, sem disfarces. Nisto, no entanto, parece surgir um ponto de contradição. Se por um lado ataca a ficção, tem ao mesmo tempo consciência dos seus próprios (ainda que não os denomine assim) processos ficcionais, necessários não simplesmente à representação da realidade, mas ao efeito da verossimilhança. Chalámov sabe que deve fazer o leitor acreditar no que está lendo, e que isto é, antes de mais nada, uma questão de forma e de estilo. Sua tese inicial é de que o público de seu tempo já não se deixa iludir por “histórias inventadas”; apenas a verdade pessoal do autor, a vida por ele sofrida, tem o poder de convencê-los. Mas, ao mesmo tempo, como podemos deduzir dos contos que acabamos de analisar, essa verdade não é um fato objetivo passível de ser fotografado, mas algo que se cria no próprio processo narrativo. A bem da verdade, parece mais fácil enxergar em Chalámov um movimento de continuidade do que de ruptura com uma forma de narrar “tradicional”. O estilo de seus contos causaria provavelmente menos estranhamento aos leitores habituados à prosa do século XIX do que boa parte dos autores que o precederam, como Proust ou Virginia Woolf. Isso porque Chalámov, ao mesmo tempo em que busca atender a demandas específicas de sua época e que acredita estar escrevendo a “prosa do futuro”, reinsere-se numa tradição bem mais antiga do que as catástrofes do século XX, atualizando para seu momento a função que sempre coube aos contadores de histórias profissionais: transmitir ao ouvinte uma experiência que se assemelhe à própria vida viva.

Assim como Graciliano, Chalámov sabe que para contar uma história que é ao mesmo tempo sua e de um outro, sem de algum modo trair-se, é preciso recorrer à ficção. O conto que ele se dispõe a escrever em “O apanhador de serpentes” é narrado (como boa parte de sua obra) por um narrador onisciente, que capta não só todos os detalhes da cena como conhece a fundo

12 CHALÁMOV, 2016b, p. 390.

as reflexões de Platónov no momento exato em que ele as elabora. Chalámov não trai com isto seus princípios de escritor. Para ser fiel à história do amigo, não se pode querer contá-la tal como ela aconteceu; afinal, nem mesmo os que a viveram possuem conhecimento tão pleno dos fatos. Sem jamais ultrapassar os limites daquilo que ele mesmo viveu e testemunhou, o que o autor nos entrega não é, deve-se presumir, a história real de Platónov, mas uma história que poderia ser essa história, assim como poderia ser a de qualquer outro preso. Chalámov resumiu o objetivo de sua obra da seguinte forma: “escrevo para que alguém, apoiando-se em minha prosa alheia a qualquer mentira, possa contar sua própria vida, num outro plano”.¹³ Para além disso, o leitor sente que essa poderia ser sua própria história, o que é também um efeito da ficção. O fato de sermos informados antecipadamente do fim de Platónov nos campos não muda em nada nosso interesse pela história que em seguida nos é narrada. Não sabemos, afinal, que também Sherazade, Odisseu e o próprio Chalámov irão morrer? A consciência dessa morte apenas reafirma a importância do momento presente e vivo, reacendido pela narrativa. A história sobre o encantador de serpentes é contada de modo a que nos coloquemos no lugar da personagem, sempre na expectativa do que acontecerá a seguir, em vez de ser apresentada como um fato consumado, o passado que já se cristalizou. A meu ver, um dos aspectos mais positivos dos *Contos de Kolimá*, a despeito de toda a sua carga de desespero, é que eles continuem a representar, dentro da tradição dos velhos contadores de histórias, a reabilitação do passado em nosso presente, fazendo dele algo ainda a ser escrito, ainda a ser traçado, como própria vida viva, mesmo quando a morte e o silêncio de antemão anunciam como palavra final.

13 CHALÁMOV, 2016a, p. 9.

Referências bibliográficas

- CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- CHALÁMOV, Varlam. "Sobre a prosa". Tradução de Andrea Zeppini. In: *O artista da pá*. São Paulo: Editora 34, 2016b.
- LEVI, Primo. *Se é isto um homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- HOMERO, *Odisseia*. São Paulo: Hedra, 2011.
- RAMOS, Graciliano, *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record. 2008.
- ROSA, João Guimarães. "A hora e a vez de Augusto Matraga". In: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2006.

Recebido em: 27/09/2020

Aceito em: 24/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Turguêniev: um novo olhar sobre a figura do camponês russo¹

Samuel Junqueira*
Fátima Bianchi**

Resumo: A criação de tipos literários é um dos pontos altos da obra de Turguêniev. O “homem supérfluo” e o “jovem radical” são os exemplos mais lembrados. E tão impressionante quanto estes é o retrato que o escritor faz do camponês russo em *Memórias de um caçador*. Praticamente todos os grandes literatos russos do século XIX abordaram essa temática, mas Turguêniev foi muito além. Neste artigo, pretendemos demonstrar, por meio de uma análise do conto “Uma relíquia viva”, as inovações realizadas pelo escritor na caracterização dessa figura. Subordinando a estrutura narrativa à voz de uma camponesa e conferindo-lhe uma feição cristã até então inédita, Turguêniev dá vida a uma figura extremamente marcante e comovente.

Abstract: The creation of literary types is one of the high points of Turgenev’s work. The “superfluous man” and the “radical youth” are the most memorable examples of that. And just as impressive is the writer’s portrait of the Russian peasant in *A Sportsman’s Sketches*. Virtually all of the great Russian writers of the 19th century addressed the issue, but Turgenev went much further. In this article we aim to demonstrate, on the basis of an analysis of the short story “Living Relic”, the innovations introduced by the writer in his portrayal of this figure. As he subordinates the narrative structure to the voice of a peasant woman and gives her a hitherto unprecedented Christian character, Turgenev creates a very striking and moving figure.

Palavras-chave: Turguêniev; “Uma relíquia viva”; Camponês russo; Século XIX
Keywords: Turgenev; “Living Relic”; Russian peasant; XIX century

* Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Departamento de Letras Orientais, São Paulo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-5272-0999>; samjunqueira@gmail.com

** Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Departamento de Letras Orientais, Área de Língua e Literatura Russa, São Paulo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; fbianchi@usp.br

Os contos de *Memórias de um caçador*, de Ivan Turguêniev (1818-1883), surpreendem pela simplicidade da composição. Sobre eles observa Edmund Wilson: “Nada poderia ser mais diferente do que um conto, por exemplo, de Maupassant. Não contém nenhum estratagema de contador de histórias profissional, nenhum desfecho de surpresa.”² Em “Uma relíquia viva”, essa característica de Turguêniev mostra-se ainda mais evidente. Um caçador e uma camponesa põem-se a conversar no galpão abandonado que serve de moradia a esta última. Não há nenhum movimento, nada que interfira nessa interação; no entanto, o que surge desse marasmo é um retrato impressionante e inédito da figura do camponês russo, representado pela personagem Lukéria.

A estrutura narrativa encadeada por Turguêniev nos contos de *Memórias de um caçador* mostra-se essencial para que o leitor possa conhecer os camponeses ali retratados. Os contos são narrados em primeira pessoa pelo proprietário caçador, que muitos críticos interpretam como um alter-ego do próprio Turguêniev. É sempre um tanto arriscada e temerária a associação entre narrador e escritor, mas há elementos que permitem que nos aventuremos por esse caminho. O hábito da caça, o fato de muitas das histórias se passarem em aldeias que levam os mesmos nomes daquelas de propriedade de sua mãe, a relação difícil desta com os servos, o próprio comportamento do caçador, que demonstra interesse por conhecer a classe camponesa, são indicações que lembram aspectos biográficos da vida do escritor. “Os hábitos e o caráter do caçador se parecem com os do próprio Turguêniev.”³ Além disso,

1 Este artigo foi baseado na pesquisa de Iniciação Científica “Uma Relíquia Viva”, de Turguêniev: um retrato do camponês russo”, realizada por Samuel Junqueira sob orientação da Profa. Dra. Fátima Bianchi.

2 WILSON, Edmund. p. 256.

3 DELANEY, Consolata. p. 19 (Tradução dos Autores).

o escritor russo sempre deixou claro que necessitava de um exemplo vivo para criar a figura literária desejada: “[...] nunca tentei ‘criar um modelo’ e tampouco parti de um ponto ou ideia inicial, mas sim de uma pessoa real, à qual, mais tarde, ia gradualmente mesclando ou acrescentando elementos convenientes.”⁴ E dá como exemplo o mais conhecido de seus personagens, Bazárov, a cuja personalidade serviu como modelo “um jovem médico de província”.⁵

Não seria absurdo imaginar, portanto, que Turguêniev usou a si mesmo como modelo para criar a figura do caçador nos contos de *Memórias*: “Parece possível concluir, então, que este é um narrador ficcional, embora situado a uma distância muito pequena do autor e apenas dentro dos limites da ficção.”⁶

Fazendo uso da narrativa em primeira pessoa, Turguêniev impõe um limite ao personagem, ao tirar dele a onisciência, o conhecimento do que está ao seu redor e do porvir. Com essa técnica narrativa, o autor cria uma maior proximidade entre narrador e leitor, permitindo que ambos passem pelas mesmas experiências e descubram juntos o que a exuberante natureza das aldeias russas lhes reserva. Turguêniev é um mestre em fazer o leitor sentir as mesmas sensações que seus personagens, como no trecho a seguir de “Uma relíquia viva”:

Segui por aquela senda; cheguei ao apiário. Ao seu lado havia um pequeno galpão de varas entrelaçadas, o assim chamado *omchánik*, onde ficam as colmeias durante o inverno. Espiei pela porta entreaberta: tudo escuro, quieto e limpo; cheira a menta e a erva cidreira. Num canto haviam armado um tablado, e sobre ele, envolta em um cobertor, havia uma figura pequena, mirrada... Já ia me retirar...

- Senhor, meu senhor! Piotr Pietróvitch! – ouvi uma voz fraca, lenta e rouca, como o farfalhar do espargânio no pantano.⁷

A surpresa ao ouvir essa voz inesperada e o susto que se levam são compartilhados ao mesmo tempo pelo narrador e pelo

4 TURGENEV, Ivan. *Literary reminiscences and autobiographical fragments*, p. 193 (T. dos A.).

5 Idem. p. 193 (T. dos A.).

6 DELANEY, Consolata. p. 19 (T. dos A.).

7 TURGUÊNIEV, Ivan. “Zapiski okhotnika”, p. 327 (T. dos A.).

leitor: “Nada espera o leitor, nada o inclina a imaginar o que encontrará; assim, se vê surpreendido pela mulher paralisada”.⁸ Turguêniev foi muito feliz na escolha dessa organização narrativa, pois o retrato do camponês que ali será apresentado não era de conhecimento do leitor da época, que fazia dele uma outra imagem. Era preciso, portanto, surpreendê-lo, e a melhor forma de fazê-lo era aproximando-o do narrador, que, tanto quanto ele, desconhecia essa figura. Note-se que o caçador parece acompanhar as palavras de Lukéria em estado de choque. Suas interferências no diálogo são mínimas, apenas marcações pontuais que têm o objetivo de devolver a fala à narradora. Seu espanto é nítido.

A natureza também contribui para tornar mais acentuado esse choque que narrador e leitor sofrem ao se depararem com Lukéria. Aliás, as descrições paisagísticas em Turguêniev nunca são um mero elemento decorativo, um simples quadro a ser admirado, antes possuem importantes funções na estrutura da obra. Diz o narrador:

No dia seguinte acordei bem cedo. O sol acabara de despontar; não havia uma nuvenzinha no céu. Tudo ao redor tinha um brilho intenso e redobrado: o brilho dos primeiros raios matinais e da tempestade da véspera. Enquanto me preparavam o cabriolé, fui dar uma volta em um pequeno jardim, que um dia fora um pomar, mas agora encontrava-se abandonado, e que cercava o anexo por todos os lados com seu fruído perfumado e sua mata pitoresca. Ah, como era bom estar ao ar livre, sob o céu claro, onde esvoaçavam as cotovias, espalhando miçangas prateadas de sua voz sonora! Por certo carregavam gotas de orvalho nas asas, com as quais suas canções pareciam regadas. Cheguei a tirar o gorro da cabeça e respirei com alegria – a plenos pulmões...⁹

Após sentir a tranquilidade e a paz de espírito suscitadas por essa natureza tão amena, quem não se surpreenderia ao encontrar Lukéria em uma situação tão degradante?

Embora seja uma narrativa em primeira pessoa, condicionada à visão do caçador, no encontro com Lukéria ele cede o

8 PRIETO, José Manuel. p. 16

9 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 327 (T. dos A.).

discurso a ela. Vemos o camponês falar por si mesmo, revelar suas próprias aflições. Com isso, o que se vê despontar das palavras de Lukéria impressiona tanto o narrador quanto o leitor, pois trazem à tona um caráter que nenhum literato até então ousara atribuir ao camponês russo.

Lukéria conta a história de seus infortúnios, que tiveram início com um simples tombo. Antes desse infeliz acidente que a inutilizara, convivia com os senhores, era “a primeira cantora”¹⁰ do coro, cortejada por todos e noiva de um simpático servo. Tudo muda numa bela noite, quando, ao ouvir o canto de um rouxinol, sai à varanda, tropeça no patamar da escada e, ainda que não tenha sentido grandes dores no momento, percebe que algo por dentro lhe acontecera.

Após o acidente, Lukéria é esquecida por todos aqueles por quem pensava ser admirada. No calor do momento, é levada por seus senhores a consultar vários médicos, que não conseguem encontrar nenhum tratamento adequado para o seu mal. A solução foi abrigá-la em um galpão situado em uma aldeia distante, pois “de nada servia manter uma inválida na casa senhorial”.¹¹ Também o noivo acaba por abandoná-la. E o caçador, que na época encontrava-se em Moscou, não demonstra ter sentido sua falta ao retornar para o campo, apesar de, aos dezesseis anos, ter suspirado em segredo pela serva.

Interrompendo nesta parte a leitura, poder-se-ia pensar que Lukéria se revoltaria com esse abandono. Mas revolta não é algo que cabe aos personagens de Turguêniev. Bazárov, de *Pais e filhos*, não vai além de palavras vociferantes; Rúdin, do romance de mesmo nome, perde-se em sua eloquência e, se chega a morrer numa barricada em Paris, é por uma causa que não se sente à vontade para defender. Em vez de revolta, o que vemos brotar da personagem é uma admirável compreensão de seu triste destino. Lukéria não se cansa de atribuir supostas bondades à mãe do caçador, que a poderia ter mantido na casa senhorial e não o fez; compreende a atitude de seu ex-noivo a ponto de culpar a si mesma: “E que espécie de com-

10 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 328 (T. dos A.).

11 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 329 (T. dos A.).

panheira lhe poderia ter sido?"¹² E é mais para constatar um fato do que apresentar uma queixa que diz: "Foi então que os senhores decidiram que não havia mais como me tratar e que de nada servia manter uma inválida na casa senhorial... Enviaram-me, então, para cá, pois aqui tenho parentes. E eu vou vivendo, como pode ver"¹³.

Mas não podemos pensar que Lukéria se regozija com seu sofrimento. Ela percebe que nessa adversidade passou a ter uma visão de mundo maravilhosa e inédita, descobriu a verdadeira essência da vida, o real milagre da existência. Lukéria demonstra que os prazeres e felicidades que nos são proporcionados pelos valores mundanos e pela ótica humana são tão frágeis e superficiais quanto quem acredita neles. A verdadeira felicidade, ainda que simples, mas duradoura, só pode ser encontrada longe desse mundo criado pelo homem, perto do mundo criado por Deus. As festas de que participava na casa senhorial, a admiração que suscitava, o destaque que lhe proporcionava ser "a moça mais bela de toda a nossa criadagem",¹⁴ nada se compara com a vida simples que leva junto à natureza. Seu entusiasmo com o voo dos pardais e das borboletas, sua alegria com uma lebre que passa correndo, a satisfação com que acompanha a construção dos ninhos pelas andorinhas, tudo isso beira uma alegria infantil.

Há uma interpretação já consagrada de "Uma relíquia viva", que defende que a personagem Lukéria – e não somente ela, mas os camponeses em geral de *Memórias de um caçador* – é a representação de uma paciência infinita e da resignação que marca o povo russo. Diz Melchior de Vogué: "O ponto focalizado nessa narrativa, como em todas as outras, é a resignação estoica, um pouco animal, desse camponês russo sempre preparado para tudo sofrer".¹⁵ André Maurois segue essa mesma linha ao comentar "Uma relíquia viva":

12 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 329 (T. dos A.).

13 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 329 (T. dos A.).

14 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 328 (T. dos A.).

15 VOGUÉ, Melchior de. p. 153.

[...] simples conversação com uma camponesa, mocinha inválida, sem movimentos na sua cabana, sozinha, alimentada pela piedade dos vizinhos, tendo, como única distração, a paisagem exterior e o cão vadio que se detém por instantes junto ao leito, e, apesar disso, conserva-se piedosa, resignada, até certo ponto feliz.¹⁶

De fato, seria difícil fugir dessa linha de interpretação, que o próprio Turguêniev indica na epígrafe, ao escolher para o conto dois versos de um poema sem título de Tiútchev:

Terra natal de paciência infinita,

És a terra da gente russa!¹⁷

Lukéria tudo suporta, vive com o mínimo necessário, nunca se queixa do cruel destino que a vida lhe reservara, comportamento que impressiona o próprio caçador: “[...] não pude deixar de expressar em voz alta minha admiração por sua paciência.”¹⁸

Conservar essa extrema paciência e apresentar uma atitude de extrema resignação perante a vida é o que resta a Lukéria e, conseqüentemente, à classe camponesa, pois a falta de perspectiva impedia qualquer esperança de um futuro menos doloroso, de uma vida menos sofrida. Situada no mais baixo grau da pirâmide de uma sociedade estática, presa à terra de seus senhores, sem possibilidade de locomoção, a única saída era resignar-se. A própria imobilidade física de Lukéria pode ser tomada como um símbolo da imobilidade social do camponês russo, que o impede não só de ascender socialmente como sequer sair de sua aldeia.

Mas seria reduzir em muito o alcance e a riqueza da personagem Lukéria interpretá-la unicamente sob esse aspecto. Pois, se assim fosse, Turguêniev não estaria indo muito além do que outros escritores já haviam feito, e a tão aclamada inovação na imagem do camponês russo, revelada em *Memórias de um caçador* e, mais particularmente, em “Uma relíquia viva”, não se justificaria. Nas obras de Dmítri V. Grigoróvitch

16 MAUROIS, André. p. 135.

17 Idem. p. 326.

18 Idem. p. 336.

(1822-1899), considerado um antecessor de Turguêniev, já se mostra presente o personagem que suporta heroicamente seu sofrimento.¹⁹ Sem dúvida, essa já era uma grande mudança no tratamento literário dessa figura, pois, se atentarmos para Liza, personagem da novela *Pobre Liza*, de Nikolai Karamzin, veremos o quanto na literatura o camponês estava longe de possuir esse estoicismo. Dessa forma, há em Lukéria muito mais do que isso; e, para melhor esclarecer a figura dessa personagem, faz-se necessário recorrer ao que diz Jean-Jacques Rousseau sobre o homem em seu estado natural, que em muito coincide com o que é representado em “Uma relíquia viva”.

O filósofo francês defendia que o homem, em seu estado natural, convivia em perfeita harmonia com a natureza, que lhe proporcionava todo o necessário para a sobrevivência, como alimentação e abrigo. De seu, o homem só possuía os dons naturais – instinto, força e habilidade –, o que lhe bastava. Vivia ele de forma isolada, sem nenhum laço de ligação com seus semelhantes, de quem não necessitava de qualquer ajuda e a quem não tinha interesse em prejudicar. Solitário, não conhecia o orgulho, a vaidade, não buscava a glória ou uma reputação: “Se fizesse, por acaso, alguma descoberta, não teria a quem comunicá-la, pois sequer reconhecia os próprios filhos. A arte parecia com o inventor”.²⁰ Possuía uma paixão que o levava a agir, o “amor de si”, que não pode ser confundido com o amor-próprio, egoísta, mas antes um sentimento que o leva a buscar e reconhecer tudo o que lhe é necessário e evitar o que é prejudicial. Seria o instinto de autodefesa, propriamente dito.

No entanto, esse estado de natureza, perfeição e harmonia foi quebrado com o surgimento da sociedade, que teve sua origem na instituição da propriedade privada.

A evolução social incutiu vícios no homem, o que corrompeu seu estado natural. Seus instintos foram se tornando menos aguçados, suas capacidades naturais já não lhe eram suficien-

19 Sua novela *Derévnia*, de 1846, é considerada o primeiro exemplo de uma descrição literária realista da difícil situação dos camponeses russos.

20 ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social e outros escritos*. p. 172.

tes na luta pela sobrevivência, não conseguia mais obter da natureza tudo o que lhe era necessário. Passou a depender de ferramentas e máquinas, sentiu necessidade de viver em grupo, pois, isolado como antes, não era capaz de obter seu sustento. O convívio agora constante com seus semelhantes faz nascer no homem sentimentos que antes não conhecia, como o orgulho e a vaidade, resultado da nova necessidade de se impor.

Para Rousseau, a nova forma de vida, instituída pelo surgimento da sociedade, é um caminho sem volta, já que, com os vícios adquiridos, ficou impossível ao homem retornar ao seu estado natural. Porém, por conseguir manter uma condição de vida com certas características primitivas, havia quem mais se aproximasse do estado de natureza: o camponês.

Respirando o ar puro do campo, vivendo em harmonia com a natureza e em igualdade com seus semelhantes, cultivando o próprio alimento com suas habilidades naturais, quando muito fazendo uso de ferramentas primitivas, vivendo longe da aglomeração da cidade, sem acesso aos “avanços” da modernidade, o camponês estaria imune aos vícios da sociedade e carregaria em si aquela pureza que caracterizava o homem primitivo, daí a exaltação que Rousseau faz da vida no campo como uma alternativa à vida corrompida na sociedade.

Tudo isso é exatamente o que vemos na camponesa Lukéria, que vive isolada em um casebre, recebendo visitas esparsas de moças da aldeia, de romeiras e de uma pequena órfã, pessoas tão puras quanto ela. Há perfeita harmonia entre ela e a natureza, os animais parecem reconhecê-la como uma semelhante, a ponto de entrarem em seu casebre e fazerem ninho à sua porta. Muito diferente é a relação de Piotr Pietróvitch com a natureza. Ele é um caçador, ou seja, um intruso, um depredador, alguém que está ali para destruir, e a própria Lukéria chega a repreendê-lo: “Como são cruéis os senhores caçadores!”²¹

Seus instintos naturais, como os do homem primitivo, mostram-se bastante aguçados:

21 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 331 (T. dos A.).

- [...] Quanto a mim, graças a Deus, vejo muito bem e ouço tudo, tudo mesmo. Se uma toupeira cava embaixo da terra, eu consigo ouvir. Posso sentir qualquer cheiro, por mais suave que seja. O trigo sarraceno começa a florir no campo ou a tília no jardim e nem é preciso que me digam: sou a primeira a perceber. Basta que de lá sopra uma brisa.²²

Vivendo assim, longe da cidade, ela está livre dos vícios que ali se adquire, e o mal que a sociedade e a modernidade incutem no homem pode ser verificado pelas palavras arrogantes dos médicos que trataram dela: “Faço isso em prol da ciência, essa é minha função, sou um cientista! E não pode me impedir, dizia, pois por meu trabalho recebi a condecoração que trago no pescoço, e é por vocês, uns tolos, que me empenho”.²³

Não é difícil entender o porquê da insistente recusa de Lukéria em aceitar o oferecimento de Piotr Pietróvitch de levá-la para um hospital na cidade. Lukéria declina dessa ajuda não apenas devido aos maus-tratos que anteriormente recebera, mas principalmente pelo temor de, ao entrar em contato com essa sociedade, ser corrompida por ela e, conseqüentemente, perder toda aquela harmonia, aquela paz de espírito que conquistou.

Mas as ideias de Rousseau acerca do camponês, apesar de dizerem muito, são ainda insuficientes para explicar a imagem de Lukéria transmitida por Turguêniev. O conto possui um forte teor religioso, o que é algo inusitado em se tratando de Turguêniev, pois foi um dos poucos escritores – quiçá o único – do século de ouro da literatura russa que não abordou, ao menos de forma sistemática, a religião em sua obra. Púchkin, Gógol, Dostoiévski, Tolstói, Tchekhov, todos o fizeram, cada um à sua maneira.

A forte conotação cristã que Turguêniev imprime à personagem foi algo inovador para a época, pois a imagem religiosa que se fazia do camponês era bem diversa do que se vê em “Uma relíquia viva”. Segundo Orlando Figes: “A religião dos camponeses estava muito distante do cristianismo ilustrado

22 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 330 (T. dos A.).

23 Idem. p. 332.

do clero".²⁴

Havia uma preocupação, por parte da Igreja Ortodoxa, com a heresia existente na classe camponesa. Não que os camponeses não seguissem a religião ortodoxa, mas o faziam sem abandonar suas antigas crenças pagãs, sem aderir de forma integral aos preceitos ortodoxos, que eram adaptados à cultura camponesa. A imagem de Deus como um ser imaterial, impalpável, por exemplo, para o camponês era incompreensível, pois acreditava nele como um ser humano com todas as suas características. Havia um sincretismo que combinava com naturalidade elementos da cultura camponesa pagã e da cristã. Figes nos dá alguns exemplos:

Estava Poludnitsa, deusa das culturas, a quem se rendia culto colocando um maço de centeio atrás do ícone na casa camponesa; Vlas, protetor dos rebanhos, que em tempos do cristianismo se converteu em São Blas; e Lada, divindade da boa sorte (um atributo bastante necessário nos caminhos da Rússia), que aparecia junto a São Jorge e São Nicolau nas canções de boda dos camponeses.²⁵

No conto, vários elementos que se intercalam entre as duas culturas mostram-se presentes. O sonho como motivo revelador de uma profecia, como os que tem Lukéria, é um exemplo. Ao próprio José, pai terreno de Cristo, o nascimento do filho foi revelado através de um sonho. O próprio Cristo que Lukéria vê em sonho traz consigo um elemento tradicional da cultura camponesa. Assim o descreve a personagem: "Sem barba, alto, jovem, todo de branco, só o *cinturão* é dourado, e me estende a mão".²⁶ O cinturão era tido como um símbolo de pureza na cultura pagã. Era comum envolver com um cinturão um recém-nascido, uma mulher grávida ou os mortos: "Segundo a crença popular, o diabo temia o homem que levava um cinturão; não levá-lo era sinal de pertencer ao submundo".²⁷ Dessa forma, um elemento da credence camponesa atesta a santida-

24 FIGES, Orlando. p. 395 (T. dos A.).

25 FIGES, Orlando. p. 395-396 (T. dos A.).

26 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 335 (T. dos A.). Grifo nosso.

27 FIGES, Orlando. p. 397 (T. dos A.).

de do próprio Cristo.

Ouvir um chamado e dele suscitarem acontecimentos que mudam radicalmente a vida das pessoas é algo comum às duas culturas. Porém, entre os camponeses, o chamado está mais associado a espíritos malignos que rondam o mundo dos vivos e à maldição, tanto que o acidente de Lukéria sucede logo após a personagem ouvir chamarem seu nome. O próprio canto do rouxinol, que lhe chegou durante uma vigília e momentos antes do amanhecer, pode ser interpretado como o anúncio de uma mudança de fortuna que tem como consequência a morte.²⁸ Foi após ouvir o canto desse pássaro que Romeu e Julieta tiveram assinalado o seu destino trágico. Já entre os cristãos, o chamado está associado a uma transformação benigna na vida do homem. Segundo os Evangelhos, São Paulo estava a caminho da cidade de Damasco com o objetivo de perseguir os cristãos quando teria ouvido a voz de Cristo chamando-o pelo nome. A partir desse momento, ele se transforma no maior propagador das doutrinas cristãs. Lukéria também ouve, em sonhos, Cristo chamando-a, convidando-a a adentrar o paraíso, onde ganharia uma nova vida e deixaria para trás todo o seu sofrimento. Diz a personagem: “E o cãozinho teve de me deixar em paz. Só então entendi que esse cãozinho era a minha doença e que no reino dos céus não haveria lugar para ele”.²⁹

Porém, apesar desses “desvios” dos preceitos ortodoxos puros por parte do camponês, é nele, através de Lukéria, que Turguêniev vê incutidos os verdadeiros valores cristãos, a ponto de retratá-la em todos os aspectos como uma santa.

Muitos críticos e filósofos de então defendiam que a Igreja Ortodoxa russa há muito perdera de vista os valores primitivos cristãos. Ao se aliar ao Estado, permitindo-lhe que a controlasse em troca da manutenção de seus interesses materiais, a Igreja teria colocado em segundo plano sua missão evangelizadora e a preocupação com os mais pobres, que eram sua razão de existir, o verdadeiro legado deixado por Cristo.

28 Ver CHEVALIER, Jean. p. 791.

29 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 335 (T. dos A.).

Dostoiévski era um dos que compartilhavam dessa opinião, pois acreditava que a Igreja “tinha perdido de vista sua função pastoral e se mostrado indiferente ao principal problema da Rússia: o sofrimento dos pobres”.³⁰ Como aponta Solovióv em seu famoso ensaio “A ideia russa”: “Se a igreja não é fiel ao legado de Cristo, então ela representa o fenômeno mais anormal, mais estéril da Terra, condenado de antemão pela palavra de Cristo”.³¹ O desprezo que a Igreja demonstrava pelos mais pobres e necessitados aparece no conto através do relato de Lukéria sobre o que lhe teria dito o padre Alieksei acerca de um de seus sonhos, ou visões: “Teve ainda outra vez que sonhei – recomeçou –, ou talvez tenha sido uma visão, já nem sei. [...] Cheguei a contar tudo ao padre. Mas ele não acredita que tenha sido uma visão, porque visões só ocorrem a autoridades religiosas.”³²

Ao negar aos demais o poder da revelação divina e se autointitular única detentora desse atributo, a Igreja se coloca num nível superior a eles, desvirtuando-se dos princípios cristãos. Aliás, a relação entre os camponeses e os padres de aldeia era bastante conturbada na Rússia. Havia uma desconfiança por parte dessa classe, que via os padres como servidores dos proprietários de terras e do Estado, cujos objetivos eram impor seus dogmas e explorá-los economicamente através da cobrança de serviços religiosos, como o casamento ou o funeral. Segundo Orlando Figes:

[...] os camponeses não os consideravam guias espirituais, mas comerciantes de sacramentos. A pobreza dos camponeses e a proverbial condição dos sacerdotes geravam com frequência prolongadas discussões sobre os honorários, enquanto os noivos camponeses esperavam horas de pé na igreja, ou demoravam dias para enterrar os mortos, até que chegassem a um acordo”.³³

30 FIGES, Orlando. p. 415 (T. dos A.).

31 SOLOVIÓV, Vladímir. p. 200 (T. dos A.).

32 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 336 (T. dos A.).

33 FIGES, Orlando. p. 394. (T. dos A.).

Com isso, a Igreja mantém seu cristianismo apenas na aparência, na falsidade da liturgia. Muito diferente mostra-se Lukéria em relação aos princípios cristãos. Ela não segue os ensinamentos de Cristo de forma artificial, considerando-os como um dever a ser cumprido; ao contrário, até mesmo as orações, são poucas as que ela sabe; a vida dos santos ela conhece de forma incompleta e desfigurada; a história das cidades sagradas lhe é uma novidade. Seu cristianismo é revelado de forma natural, através de suas atitudes e de seu comportamento, como se lhe fosse algo inerente, dando a impressão de que nem ela tem consciência dessa sua característica.

Exemplo disso é a relação que ela mantém com Piotr Pietróvitch. Apesar de todos os anos de servidão, de toda a exploração que essa condição social imputa, Lukéria não carrega em si um ódio de classe contra seu amo, não apresenta o menor sinal de revolta, não alimenta rancor nem desejo de vingança, mostrando-se, ao contrário, disposta a manter uma relação harmônica, sem qualquer ressentimento, prometendo, até mesmo, lembrar-se dele em suas orações. O que essa atitude representa senão o cumprimento de um dos principais fundamentos das doutrinas de Cristo: “perdoar e amar seus inimigos”? O amor ao próximo que a personagem demonstra é algo comovedor; mesmo diante de tanto sofrimento, é por terceiros que ela intercede, esquecendo-se de si mesma:

Não preciso de nada; estou satisfeita com tudo, graças a Deus – proferiu com enorme esforço, mas de modo comovido. – Que Deus dê saúde a todos! Mas podia convencer sua mãezinha, senhor, a reduzir um pouquinho que seja o *obrók*:³⁴ os camponeses daqui são pobres! Não há terras suficientes, não há onde plantar... Pediriam a Deus pelo senhor... Já eu, não preciso de nada: estou satisfeita com tudo.³⁵

Os sonhos de Lukéria dizem muito sobre a sua natureza cristã. Aliás, os sonhos são um recurso recorrente na obra de Turguêniev: “Nenhum escritor deixou tantos sonhos. Raros os contos de Turguêniev desprovidos de sonhos. Entre os literatos de cujo grupo faz parte, só Leskov concede-nos alguns so-

34 Tributo pago aos proprietários pelos camponeses da gleba.

35 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 337 (T. dos A.).

nhos. Como, porém, diferem dos dele!”.³⁶ No primeiro sonho de Lukéria, é narrado um encontro da camponesa com Cristo. Diz a personagem: “Olho, e por cima das espigas quem vem rapidamente em minha direção não é Vássia, mas o próprio Cristo! Mas como soube que era Cristo, não sei dizer. Não é assim que o descrevem, mas era ele!”³⁷

Lukéria, mesmo fazendo uma imagem diferente de Cristo – que destoa da que era imposta pela Igreja Ortodoxa –, o reconhece de imediato. É impossível não lembrar, nessa passagem, de Cristo afirmando que seu rebanho o reconheceria pela sua voz.³⁸ Com isso, há aqui o reconhecimento de Lukéria como uma verdadeira cristã, como parte legítima do rebanho cristão.

Cristo denomina a camponesa por “minha noiva adornada”. Segundo os evangelhos, chegará o tempo em que Cristo voltará para buscar sua noiva, isto é, sua igreja. Sendo a igreja composta por indivíduos, sua noiva seria aqueles que se mantiveram fiéis aos seus princípios, aos ensinamentos por ele aqui pregados. Ao denominar Lukéria por “minha noiva adornada”, ele reconhece na camponesa, pelos seus atos, pelo seu comportamento, a concretização de sua doutrina. Ou seja, é no camponês, tido pela Igreja Ortodoxa como desviado dos princípios cristãos devido ao seu apego à cultura pagã, que Cristo, na visão de Turguêniev, vê encarnados esses mesmos princípios. No comentário de Lukéria “não é assim que o descrevem”, há uma crítica velada à Igreja Ortodoxa, que não conheceria realmente Cristo e, conseqüentemente, sua verdadeira doutrina. O adjetivo “adornada”, também presente nos evangelhos para caracterizar a noiva de Cristo, evidencia que Lukéria está pronta para receber seu noivo, ou seja, mostra-se santificada. Essa imagem de santidade também está representada na foice em formato de lua, semelhante a uma auréola, que ela coloca na cabeça. Também fora do sonho, essa ideia de santidade da personagem se destaca no momento em

36 MAUROIS, André. p. 8.

37 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 335 (T. dos A.).

38 Livro de João, cap. 10, v 3-4.

que Piotr Pietróvitch a compara a “um ícone como aqueles dos manuscritos antigos”.³⁹ Figes observa que o ícone, na Rússia, é tido como um meio de comunicação com o mundo sagrado: “O ícone é o centro focal da emoção religiosa do crente, já que o põe em comunicação com os santos e a Santíssima Trindade; e por essa razão, a grande maioria dos russos o considera um objeto sagrado em si mesmo”.⁴⁰ Aliás, toda a trajetória de Lukéria contribui para a imagem de uma santa: experimentou a alegria mundana, foi abandonada, passou por privações, teve revelações proféticas, compreendeu seu destino e não se opôs a ele. Vale lembrar também que Lukéria era noiva de Vassili Poliakov, que a abandonou após o acidente. A mensagem do sonho é clara: diferentemente dos homens, o noivo Cristo jamais abandonará aqueles que lhe são fiéis.

No segundo sonho, revela-se a Lukéria, através das palavras de seus falecidos pais, que seu sofrimento tem um propósito, não é uma casualidade da vida. Foi por meio de seu sofrimento que se formou seu caráter cristão. Antes do acidente que a levou ao estado deplorável em que terminou sua vida, Lukéria se regozijava na casa senhorial, sentia-se à vontade com os elogios que recebia dos nobres senhores, orgulhava-se deles, pois era considerada não só a mais inteligente, mas também “a mais bela de toda a criadagem”. O acidente e, conseqüentemente, o sofrimento por ele gerado tiraram-na daquele ambiente profano e lhe mostraram como são vãs as glórias terrenas. O amor ao próximo, a paciência com que tudo suporta, a tranquilidade espiritual que a caracteriza, a percepção que tem da vida, a santidade que demonstra, tudo isso ela adquiriu através do sofrimento. No terceiro sonho, revela-se uma profecia: a data da morte de Lukéria.

Assombra-nos a naturalidade e intrepidez com que Lukéria encara a morte, chegando mesmo a desejá-la com todo ardor. Essa impassibilidade nos últimos momentos de vida era algo próprio da classe camponesa e foi um tema bastante explorado pelos literatos russos: “A atitude intrépida do camponês

39 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 327 (T. dos A.).

40 FIGES, Orlando. p. 371 (T. dos A.).

ante a morte era um lugar-comum na literatura russa do século XIX".⁴¹ Segundo Figes, havia duas razões para esse tipo de comportamento. Uma delas estava no fato de a morte ser um acontecimento corriqueiro no cotidiano da classe camponesa:

A morte era algo tão comum na aldeia que, até certo ponto, os camponeses haviam se enrijecido a respeito. Numa sociedade em que metade das crianças morria antes de completar cinco anos, havia de existir alguma forma de lidar com a situação. Com frequência os médicos notavam que os pais de uma criança da aldeia não manifestavam nenhuma reação emocional diante sua morte, e em muitas das regiões mais pobres, onde eram muitas as bocas para alimentar, as mulheres chegavam a agradecer a Deus por tê-las levado. Havia provérbios camponeses que sustentavam que 'é um bom dia quando uma criança morre'. O infanticídio não era raro, especialmente em épocas de adversidade econômica, e com os filhos ilegítimos praticamente era a norma.⁴²

Já outros, segundo Figes,

creditavam a resignação dos camponeses a um fatalismo característico dos servos em virtude do qual a morte se via como uma libertação do sofrimento. Quando falavam de sua situação, os camponeses referiam-se à vida depois da morte como um 'reino de liberdade', onde seus ancestrais viviam na liberdade de Deus.⁴³

É o que vemos acontecer com Lukéria. Apesar de contar sua história "quase com alegria, sem suspiros e queixumes, sem se lamuriar, absolutamente ou procurar despertar compaixão",⁴⁴ como diz o caçador, seu sofrimento lhe é um grande peso, que só terá fim com sua morte, daí a decepção que a personagem apresenta ao saber, em seu sonho, que sua hora ainda não havia chegado: "E essa mulher, a minha morte, me diz: 'Sinto pena de você, Lukéria, mas não posso levá-la comigo. Adeus! Meus Deus! Como fiquei triste nessa hora!... 'Leve-me', digo, 'leve-me, mãezinha querida!'"⁴⁵

41 Idem. p. 429.

42 Idem. p. 431.

43 Idem. p. 430.

44 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 329 (T. dos A.).

45 Idem. p. 336.

Assim como Piotr Pietróvitch admira em Lukéria essa natureza imperturbável diante da morte, grande parte da nobreza russa sentia o mesmo em relação aos seus servos, a ponto de buscarem neles alívio em seus últimos momentos de vida: “Não era raro que os membros da classe alta da Rússia se consolassem com a presença de seus servos no momento da morte”.⁴⁶ Tolstói eternizou de forma magistral esse momento em *A morte de Ivan Ilitch*.

Pode-se dizer, então, que há uma unidade fora de ordem nos três sonhos da personagem, uma unidade fragmentada, como são geralmente os sonhos. No segundo, justifica-se o sofrimento de Lukéria; no terceiro, revela-se a data de sua morte; no primeiro, ela já se encontra a caminho do paraíso, sendo guiada por Cristo.

O sofrimento de Lukéria deu-lhe uma maturidade espiritual que a fez compreender a essência do cristianismo, a entender os desígnios divinos impetrados ao homem. Diz a camponesa: “Ele (Deus), mais do que eu, conhece minhas necessidades. Se me mandou essa cruz, quer dizer que me ama.”⁴⁷

Lukéria demonstra saber que aqueles que seguem os ensinamentos de Cristo, que preservam sua doutrina, não estão imunes ao sofrimento; ao contrário, seria através destes que se provaria a sinceridade daqueles princípios. Quando o capataz da aldeia, no final do conto, diz que Lukéria foi abandonada por Deus devido aos seus pecados, ele faz uma ideia errônea do cristianismo, pois considera esse suposto “abandono” como um castigo divino, sendo que, para Lukéria, justamente esse “abandono” seria a verdadeira manifestação do amor de Deus por ela.

* * *

O camponês como encarnação dos princípios cristãos não é algo novo na Rússia, não teve início com Turguêniev. Os pró-

46 FIGES, Orlando. p. 429 (T. dos A.).

47 TURGUÊNIEV, Ivan. p. 332 (T. dos A.).

prios termos “camponês” e “cristão” são bastante parecidos na língua russa (“крестьянин” – *krestíáin* e “христианин” – *khristiáin*). O que Turguêniev fez foi trazer esse tema para a literatura, criando uma de suas personagens femininas mais comoventes e impressionantes. Em um famoso ensaio, Henry James diz que o escritor russo, por seu caráter generoso, é “feito da matéria de que se fazem as glórias”.⁴⁸ “Não, Lukéria o é, os camponeses o são”, poderia ter sido a resposta do autor de *Memórias de um caçador*.

Referências bibliográficas

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DELANEY, Consolata. “Turgenev’s sport’sman: experiment in Unity”. In *The Slavic and East European Journal*, Vol. 8, N. 1, pp. 17-25. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/303972> (último acesso em 21/07/2020).

FIGES, Orlando. *El baile de Natacha*. Barcelona: Edhasa, 2010.

GRIGORÓVITCH, Dmítri. V. *Derévnia*. Disponível em: http://az.lib.ru/g/grigorowich_d_w/text_1846_derevnya.shtml, (último acesso em 13/11/2020).

JAMES, Henry. “Ivan Turguêniev”. In: *Pais e filhos* (Trad. de Rubens Figueiredo). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

KARAMZIN, Nikolai. “Pobre Liza”. In: GOMIDE, Bruno (org.) *Nova antologia do conto russo*. Tradução de Natalia Marcelli de Carvalho e Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2011.

“Livro de João”. In *A Bíblia Sagrada*. São Paulo: Geográfica. 2000.

MAUROIS, André. *Turgueniev e a filosofia russa*. Rio de Janeiro: Alba Editora, 1942.

PRIETO, José Manuel. “Prólogo”. In *La reliquia viviente*. Girona: Atalanta Editorial, sd.

48 JAMES, Henry. p. 354.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social e outros escritos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1965.

SOLOVIÓV, Vladímir. "La idea rusa". In: *Rusia y Occidente (Antología de textos)*. Barcelona: Tecnos Editores, 1997.

TURGENEV, Ivan. *Literary reminiscences and autobiographical fragments*. New York: Grove Press, 1959.

TURGUÊNIEV, IVAN. *Zapiski okhotnika*. In *Polnoe sobrânie sotchiniênii i pissem v trídtsati tomákh*. Leningrado: Institut Russkoi Litieraturi (Puchkinskii Dom) Akadiemii Nauk SSSR, 1960-1968. Disponível em: https://rvb.ru/turgenev/tocvol_03.htm (último acesso em 14/08/2020).

VOGUÉ, Melchior de. *O romance russo*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, s.d.

WILSON, Edmund. "Turguêniev e a gota vivificadora". In: *Onze ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Recebido em: 15/08/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

traduções

Nuvem de calças: apresentação e tradução anotada da segunda parte do poema

Vladimir V. Maiakóvski
Tradução de Leticia Mei*

Apresentação

* Mestra e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. <https://orcid.org/0000-0002-9315-1857>; leticiamei@usp.br

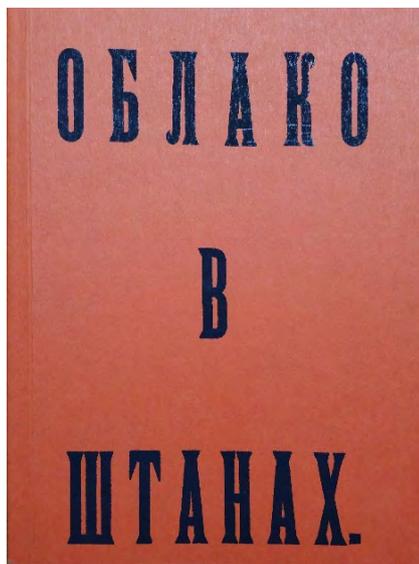
O poema *Nuvem de Calças*¹ foi composto no início de 1915, em Kuokkala, estância finlandesa frequentada por Maiakóvski e diversos artistas russos. O projeto, entretanto, datava do ano anterior, segundo a autobiografia *Eu mesmo* (1922/1928): “Início de 1914. Sinto maestria. Posso dominar um tema. Inteira-mente. Formulo a questão do tema. Um tema revolucionário. Penso em ‘Uma nuvem de calças’”.² Segundo o escritor Tchukóvski, Maiakóvski passava os dias caminhando à beira-mar compondo versos, o que é corroborado em *Eu mesmo*:

Ao anoitecer, vagueio pela praia. Escrevo a “Nuvem”. Fortaleceu-se a consciência da proximidade da revolução. [...] M. Gorki. Li para ele partes da “Nuvem”. Sensibilizado, Gorki me cobriu de lágrimas todo o colete. Comovi-o com meus versos. Fiquei um tanto orgulhoso. Logo ficou claro, porém, que Gorki chorava sobre todo colete de poeta. Assim mesmo, conservo o colete. Posso cedê-lo a alguém, para um museu de província.³

1 Esta apresentação e tradução baseiam-se em minha tese de doutorado (2020).

2 Maiakóvski, 1971, p. 95.

3 Idem, p. 96.



Capa e dedicatória
(fac-símile de 1915, edição publicada em 2015)



Censuradas, as primeiras edições saíram com seis páginas repletas de pontos. “Quando levei a obra ao censor, perguntaram-me: ‘Você quer acabar nos trabalhos forçados?!’, eu respondi: ‘De jeito nenhum, isso não faz nem um pouco meu estilo.’”⁴ O título inicial também sofreu censura: *O décimo terceiro apóstolo* foi imediatamente vetado por blasfêmia. A justificativa dos demais cortes foi a abordagem de “temas politicamente sensíveis”.⁵ Na rubrica “Con-

vocação” de sua autobiografia, Maiakóvski comenta a ação da censura: “Publiquei ‘A flauta-vértebra’ e a ‘Nuvem’. A nuvem saiu muito limpinha. A censura soprou nela. Umas seis páginas só de pontos. Daí data o meu ódio aos pontos. E às vírgulas também.”⁶

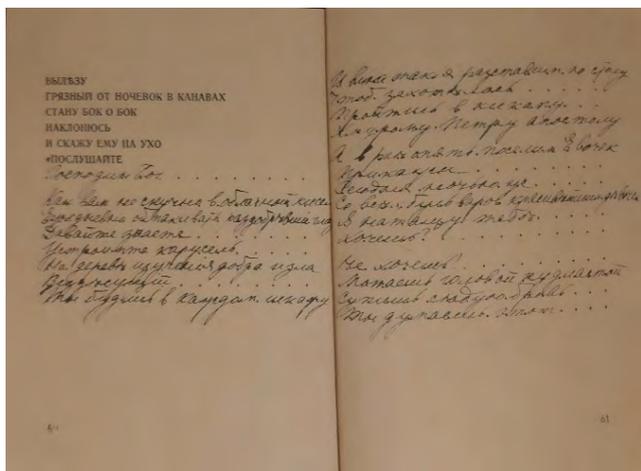
A primeira tiragem de 1050 exemplares não foi um sucesso de vendas. Somente em 1918 *Nuvem de Calças* foi publicado integralmente pela Associação da Arte Socialista, em Petrogrado, com suas quatro partes antecedidas pelo prólogo, trecho que antecipava o tom provocatório da obra.

O poema *Nuvem de Calças* reúne vertentes de uma época conturbada, em que a revolução é integrada à arte e à vida sociopolítica. O que à primeira vista parece um lamento de amor não correspondido é de fato isso e muito mais: “tornou-se uma profecia dos impactos revolucionários”. Para Vera Teriôkhina, nele Maiakóvski filia-se à tradição romântica e à rebeldia de Byron, Púchkin, Lérmontov e Heine. Trata-se de um “poema único pela concentração de forças poéticas [...] no qual já se

4 Cf. apresentação de C. Frioux. In: Maiakovski, 2000, p. 69.

5 Jangfeldt, 2010, p. 77.

6 Maiakóvski, op. cit., p. 96.



Amostra de páginas com cortes da censura (fac-símile de 1915, edição publicada em 2015)

encontram muitos desdobramentos dos futuros motivos, imagens, técnicas e trabalho vocabular.”⁷

Nuvem teve múltiplas repercussões na obra do poeta, em versos e expressões das obras ulteriores, tais como o amor roubado de *Flauta Vertebral*, o sacrifício em *Guerra e Mundo*, na autobiografia *Eu mesmo*, nos poemas “Muito bem!” e “Escutem!”, no evangelho maiakovskiano de *O Homem*, na cidade doente de *A ple-nos pulmões*, e até nos versos inacabados do fim da vida. Seus desdobramentos futuros não

impedem a mirada para o passado, sobretudo com os traços expressionistas da tragédia *Vladimir Maiakóvski*. A relação entre ambas é tão evidente que *Nuvem* foi inclusive definida, por Maiakóvski, como a “segunda tragédia”, subtítulo que acompanhou os trechos do poema publicados de fevereiro de 1915 a meados de agosto.

Não restaram manuscritos, exceto um pequeno rascunho de fragmento da última parte, e alguns versos que não foram mantidos na versão final. Como era comum à época, Maiakóvski os tinha na memória, assim como vários de seus colegas. O poema tem 724 versos, distribuídos em um prólogo e em quatro partes. Aqui proponho uma tradução da segunda parte, aquela que se volta contra a arte “envelhecida”, e na qual o poeta pede que o glorifiquem. Sua atitude é explicitamente niilista e ele fala com derrisão de livros e poetas edulcorados que cantam por inspiração a “gororoba de flores e de rouxinóis”. O poeta evoca a rua, privada da língua e os seus tipos: estudantes, prostitutas, construtores. Sua boca deve parir novas palavras que rebatizem os corpos. O panteão da literatura – Goethe, Homero, Ovídio – deve dar lugar aos novos versos. Para isso, o poeta está pronto a se sacrificar, a se oferecer à crucificação como Cristo.

Em prefácio à edição de 1918, Maiakóvski afirma que o poema é “o catecismo da arte atual”. Seu subtítulo “Tetrático” pre-

⁷ Teriôkhina, 2015, p. 33.

nuncia a divisão em quatro partes introduzidas pelo prólogo. A cada uma corresponde uma palavra de ordem: “abaixo o vosso amor”, “abaixo a vossa arte”, “abaixo o vosso sistema” e “abaixo a vossa religião” – quatro gritos, quatro partes.⁸ Esta tradução da segunda parte baseia-se no texto original disponível em três edições russas: a presente nas obras poéticas reunidas e publicadas em 2018; um fac-símile da primeira edição com os trechos suprimidos pela censura manuscritos por Lília Brik; uma edição crítica comentada mais recente.⁹ Há discrepâncias entre tais edições. A fac-símile não apresenta nenhuma pontuação, há diferenças também na estrofação, principalmente nas partes manuscritas. Nestes casos, optamos por seguir a organização da edição fac-símile, pois se aproxima mais do que concebeu o poeta originalmente, embora tenhamos acompanhado a revisão ortográfica das edições mais modernas.¹⁰ Quando há deslocamento do acento tônico usual da palavra, indicamos na transcrição do poema em russo, conforme o original. Os trechos sublinhados referem-se às supressões realizadas pela censura e foram assinalados tanto em russo, como em português.

“Abaixo a vossa arte”: tradução poética da segunda parte de *Nuvem de Calças*

Glorifiquem-me!
Não sou páreo para os grandes.
Sobre tudo o que foi feito
ponho um “nihil”.

8 Cf. prefácio à segunda edição de 1918, “Долой вашу любовь!”, “Долой ваше искусство!”, “Долой ваш строй!”, “Долой вашу религию” – четыре крика четырех частей.” In: Teriôkhina, 2015, p. 33.

9 Cf. referências bibliográficas.

10 Houve uma reforma ortográfica na língua russa em 1918, com a supressão de certas letras, mudanças e simplificações ortográficas. Como o poema é de 1915, o fac-símile segue as normas da grafia pré-revolução.

Nunca mais
quero ler nada.
Livros?
Livros pra quê!

Antes achava que
livros se faziam assim:
o poeta chegava,
abria de leve a boca,
e de repente levanta o canto o inspirado tolo –
aqui está!
Mas na verdade –
antes que saia o canto
perambula longamente, todo caloso,¹¹
e em silêncio se debate no lodo do coração,
a imaginação, uma tola sardinha.¹²
Enquanto destilam,¹³ rangendo sem talento as rimas,
de amores e rouxinóis uma gororoba qualquer,
a rua crispa-se sem língua –
ela não tem como gritar nem dizer.
Das cidades, as torres de babel,
cheios de orgulho, erguemos de novo,
já deus
destrói

11 Em russo, neologismo na forma do gerúndio “размозолев” [ramozolev], formado a partir do prefixo “раз-” (ir para lados diferentes) e do adjetivo “мозольный” [mozol’nyi], “calejado, caloso”. Não conseguimos pensar em um prefixo do português que tivesse o mesmo efeito da palavra russa. Uma possibilidade seria “poli”, que denota multiplicidade, mas preferimos reforçar com o adjetivo “todo”.

12 Em russo, “вобла” [vobla], peixe de água doce da família dos ciprinídeos, cujo consumo defumado e seco ao sol é popular na Rússia. Por se tratar de um alimento corriqueiro, optamos por “sardinha”.

13 Em russo, neologismo verbal “выкипячивают” [vykipiachivaiut], formado pelo sufixo “вы-” (para fora) e pelo verbo “кипятить” [kipiatit’] (ferver). Em vez de “esferver” com o emprego do prefixo latino “es-”, optamos por “destilam” pela sonoridade.

as cidades
para transformá-las em lavra,
misturando a palavra.

A rua em silêncio o suplício arrasta.
Um grito eriçado ergueu-se na goela.
Eriçados, encalharam na garganta,
táxis¹⁴ roliços e caleches esqueléticas
o peito perpisotearam.¹⁵
Mais trivial que a tísica.

A cidade trancou o caminho com trevas.

E quando —
apesar de tudo! —
vomitou a multidão na praça,
enxotando a gentaça que pisoteou sua garganta
parecia
que nos coros dos corais do arcanjo
deus, roubado, viria castigar!

E a rua acocorou-se e pôs-se a berrar:
“Vamos encher a pança!”

Na máscara da cidade os Krupps¹⁶ e Kruppinhos
traçam ameaçadoras sobranceiras,

14 Em francês no original.

15 Em russo, neologismo verbal no passado “испешеходили” [ispeshekhodili], formado a partir do prefixo “ис-” (neste caso significa “destruição por uso ou desgaste”) e do substantivo masculino singular “пешеход” [pekhokhod], “passante, pedestre”. Literalmente, “atravesado totalmente pelos passantes”. Criamos o neologismo a partir do prefixo latino “per-” (movimento através).

16 Família tradicional alemã, oriunda de Essen.

e na boca
se decompõem os cadavrezinhos¹⁷ de palavras mortas,
só duas vivem, ganhando peso –
“canalha”
e mais uma,
parece que é “sopa”.¹⁸

Os poetas,
ensopados de choro e soluço,
escapam das ruas, a cabeleira embaraçada:
“Como cantar¹⁹ com tal dupla
as damas,
e o amor,
e a florzinha orvalhada?”
E atrás dos poetas –
pessoas das ruas aos milhares:
estudantes,
prostitutas,
construtores.

Senhores!
Parem!
Vocês não são mendigos,
não têm o direito de pedir esmola!

Nós, vigorosos,
com passos de dois metros,²⁰

17 Solução para reforçar a oralidade.

18 *Borsch* no original, solução “sopa” para ganhar sonoridade.

19 No original “выпеть” [vypet’], prefixo “вы-” (para fora), “cantar para fora”, “escantar”, “exocantar”. Preferimos perder o neologismo, pois o estranhem neto em português não corresponde ao efeito em russo.

20 No original, “sajen”, antiga unidade de medida russa equivalente a pouco mais de dois metros.

não os devemos escutar, mas rasgar –
eles,
apêndices gratuitos agarrados
a cada cama de casal!

É a eles que devemos pedir com humildade?
“Ajude-me!”
Implorar por um hino,
por oratória?!
Nós mesmos somos criadores no hino incandescente:
o barulho da fábrica e do laboratório.

O que faço com Fausto,
que em desfile de foguetes
desliza com Mefistófeles no parque do céu!
Eu sei –
ter um prego na bota
é pesadelo pior do que a fantasia de Goethe!

Eu,
da bocauríssima,²¹
que cada palavra,
redê ²² a alma à luz,
que nomeie o corpo,
eu lhes digo:
a menor partícula viva de poeira
é mais preciosa do que tudo o que farei e fiz!

21 Em russo, neologismo adjetivo no grau superlativo “златоустейший” [zlatousteichii], formado pelos substantivos “злато” (ouro) e “уст” (boca), acrescidos do sufixo superlativo “-ейш-”. Ref. São João Crisóstomo (c. 347 – 407), epíteto grego que significa “boca de ouro”, arcebispo de Constantinopla, célebre por sua eloquência e oratória.

22 Em russo, neologismo verbal “новородит” [novorodit], junção do advérbio “ново” (novamente) e do verbo “родит” (parir).

Ouçam!
Ele prega,
agita-se em lamento,
o atual labigritante²³ Zaratustra!²⁴
Nós
com o rosto, qual lençol sonolento,
com lábios flácidos, qual lustre,
nós,
condenados da cidade-leprosário
onde o ouro e a sujeira atiçaram a chaga da lepra, —
somos mais puros que o azul de Veneza,
súbito com mares e sois lavado!
Que se dane se não há
nos Homeros e Ovídios
pessoas como nós,
da fuligem às cicatrizes.
Eu sei —
o sol se apagaria no alto se visse
as pepitas de ouro de nossas almas!

Veias e músculos — são mais seguros que orações.
Por acaso devemos implorar esmolas do tempo?
Nós —
cada um —
seguramos nos cinco dedos
as universais correias de transmissão!
Isso elevou aos salões do Gólgota,²⁵

²³ Em russo, neologismo adjetivo “крикогубый” [krikogubyi], pela junção dos substantivos “крик” (grito), “губ” (lábio) e do sufixo formador de adjetivo “-ый”.

²⁴ Profeta e poeta nascido na Pérsia, provavelmente em meados do século VII a.C, fundador do Zoroastrismo. Ref. a Nietzsche e a sua obra *Assim falou Zaratustra* (1883-1885).

²⁵ Referência às apresentações de Maiakóvski na turnê dos cubofuturistas por cidades russas entre o fim de 1913 e o começo de 1914.

Petrogrado, Moscou, Odessa, Kiev,
e nem um único havia
que
não gritasse:
"Crucifique,
crucifique-o!"
Mas para mim –
as pessoas,
até as que ofenderam –
são mais caras e próximas do que tudo.

Viram
como o cão lambe a mão que o espanca?!

Eu,
alvo dos deboches da tribo atual,
como uma longa
escabrosa piada,
vejo aquele que atravessa a cordilheira temporal,
que ninguém vê.

Onde o curto olhar das pessoas termina,
na cabeça das hordas famintas,
com a coroa de espinhos da revolução
chegará 1916.²⁶

E eu, sou seu precursor, pra vocês,
estou em todo lugar, onde houver dor,
em cada gota da corrente de lágrimas
eu me crucifiquei.

Já não dá pra perdoar mais nada.

²⁶ Muitos ressaltam o caráter "premonitório" deste verso em relação à revolução.

Queimei as almas onde ternura era cultivada.
Isto é mais difícil do que tomar
mil milhares de Bastilhas.

E quando,
anunciam a sua vinda
com rebelião
sairão para receber o salvador —
eu arrancarei
suas almas,
pisotarei,
para que se torne grande! —
e lhes darei ensanguentada, como bandeira.

**“Долой ваше искусство”:
segunda parte em russo**

Славьте меня!
Я великим не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».
Никогда
ничего не хочу читать.
Книги?
Что книги!

Я раньше думал —
книги делаются так:
пришел поэт,
легко разжал уста,

и сразу запел вдохновенный простак —
пожалуйста!

А оказывается —
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения,
и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.
Пока выкипачивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать.
Городов вавилонские башни,
возгордясь, возносим снова,
а бог
города на пашни
рушит,
мешая слово.

Улица мку молча пёрла.
Крик торчком стоял из глотки.
Топорцились, застрявшие поперек горла,
пухлые taxi и костлявые пролетки
грудь испешеходили.
Чахотки плеще.

Город дорогу мраком запер

И когда —
все-таки! —
выхаркнула давку на площадь,
спихнув наступившую на горло паперть,
думалось:

в хóрах архангелова хорала
бог, ограбленный, идет карать!

А улица присела и заорала:
«Идемте жрать!»

Гримируют городу Круппы и Круппики
грозящих бровей морщъ,
а во рту
умерших слов разлагаются трупики,
только два живут, жирея —
«сволочь»
и еще какое-то,
кажется — «борщ».

Поэты,
размокшие в плаче и всхлипе,
бросились от улицы, ероша космы:
«Как двумя такими выпеть
и барышню,
и любовь,
и цветочек под росами?»
А за поэтами —
уличные тыщи:
студенты,
проститутки,
подрядчики.

Господа!
Остановитесь!
Вы не нищие,
вы не смеее просить подачки!

Нам, здоровенным,
с шаго саженьим,
надо не слушать, а рвать их —
их,
присосавшихся бесплатным приложением
к каждой двуспальной кровати!

Их ли смиренно просить:
«Помоги мне!»
Молить о гимне,
об оратории!
Мы сами творцы в горящем гимне —
шуме фабрики и лаборатории.

Что мне до Фауста,
феерией ракет
скользящего с Мефистофелем в небесном паркете!
Я знаю —
гвоздь у меня в сапоге
кошмарней, чем фантазия у Гете!

Я,
златоустейший,
чье каждое слово
душу новородит,
именинит тело,
говорю вам:
мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделал!

Слушайте!
Проповедует,

мечась и стена,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!
Мы
с лицом, как заспанная простыня,
с губами, обвисшими, как люстра,
мы,
каторжане города-лепрозория,
где золото и грязь изъзвили проказу, —
мы чище венецианского лазорья,
морями и солнцами омытого сразу!
Плевать, что нет
у Гомеров и Овидиев
людей, как мы,
от копоты в оспе.
Я знаю —
солнце померкло б, увидев
наших душ золотые россыпи!

Жилы и мускулы — молитв верней.
Нам ли вымаливать милостей времени!
Мы —
каждый —
держим в своей пятерне
миров приводные ремни!

Это взвело на Голгофы аудиторий
Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,
и не было ни одного,
который
не кричал бы:
«Распни,
распни его!»

Но мне —
люди,
и те, что обидели —
вы мне всего дороже и ближе.

Видели,
как собака бьющую руку лижет?!

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот,
вижу идущего через горы времени,
которого не видит никто.

Где глаз людей обрывается куцый,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

А я у вас — его предтеча;
я — где боль, везде;
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте.
Уже ничего простить нельзя.
Я выжег души, где нежность растили.
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий!

И когда,
приход его
мятежом оглашая,

выйдете к спасителю –
вам я
душу вытащу,
растопчу,
чтоб большая! –
и окровавленную дам, как знамя.

Referências bibliográficas

- JANGFELDT, B. *La vie en jeu. Une biographie de Vladimir Maïakovski*. Paris: Albin Michel, 2010.
- MAIAKÓVSKI, V. V. "Eu mesmo". In: SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maïakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971, pp. 83-112.
- MAIAKÓVSKI, V. V. *Maïakovski. Poèmes. 1913-1930*. 5 volumes. Edição bilíngue. Trad. e apresentação de Claude Frioux. Paris: L'Harmattan, 2000.
- MAIAKÓVSKI, V. V. *Oblako v Chtankh. [Nuvem de calças]*. Edição crítica comentada. Artigos. Moscou: Muzei Maïakovskogo, 2015.
- MAIAKÓVSKI, V. V. *Bolchoe sobraniie stikhotvorenii i poem v odnom tome. [Coletânea de poesia em um tomo]*. Moscou: Eksmo, 2018.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *A Poética de Maïakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ZIMENKOV, A. P.; DIADITCHEV, V. N.; KUPTCHENKO, A. P.; MIKHALENKO, N. V.; TERIOKHNA, V. N.; UCHAKOV, A. M. *Tvortchestvo V. V. Maïakovskogo. Tekst i biografiia. [A obra de Maïakóvski. Texto e biografia]*. V. 3. Slovo i izobraieniie. Moscou: IMLI RAN, 2015.

Recebido em: 25/10/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Ashik-Kerib.

Conto de fadas turco

Mikhail Iúrievitch Lérmontov
Tradução de Biagio D'Angelo*

Introdução

*Professor Doutor de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Mestre em língua e literatura russa pela Universidade de Veneza Ca' Foscari. Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Russa de Estudos Humanísticos (RGGU) de Moscou, Rússia. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 (CNPq). <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>; biagiodangelo@gmail.com

Escrito por Mikhail Lérmontov (1814 – 1841) em 1837, mas publicado uma década depois, em 1846, o conto “Ashik-Kerib”¹ tem origem no imenso arquivo de relatos e contos populares amplamente difundidos na Transcaucásia, na Ásia Central e no Oriente Médio, e que dali chegaram, com variações, até a cultura europeia medieval e renascentista. Rastros desse arquivo gigantesco estão presentes, por exemplo, no *Decameron*, de Boccaccio, especialmente na IV Jornada, dedicada ao amor cortês.

O enredo da história é uma das numerosas variações do tema do “retorno do marido”, conhecido, principalmente, na forma em que o marido ou o noivo volta justamente no dia do casamento de sua noiva. “Ashik-Kerib” é um conto popular que, como diz o subtítulo, foi considerado por Lérmontov

¹ O título dessa obra de Lérmontov merece uma breve explicação. Como detalharemos mais à frente, ao longo desta Introdução, o significado etimológico de “Ashik” (*Aşiq*) em língua azeri, quer dizer “cantor”, “músico”, “*ashug*”; e ainda mais, “Kerib” (*Qərib*), sempre em língua azeri, pode ter vários significados: “pobre”, “estrangeiro”, “estranho”, “que canta tristemente”. O título poderia ser traduzido, portanto, também literalmente: “o cantor pobre”, “o cantor estrangeiro”, ou ainda, por exemplo, “Ashik, o cantor triste”. Mas a opção foi por deixar o nome completo, como se estivesse se tratando do pseudônimo com o qual o herói será identificado ao longo de sua história aventurosa.

um “conto de fadas turco”. Pela riqueza de vários elementos linguísticos provenientes de diversas culturas caucásicas, os críticos lermontovianos estão convencidos de que este “conto de fadas” foi contado ao poeta russo por alguns *ashugs* (os músicos de *saaz*, a balalaica turco-azeri-caucásica), com muita probabilidade de origem azerbaijana. O repertório e o discurso retórico dos *ashugs* apresentavam modalidades da poética popular, incluindo relatos que misturam histórias, lendas e crenças de fontes etnolinguísticas interculturais, como era, naquele tempo, a multiforme paisagem geocultural do Cáucaso vivenciada por Lérmontov. Lérmontov conseguiu registrar e transmitir, com grande precisão lírico-poética, não apenas o enredo, ele conseguiu também manter as diversas características coloquiais e tradicionais linguísticas, religiosas e éticas.

O conto de Lérmontov se inspira em um *dastan*,² forma tradicional de relato oral com caráter épico, difundido em toda a Ásia Central, e rico de ensinamentos morais para o indivíduo e para a coletividade. Interpretado por um *ashug*,³ espécie de poeta-aedo e cantor, o *dastan* que Lérmontov remodelou em “Ashik-Kerib” está baseado, como já mencionamos, em uma variante dessa fábula conhecida em todo o folclore caucásico: as aventuras de um homem para conquistar e se casar com a mulher amada. Basta pensar que todas as culturas e todos os idiomas da Ásia Central conhecem esse relato épico que pertence ao imenso patrimônio comum de oralidade e da escrita dos povos caucásicos, mesmo que com variações às vezes bastante marcadas: de fato, encontra-se em azeri como “Aşıq Qərib”; em armênio como “Aşıq Qərib”; em georgiano como “აშიკი რაიბი”; em turco como “Aşık Garip”; em turcomeno como “Şasenem-Garyp”.

Em seu ensaio *Turco-Russica: contributi turchi e orientali alla letteratura russa* (2003), o estudioso italiano Giampiero Bellingeri afirma que “o registro do *dastan* azeri *Ashik-Kerib*

2 A palavra “dastan” em persiano antigo quer dizer “história”.

3 Um dos mais importantes e destacados *ashughs* foi o armênio Sayat Nova (1712-95), que aperfeiçoou a poesia e a música oriunda dos *troubadours* franceses medievais com grande originalidade, elegância e requinte. O cineasta Serguei Paradjanov dedicou-lhe o filme *A cor da granata* (Цвет граната), 1968.

representa um dos exemplos do enorme interesse de Lérmontov para o folclore do povo do Azerbaijão”.⁴ A lenda épica sobre Ashik-Kerib se espalhou entre armênios e georgianos graças à comunicação com o povo do Azerbaijão, sinal da extraordinária circulação de múltiplos saberes naquele cruzamento de regiões diversas culturalmente, mas irmanadas.

Com efeito, viajando pelo Cáucaso e pela Transcaucásia, Lérmontov mostrou um interesse especial pela cultura popular e pela oralidade. Durante o período de permanência no Cáucaso, já tinha escrito “Ashik-Kerib”, mas o conto foi publicado só postumamente em uma antologia literária organizada por Vladímir Aleksándrovitch Sollogub, conde, escritor e amigo de Lérmontov, em 1846, em São Petersburgo, e somente em 1936 foi achado e reconhecido o autógrafo de próprio punho do autor.

Seria interessante comparar as versões do *dastan* para oferecer um estudo articulado sobre os motivos que depois permearão o conto lermontoviano. Porém tratar-se-ia de um trabalho que iria além de uma breve introdução à tradução do conto. Daremos apenas alguns detalhes: ao contrário daquela de Lérmontov, a versão que serviu de inspiração principal tem uma forma peculiar e mais usual para a cultura azeri: com efeito, a estrutura do *dastan* azeri se apresenta como um “romance folclórico”, em que a oralidade da história narrada se alterna com curtas inserções poéticas, quase improvisações de marca musical, graças às quais os *ashugs* podiam demonstrar bravura e virtuosismo no canto melódico e no uso do *saaz*, o alaúde centro-asiático. No conto de Lérmontov, pelo contrário, não existem digressões líricas, o que torna “Ashik-Kerib” mais parecido com a estrutura e a tipologia do conto de fadas tradicional e de matriz europeia.

Difícil afirmar com exatidão quais fontes linguístico-culturais foram usadas por Lérmontov na composição desse conto. O crítico azerbaijano Mikael Rafli⁵ (1905-1958) chamou a

4 Giampiero Bellingeri, *Turco-Russica: contributi turchi e orientali alla letteratura russa*, Istanbul, Isis, vol. Analecta Isisiana LXVIII, 2003, p. 154 (262 pp.).

5 Destacado poeta e crítico literário soviético do Azerbaijão, tradutor do alemão, do francês

atenção para o fato de que, no texto “Ashik-Kerib”, Lérmontov manteve palavras da língua azeri, explicando seu significado entre colchetes: *aha* [senhor], *ana* [mãe], *oglan* [jovem], *rashid* [bravo], *saaz* [balalaica], *gorursez* [ver], *misr* [egípcio e, por extensão, vinho] – e até o nome da cidade georgiana de Tiflis (Tbilisi) que o poeta russo reproduziu segundo a pronúncia azeri, Tifliz.

Um dos mais destacados estudiosos da obra de Lérmontov, também reconhecido filólogo e folclorista, Iraklí Andrónikov⁶ (1908-1990) observa que “Ashik”, no Azerbaijão, pode assumir vários significados: “apaixonado”, em sentido figurado, mas também “cantor” e “poeta”; além disso, “kerib” pode significar tanto “andarrilho” quanto “pobre homem”. Mas, ao mesmo tempo, é um nome próprio azero. É justamente nesse jogo de palavras, como Andrónikov observa, que está construída a conversa de Ashik-Kerib com sua mãe cega (o cantor diz a ela seu nome, mas ela pensa que um andarrilho está pedindo para passar a noite na casa dela). Considerando esses fatos, Andrónikov chega à conclusão de que Lérmontov pôde ouvir o conto de fadas da boca de um “tártaro da Transcaucásia”, assim como naquela época eram chamados os azerbaijanos. O conto de Lérmontov também contém elementos turcos, árabes, armênios e persianos: o nome da personagem de Khaderilíaz, por exemplo, é finalmente identificado por Lérmontov com São Jorge, assim como se encontra no folclore armênio e georgiano.

De acordo com Mirzá Fatalí Akhúndov,⁷ escritor e pensa-

e do russo das obras de diversos autores, entre os quais Goethe, Balzac, Hugo, Verhaeren, e Tolstói, Rafili foi arrestado no início de 1937, com a acusação de ideias contrarrevolucionárias e de “pan-turquismo”, e por opor-se à poesia popular azerbaijana, de cunho soviético, e por defender as tendências formalistas na literatura.

6 Entre os ensaios e as monografias sobre Lérmontov, as publicações de Iraklí Andrónikov incluem *Рассказы литературоведа* (1949), *Лермонтов* (1951), *Лермонтов. Исследования, статьи, рассказы* (1952), *Лермонтов в Грузии в 1837 году* (1955).

7 Mirzá Fatalí Akhúndov (1812-1878), que na época servia como intérprete no gabinete do governador do Cáucaso, encontrou Lérmontov em Tbilisi. Veemente opositor do islamismo e da influência negativa de todas as religiões sobre a formação pedagógica dos povos, Akhúndov foi uma figura moderna e controvertida. É considerado o fundador do teatro em língua azeri. Seus ensaios filosóficos são fortemente marcados pela filosofia materialista francesa do Iluminismo.

dor azeri do século XIX, Lérmontov escreveu “Ashik-Kerib” enquanto estava em Tbilisi, e Iraklí Andrónikov acredita que Lérmontov ouviu essa história a partir das palavras do mesmo Mirzá Fatalí Akhúndov, contemporâneo do poeta russo. Foi com ele que Lérmontov começou a aprender o tártaro (ou seja, o azero, conforme a terminologia da época), que, segundo o autor de *O herói de nosso tempo*, seria absolutamente “necessária como o francês na Europa”.

Uma curiosidade. Com base nesse conto de Lérmontov, Serguéi Parajanóv produziu, em 1988, com Dodo Abashidze, uma versão cinematográfica de “Ashik-Kerib”, muito original, no estilo típico do cineasta armênio, com as interpretações dos atores que acompanharam amiúde os trabalhos do diretor: Yuri Mgoyan e sua “musa”, Sofiko Chiaureli.

Ashik-Kerib *Conto de fadas turco*

Muito tempo atrás, na cidade de Tiflis, vivia um rico turco. Muito ouro deu-lhe Alá, mas mais precioso do que ouro era-lhe a sua única filha, Magul-Meguerí. Bonitas são as estrelas no céu, mas atrás das estrelas vivem anjos, e são elas ainda mais bonitas. E assim Magul-Meguerí também era a mais bonita de todas as meninas de Tiflis. Havia também em Tiflis o pobre Ashik-Kerib. O Profeta não lhe tinha dado nada além de um coração magnânimo e o dom do canto. Tocando o *saaz* (a balalaica turca) e glorificando os antigos cavaleiros do Turquestão, participava dos casamentos, alegrando os ricos e os afortunados. Num desses casamentos, viu ele Magul-Meguerí, e os dois se apaixonaram. Pouca esperança tinha o pobre Ashik-Kerib de obter a mão dela, e ele se tornou triste, como o céu do inverno.

Um dia, enquanto estava deitado no jardim, embaixo de uma videira, finalmente adormeceu. Foi naquele momento que Magul-Meguerí passou por ali com suas amigas, e uma delas, vendo o *ashik* (isto é, o músico da balalaica) adormecido, afas-

tou-se das amigas e dele se aproximou: “O que está fazendo dormindo embaixo da videira?”, ela cantou. “Levante-se, bobão, a sua gazela está passando.” Então ele acordou e aquela donzela voou para longe como um passarinho. Magul-Meguerí ouviu a música que ela tinha entoado e começou a repreendê-la: “Se você soubesse”, respondeu, “a quem eu cantei essa música, você me agradecerá: este é o seu Ashik-Kerib.” “Leve-me até ele”, disse Magul-Meguerí, e elas se encaminharam. Ao ver o seu rosto triste, Magul-Meguerí começou a lhe fazer perguntas e a confortá-lo. “Como posso não ficar triste”, respondeu Ashik-Kerib, “eu te amo e você nunca poderá ser minha.” “Peça a minha mão ao meu pai”, disse ela, “e meu pai fará nosso casamento com o dinheiro dele e doar-me-á uma recompensa que será para nós mais que suficiente.” “De acordo”, respondeu ele, “suponhamos que o *agá*⁸ Ayan esteja disposto a todo sacrifício pela sua filha, mas quem me diz que, depois, você não me culpará pelo fato de que eu não tinha nada e lhe devo tudo? Ah, não, minha querida Magul-Meguerí, a mim mesmo eu jurei: prometo sair peregrinando pelo mundo afora por sete anos e ganhar riqueza, ou perecer em desertos distantes. Se você está disposta a tudo isso, então, após esse termo, minha será.” Ela concordou, mas acrescentou que, se no dia marcado ele não voltasse, ela se tornaria esposa de Kurshud-bek,⁹ que há muito tempo a pedia em casamento.

Ashik-Kerib foi até a sua própria mãe, pediu a benção dela pela viagem, beijou a irmã caçula, por cima do ombro pendurou uma sacola, pegou o cajado de peregrino e deixou a cidade de Tiflis. Mas aí o alcançou um cavaleiro: era Kurshud-bek. “Boa viagem”, gritou para ele o *bek*. “Onde quer que você vá, ó peregrino, serei seu companheiro.” Ashik não estava feliz com essa companhia, mas não havia o que fazer. Eles caminharam juntos por um longo tempo, quando afinal viram um rio diante

⁸ “Agá” (em turco: ağa, “mestre”) era um título de oficial civil ou militar ou judicial, e parte de alguns títulos usados no Império Otomano. Habitualmente, o título se posicionava após o nome do oficial. No conto russo, Lérmontov escreve-o como “Ayan-Agá”.

⁹ “Beg” ou “bek” era um título nobiliárquico turco adotado por diferentes governantes dentro dos territórios dos antigos Império Seljúcida e Império Otomano. Originalmente, era o título atribuído ao chefe de clã turcomano – geralmente fiel a um determinado sultão.

de si. Não havia nem ponte nem vau. “Nada à frente”, disse Kurshud-bek, “eu irei em seguida.” Ashik tirou a veste toda e começou a nadar. Depois de atravessar o rio, do outro lado, olhou para trás e, ó desgraça!, ó Alá Todo-poderoso! Kurshud-bek pegou aquela veste e, galopando, voltou a Tiflis. Só uma nuvem toda empoeirada, como uma cobra, subia por trás dele na planície plana.

Uma vez em Tiflis, o *bek* leva a roupa de Ashik-Kerib para a sua velha mãe: “Seu filho se afogou em um rio profundo”, disse-lhe, “eis aqui a roupa dele.” Com uma dor indescritível, a mãe caiu sobre a roupa daquele amado filho e começou a derramar suas lágrimas quentes sobre ela; depois pegou-a e levou-a para a nora prometida, Magul-Meguerí. “Meu filho se afogou”, ela disse, “Kurshud-bek trouxe sua roupa. Você está livre.” Magul-Meguerí, sorrindo, respondeu-lhe: “Nisso não acredite, é tudo uma invenção de Kurshud-bek. Antes que passem sete anos, ninguém meu marido será”. E então, da parede, pegou o *saaz* e, tranquila, começou a cantar a música favorita do pobre Ashik-Kerib.

Enquanto isso, o peregrino, descalço e nu, chegou a um certo vilarejo. Pessoas piedosas o vestiram e o alimentaram, e ele, como sinal de gratidão, entoou para eles canções maravilhosas. Assim passou ele de um vilarejo a outro, de cidade em cidade, e sua fama se espalhou por toda parte. Finalmente, chegou a Khalaf.¹⁰ Como de costume, entrou em uma “casa de café”, pediu o *saaz* e começou a cantar. Naquela época, em Khalaf, morava o paxá,¹¹ que muitíssimo amava os cantores: a ele haviam trazido muitos, mas nem um só fora de seu agrado. Seus *tcháushî*¹² estavam exaustos de tanto correr pela cidade. De repente, passando pela “casa de café”, ouvem uma voz incrível. Eles correram para dentro e gritaram: “Venha conosco à casa do grande paxá ou você vai nos responder com sua

10 “Khalaf” (também denominada “Halab”, “Halpa”) era o antigo nome da cidade de Alepo, no noroeste da Síria. Em 1516, foi conquistada pelos turcos otomanos.

11 “Paxá” é um título honorário turco, dado a altos generais, governadores e dignatários das províncias do Império Otomano.

12 De origem turca, a palavra “chaush” (çayuş) identificava um sargento ou um vigia à disposição do paxá.

cabeça". "Eu sou um homem livre, um peregrino da cidade de Tiflis", disse Ashik-Kerib. "Se quero, irei, e se não quero, então não irei. Canto quando quero, e o paxá de vocês não é meu patrão." Apesar de tudo isso, Ashik-Kerib foi conduzido à força e levado ao paxá. "Canta", disse-lhe o paxá, e ele começou a cantar. E nessa música ele glorificou sua amada Magul-Meguerí, e essa música foi tão apreciada pelo orgulhoso paxá, que ele quis em seu palácio o pobre Ashik-Kerib. Ashik-Kerib foi revestido de ouro e prata, e as roupas ricas nele brilharam. Ele começou a viver feliz e alegre, e muito rico ficou. Se ele esqueceu Magul-Meguerí, não sei, mas sei que o prazo estava se aproximando, estava o último ano prestes a terminar, e ele nem se preparava para partir dali.

A bela Magul-Meguerí começou a se desesperar. Naquele tempo, estava prestes a partir de Tiflis um mercador com uma caravana de quarenta camelos e oitenta escravos. Ela o chamou e entregou-lhe um prato de ouro: "Pegue este prato", disse-lhe, "e, em toda cidade onde for, mostra-o no banco e anuncie em todo lugar que aquele que se reconhecer dono do meu prato e conseguir prová-lo o obterá e ganhará, além disso, seu peso em ouro." O mercador partiu e em todo lugar executava a ordem de Magul-Meguerí, mas ninguém se reconhecia como dono daquele prato de ouro. Após ter vendido quase todas as suas mercadorias, chegou com o que lhe restava à cidade de Khalaf. E, em todos os lugares da cidade, anunciava a incumbência de Magul-Meguerí. Ao ouvir isso, Ashik-Kerib correu para o caravançarai e viu o prato de ouro na loja do mercador de Tiflis. "Isso é meu", disse, agarrando-o com a mão. "É justamente o seu", disse o mercador, "eu o reconheci, Ashik-Kerib. Vá logo para Tiflis, a tua Magul-Meguerí ordenou-me lhe dizer que o prazo está prestes a expirar e que, se você não estiver lá no dia marcado, ela com outro casar-se-á." Em desespero, Ashik-Kerib agarrou a cabeça: restavam apenas três dias até a hora fatídica.

Contudo, montou a cavalo, levou consigo um saco de moedas de ouro e se pôs a galopar, a toda pressa, sem poupar o cavalo, que por fim, exausto, caiu, sem vida em Erzinjan, entre

as cidades de Erzincan e Erzurum.¹³ O que mais podia fazer? De Erzinjan a Tiflis havia ainda dois meses de viagem, e só faltavam dois dias. “Alá Todo-Poderoso!”, exclamou, “se não me ajudar, não tenho nada mais a fazer nesta terra.” E queria se jogar de um alto penhasco, mas, de repente, viu em baixo um homem em um cavalo branco e ouviu uma voz altissonante: “Meu filho,¹⁴ o que você quer fazer?”. “Quero morrer”, Ashik-Kerib respondeu. “Desça aqui, pois, se assim for, eu mesmo vou te matar.” Ashik, por fim, desceu do penhasco. “Siga-me”, disse o cavaleiro em tom de ameaça. “Como posso te seguir?”, respondeu Ashik, “seu cavalo voa como o vento, e a minha bolsa está pesando muito.” “Verdade. Pendure sua bolsa na minha sela e segue-me”, mas Ashik-Kerib ficou para trás, por mais que tentasse correr: “Por que está atrasado?”, perguntou o cavaleiro. “Como posso seguir se seu cavalo é mais rápido que o pensamento, e eu estou já sem forças?” “É verdade, sobe no meu cavalo e me diga com sinceridade: aonde você precisa ir?” “Bastaria que eu pudesse chegar até Erzurum”, respondeu Ashik. “Então feche os olhos.” E ele os fechou. “E agora abra-os.” E Ashik olhou: e eis diante dele as muralhas embranchadas e os minaretes brilhantes de Erzurum. “Perdoe-me, *agá*”, disse Ashik, “me enganei, queria dizer que preciso ir para Kars.”¹⁵ “Escuta bem”, o cavaleiro respondeu, “eu o preveni a me dizer a verdade. Então torne a fechar os olhos, agora torne a abri-los.” Ashik não acreditava que aquela cidade fosse Kars, então caiu de joelhos e disse: “Perdoe-me, *agá*, três vezes

13 Erzincan é uma cidade que faz parte hoje da região da Anatólia Oriental, na Turquia. Outros nomes ou grafias em turco caídas em desuso são Erzinjan e Erzindjan. Erzurum também é uma cidade do leste da Turquia. É a antiga Jesurum ou Yesurum dos tempos de Moisés, de que se fala na Bíblia. No âmbito da literatura russa, a cidade de Erzurum é famosa justamente pelo relato de viagem escrito por Aleksandr Púshkin, *Путешествие в Арзрум* (“Viagem a Erzurum”), publicado pelo poeta russo em 1836. Nesse trecho, é provável que a primeira Erzinjan seja uma localidade pequena entre as cidades maiores e mais conhecidas de Erzincan e Erzurum.

14 No original, Lérmontov utiliza a palavra “Оглан” (Oglan), que, de origem azeri, significa afetuosa e familiarmente “filho”, “discípulo”, “jovem”.

15 Hoje cidade do extremo nordeste da Turquia. Historicamente, de grande importância do ponto de vista da sua localização geográfica, aos confins e na encruzilhada com grandes estados poderosos, desde a Idade Média, Kars foi uma região dominada principalmente pelos russos e pelos turcos. Kars foi disputada pelos persas e, mais tarde, pelos georgianos e pelos armênios.

culpado é esse seu servo Ashik-Kerib, mas você mesmo sabe que, se uma pessoa decidiu mentir já desde manhã cedo, então deverá mentir até o final do dia. Na verdade, o que preciso mesmo é ir até Tiflis.” “Que raça de mentiroso você é!”, disse com raiva o cavaleiro, “mas não há o que fazer: eu te perdoo. Então feche os olhos. E agora abre”, acrescentou depois de um instante. Ashik gritou de alegria: estavam às portas de Tiflis. Após ter manifestado sua sincera gratidão e retirado sua bolsa da sela, Ashik-Kerib disse ao cavaleiro: “*Agá*, certo, a sua boa ação foi grandiosa, mas faça ainda mais, pois, se eu for dizer agora que cheguei de Erzinjan a Tiflis num dia só, ninguém há de acreditar em mim. Dê-me uma prova.” “Incline-se”, disse ele, sorrindo, “e pegue um pouco de terra debaixo dos cascos do cavalo e esconde-a na roupa. E, então, se eles não acreditarem na verdade de suas palavras, peça-lhes para levar a cega até você, que já está há sete anos nessa situação, unge-lhe os olhos – e ela verá.” Ashik pegou um pedaço de terra sob o casco do cavalo branco, mas, mal levantou a cabeça, cavaleiro e cavalo tinham desaparecido. Então, no fundo de sua alma, ele se convenceu de que aquele seu padroeiro não podia ser outro senão Khaderilíaz (São Jorge).¹⁶

Só ao final da noite Ashik-Kerib encontrou sua casa: bateu na porta com a mão trêmula e disse: “*Ana, ana* (mãe), abra: sou um convidado de Deus, tenho frio e fome, peça-lhe, em nome de seu filho errante, que me deixe entrar”. A voz fraca da velha respondeu-lhe: “Para pernoite dos viajantes, há as casas dos ricos e fortes. Agora mesmo há um casamento na cidade. Vá lá. Ali você poderá para passar a noite se divertindo”. “*Ana*”, respondeu ele, “não tenho conhecidos aqui e, portanto,

16 Khaderilíaz ou Haderilyaz (transcrito às vezes como Hadrilíaz) é um profeta muçulmano cujo nome está ligado à antiga lenda muçulmana conforme a qual a alma do profeta Khidr se mudou para o profeta Ilya (ou segundo a versão azeri, Iliáz). A monumental *Enciclopédia do Islã* (*Encyclopédie de l'Islam*, t. II. Leyde – Paris, 1927) não fornece essa identificação. Contudo, em várias lendas citadas ali, Khidr (Khadir) e Ilya agem lado a lado. Lérmontov deixa no texto que o herói foi ajudado pelo próprio São George. Trata-se de influência típica do folclore armênio e georgiano, no qual a ação comum de Khaderilíaz com São Jorge se encontra com bastante frequência, sinal de um sincretismo religioso muito difundido na época. Lérmontov conhecia certamente tal visão sincrética. Hoje é ainda possível encontrar a mistura sincrética do profeta e do santo em certo material textual e iconográfico da Romênia.

repito-lhe meu pedido: pelo bem de seu filho errante, deixe-me entrar." Então sua irmã disse à mãe: "Mãe, vou me levantar e abrir a porta para ele". "Desgraçada", respondeu a velha, "você está feliz em aceitar jovens e tratá-los honradamente porque, há sete anos, perdi a vista pelas lágrimas derramadas!" Mas a filha, sem dar atenção às críticas dela, levantou-se, abriu a porta e fez entrar Ashik-Kerib. Após pronunciar a saudação de sempre, ele se sentou e, dissimulando sua emoção, começou a olhar em volta, e viu, pendurado na parede, em um estojo empoeirado, seu *saaz* melodioso. Começou então a perguntar à sua mãe: "O que está pendurado aí na parede?". "Você é um convidado curioso", respondeu ela, "deveria agradecer por lhe estarem dando um pedaço de pão e o deixarem ir embora amanhã na paz de Deus." "Eu já disse", objetou ele, "que você é minha querida mãe, e esta é minha irmã, e é por isso que lhe peço para me explicar o que é isso pendurado na parede." "É um *saaz*, um *saaz*", respondeu a velha com raiva, sem acreditar nele. "O que é um *saaz*?" "Saaz significa que se pode tocar e cantar músicas com ele." Então Ashik-Kerib pediu para a irmã pegar o *saaz* para vê-lo mais de perto. "Não pode", respondeu a velha. "Este é o *saaz* do meu infeliz filho, já faz sete anos que ele está pendurado na parede, e nenhuma mão de vivente o tocou." Mas sua irmã se levantou, pegou da parede o *saaz* e entregou-o para ele. Então ele, levantando os olhos para o céu, pronunciou esta oração: "Ó Alá Todo-Poderoso! se eu tiver que alcançar o fim desejado, então meu *saaz* de sete cordas estará tão afinado quanto naquele dia em que o toquei pela última vez". E então golpeou as cordas de cobre, que ressoaram em bela harmonia, e ele começou a cantar: "Eu sou o pobre *kerib* (um mendigo), e pobres também são minhas palavras, mas o grande Khaderilíaz me ajudou a descer um rochedo íngreme, embora eu seja pobre e pobres sejam também minhas palavras. Reconheça-me, minha mãe, seu filho peregrino eu sou". Depois desse canto, a mãe explodiu em soluços e perguntou-lhe: "Qual é o seu nome?". "Rashid" (o corajoso), respondeu ele. "Uma vez fala, outra escuta, Rashid", disse ela, "com teus discursos, em pedaços cortaste meu coração. Esta noite sonhei que na cabeça meus cabelos ficavam brancos, e são já

sete anos que perdi a vista por tantas lágrimas derramadas. Diz-me tu, que tem a voz dele, quando meu filho voltará?" E por duas vezes ainda, em choro, ela para ele repetiu a pergunta. Em vão ele disse que era seu filho, mas ela não acreditava. Depois de um tempo, ele perguntou: "Deixe-me, mãe, pegar o *saaz* para ir embora. Ouvi dizer que há um casamento por aqui, minha irmã me acompanhará. Ali tocarei e cantarei, e tudo o que receber trarei aqui e com vocês compartilharei". "Não vou permitir", respondeu a velha. "Desde que meu filho se foi, seu *saaz* não saiu desta casa." Mas ele jurou que não ia danificar nem uma corda. "E se uma corda quebrar", Ashik continuou, "então respondo com tudo aquilo que está em minha posse." A velha apalpou as sacolas e, notando que estavam cheias de moedas, deixou-o ir. Após tê-lo acompanhado até a rica mansão onde se ouvia o barulho do banquete de núpcias, a irmã permaneceu à porta para ouvir o que ia acontecer.

Naquela casa vivia Magul-Meguerí, e naquela noite ela deveria tornar-se esposa de Kurshud-bek. Kurshud-bek estava banqueteadando com sua família e seus amigos, enquanto Magul-Meguerí, sentada com as amigas perto de um suntuoso *tchapra* (tapete pendurado), segurava em uma mão uma tigela com veneno e na outra uma adaga afiada: ela prometeu morrer antes de pôr a cabeça no tálamo de Kurshud-bek. Mas de trás do *tchapra*, ela ouviu que chegava um estranho a dizer: "*Salam aleikum*. Já que estão aqui para se divertir e se deliciar com o banquete, deixem que eu, um pobre peregrino errante, possa aqui sentar com vocês, e para vocês cantarei". "E por que não?", disse Kurshud-bek. "Aqui deveriam entrar cantores e bailarinos, porque aqui está havendo um casamento. Cante alguma coisa, então, *ashik* (cantor), e eu deixarei você ir com um punhado de ouro." Então Kurshud-bek perguntou-lhe: "Qual é o seu nome, viajante?". "Shindy-Guierurses (*em breve saberá*)."¹⁷ "Mas que diacho de nome é esse!", exclamou ele com uma risada. "É a primeira vez que ouço um nome parecido!" "Quando minha mãe estava grávida de mim e sofria as dores do parto, muitos vizinhos se aproximavam da porta e

17 Também nesse caso, trata-se de uma explicação do próprio autor.

perguntavam se era menino ou menina, e ela respondia a todos: ‘Shindy-Guierurses’ (*em breve saberão*). E é por isso que, quando nasci, me deram esse nome”. Depois disso, ele pegou o saaz e começou a cantar: “Na cidade de Khalaf, bebi vinho de Misr,¹⁸ mas Deus me deu asas, e para cá voei em um dia”.

O irmão de Kurshud-bek, um homem tolo, sacou uma adaga e exclamou: “Você é um mentiroso! Como é que pode chegar aqui de Khalaf num só dia?”. “Por que você quer me matar?”, perguntou Ashik, “Geralmente, cantores chegam aqui dos quatro cantos do mundo, e eu nada lhes estou pedindo, acreditem em mim ou não.” “Deixa que ele continue”, disse o noivo, e Ashik-Kerib recomeçou a cantar: “Rezei o laudes¹⁹ da manhã no vale de Erzinjan, o do meio-dia na cidade de Erzurum, antes de pôr o sol, na cidade de Kars, e o da noite em Tiflis. Asas deu-me Alá e até aqui voei. Deus não permita que me torne uma vítima do cavalo branco. Como cavalgava rápido! Como um dançarino na corda bamba, de vale em vale, de monte em monte, o Mauliam (o criador) deu asas a Ashik, e ele voou para o casamento de Magul-Meguerí”. Então Magul-Meguerí, reconhecendo sua voz, jogou o veneno em um canto e a adaga em outro: “Então você manteve seu juramento”. A ela disseram suas amigas: “Portanto, hoje à noite você será a esposa de Kurshud-bek”. “Vocês não reconheceram, mas eu reconheci a voz a mim querida”, respondeu Magul-Meguerí. E, pegando a tesoura, cortou o *tchapra*. Quando ela olhou, reconhecendo, com certeza, Ashik Kerib, então gritou, correu abraçá-lo e caíram ambos desmaiados. O irmão de Kurshud-bek se precipitou para eles, com um punhal, para esfaqueá-los, mas Kurshud-bek o parou, dizendo: “Acalme-se e saiba: o que está escrito no destino de um homem ao nascer, isso não pode ser mudado”. Recuperando-se, Magul-Meguerí ficou toda vermelha pela vergonha, cobriu o rosto com a mão e se escondeu atrás

¹⁸ Muito provavelmente, aqui Lérmontov se refere a Misr, antigo nome do Egito.

¹⁹ No original russo, Lérmontov escreve “намаз” (Namaz). “Namaz” ou Salá, Salat ou Salah é o nome dado às cinco orações públicas que cada muçulmano deve realizar diariamente, voltado para Meca. Há cinco “namaz” diários e estes representam um dos pilares da oração islâmica. Nesta tradução, para uma melhor compreensão em países lusófonos, optou-se por uma versão próxima à liturgia católica das horas dos monges e das freiras, ainda em uso devocional na Igreja Católica.

do *tchapra*. “Agora claro está que você é Ashik-Kerib”, disse ao noivo. “Mas diga-nos, como você conseguiu em tão pouco tempo percorrer um tão grande espaço?” “Como prova da verdade”, respondeu Ashik, “meu sabre cortará uma pedra, e, se eu mentir, então meu pescoço se tornará mais fino que um fio de cabelo. Melhor ainda, trouxe-me a mulher cega que há sete anos não vê a luz de Deus, e eu lhe retornarei a visão.”

A irmã de Ashik-Kerib, que estava parada na porta, ouvindo essas palavras, correu para a mãe. “Mãe!”, gritou, “Com certeza, é meu irmão, seu filho Ashik-Kerib.” E, pegando-a pelo braço, levou a velha ao banquete nupcial. Então Ashik tomou aquele pedaço de terra que tinha guardado no peito e, após passar água nele, o espalhou nos olhos da mãe, dizendo: “Que todo mundo saiba quão poderoso e grande é Khaderilíaz”. E sua mãe recuperou a visão. Depois disso, ninguém se atreveu a duvidar da verdade de suas palavras, e Kurshud-bek cedeu-lhe, em silêncio, a belíssima Magul-Meguerí.

Então, com grande alegria, Ashik-Kerib lhe disse: “Escute, Kurshud-bek, vou consolá-lo: minha irmã não é pior que a sua ex-noiva. Sou rico, ela não terá menos prata e ouro. Então, casa com ela, e sejam tão felizes quanto eu e a minha amada Magul-Meguerí”.

FIM

Referências bibliográficas

BELLINGERI, Giampiero. *Turco-Russica: contributi turchi e orientali alla letteratura russa*, Istanbul, Isis, vol. Analecta Isisiana LXVIII, 2003.

LERMONTOV, Iu. M. “Ashik-Kerib: Turetskaia skazka”. In: *Sotchinienia v 6 tomakh*. Moscou; Leningrado: Izdatelstvo AN SSSR, 1954-1957. Tom 6. Prosa, pisma. – P. 194-201. Russkaia literatura i folklor. Disponível em: <<http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm06/vol06/le6-194-.htm>>. Acesso em 26/09/2020.

Recebido em: 01/11/2020

Aceito em: 16/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Uma Relíquia Viva

Ivan S. Turguêniev
Tradução de Samuel Junqueira

***Terra natal de paciência infinita,
És a terra da gente russa!***
F. Túttchev

* Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo – USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, Departamento de Letras Orientais, São Paulo, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-5272-0999>; samjunqueira@gmail.com

Diz um provérbio francês: “Pescador seco e caçador molhado fazem um triste cenário”. Como nunca tive atração pela pesca, não posso julgar o que sente um pescador num dia bonito e claro e até que ponto, com o tempo ruim, o prazer que lhe proporciona uma boa pescaria compensa o incômodo de estar molhado. Mas, para um pescador, a chuva é a pior das catástrofes. Foi justamente a uma catástrofe dessas que Ermolai e eu ficamos expostos numa de nossas incursões atrás de tetrazes no distrito de Beliów. Desde o romper do dia chovia sem parar. O que não fizemos para nos safarmos! Cobrimo-nos quase até a cabeça com as capas de borracha e pusemo-nos debaixo das árvores para que pingasse menos... Sem falar no fato de que nos impediam de atirar, as capas impermeáveis deixavam vaziar água da maneira mais descarada; e sob as árvores – é verdade que, a princípio, parecia não gotejar, mas depois, de súbito, a água que se acumulara na folhagem irrompeu, e cada

ramo nos banhava como se viesse de uma calha, um filete gelado se introduzia pelo colarinho e escorria ao longo da coluna vertebral... Isto já é o cúmulo, como se exprimia Ermolai.

– Não, Piotr Pietróvitch¹ – exclamou finalmente –, assim não é possível! Está impossível caçar hoje. Os cães não têm faro, as armas estão falhando... Arre! Que maçada!

– E o que podemos fazer? – perguntei.

– O seguinte: vamos para Alekseiévka. O senhor talvez não saiba, há um sitiozinho que pertence à vossa mãezinha; a umas oito *verstas*² daqui. Pousamos lá e amanhã...

– Voltamos para cá?

– Não, para cá não... Conheço uns lugares nas proximidades de Alekseiévka... muito melhores que os daqui para caçar tetrazes.

Não perguntei ao meu fiel companheiro por que não me levava diretamente a esses lugares, e nesse mesmo dia chegamos ao sítio de minha mãe, de cuja existência até então eu sequer suspeitara. Havia no sítio uma dependência anexa muito decrépita, mas desabitada e, por isso mesmo, limpa; passei nela uma noite tranquila.

No dia seguinte acordei bem cedo. O sol acabara de despontar; não havia uma nuvenzinha no céu. Tudo ao redor tinha um brilho intenso e redobrado: o brilho dos primeiros raios matinais e da tempestade da véspera. Enquanto me preparavam o cabriolé, fui dar uma volta em um pequeno jardim, que um dia fora um pomar, mas agora encontrava-se abandonado, e que cercava o anexo por todos os lados com seu fruído perfumado e sua mata pitoresca. Ah, como era bom estar ao ar livre, sob o céu claro, onde esvoaçavam as cotovias, espalhando miçangas prateadas de sua voz sonora! Por certo carregavam gotas de orvalho nas asas, com as quais suas canções pareciam regadas. Cheguei a tirar o gorro da cabeça e respirei com alegria – a plenos pulmões... Na encosta de uma ravina rasa, bem ao

¹ Na Rússia, o uso do nome e patronímico denota uma forma de tratamento respeitosa. (N. do T.).

² Unidade de medida equivalente a 1067 metros. (N. do T.)

lado de uma sebe, via-se um apiário; uma vereda estreita levava até ele, serpeando entre muralhas compactas de ervas daninhas e urtigas, sobre as quais se elevavam, vindo sabe Deus de onde, os caules pontiagudos de um cânhamo verde-escuro.

Segui por aquela senda; cheguei ao apiário. A seu lado havia um pequeno galpão de varas entrelaçadas, o assim chamado *omchánik*, onde ficam as colmeias durante o inverno. Espiei pela porta entreaberta: tudo escuro, quieto e limpo; cheira a menta e a erva cidreira. Num canto haviam armado um tablado, e sobre ele, envolta em um cobertor, havia uma figura pequena, mirrada... Já ia me retirar...

– Senhor, meu senhor! Piotr Pietróvitch! – ouvi uma voz fraca, lenta e rouca, como o farfalhar do espargânio no pântano.

Detive-me.

– Piotr Pietróvitch! Aproxime-se, por favor! - repetiu a voz. Chegava a mim vindo do canto daquele tablado que eu havia notado.

Aproximei-me e fiquei pasmo de espanto. Diante de mim jazia um ser humano vivo, mas o que era aquilo?

Uma cabeça completamente mirrada, de uma cor só, brônzea – era, sem tirar nem pôr, um ícone como aqueles dos manuscritos antigos; o nariz fino como a lâmina de uma faca; os lábios quase não se via – só se destacavam a brancura dos dentes e dos olhos, e mechas ralas de cabelos loiros desprendiam-se do lenço para a testa. Junto ao queixo, na dobra do cobertor, mexem-se duas mãos minúsculas, também cor de bronze, movendo lentamente os dedinhos, como se fossem uns palitinhos. Olho com mais atenção: o rosto não só não é disforme como chega a ser bonito, apesar de espantoso e incomum. E esse rosto parecia-me ainda mais terrível porque nele, em suas faces metálicas, eu via um esforço... um grande esforço para esboçar um sorriso, sem conseguir.

– Não está me reconhecendo, meu senhor? – sussurrou outra vez aquela voz; era como se evaporasse de lábios que mal se moviam. – E como poderia reconhecer? Sou Lukéria... Lembra, aquela que brincava de roda na casa de vossa mãezinha, em Spásskoie?... lembra que eu era a primeira cantora?

– Lukéria! – exclamei. – É você? Será possível?

– Sou eu sim, senhor, sou eu. Sou a Lukéria.

Não sabia o que dizer e fiquei olhando, atordoado, para aquele rosto escuro e imóvel, com os olhos claros e sem vida fixos em mim. Será possível? Essa múmia é Lukéria, a moça mais bela de toda a nossa criadagem, alta, forte, branca, corada, risonha, sempre dançando e cantando! Lukéria, a inteligente Lukéria, cortejada por todos os nossos rapazes, por quem eu mesmo suspirava em segredo, eu – um menino de dezesseis anos!

– Meu Deus, Lukéria – proferi, afinal –, mas o que houve com você?

– Uma enorme desgraça aconteceu comigo! Mas não precisa sentir repugnância, senhor, não tenha nojo do meu infortúnio; sente-se ali na tina, mais perto, senão não poderá me escutar... Está vendo como estou falando alto? Mas como estou contente por revê-lo! Como foi que o senhor veio parar em Alekseiévka?

Lukéria falava muito baixo e com voz fraca, mas sem parar.

– Ermolai, o caçador, trouxe-me aqui. Mas conte-me...

– Contar sobre minha desgraça? Pois bem, senhor. Faz tempo que isso aconteceu comigo, uns seis ou sete anos. Na época, tinha acabado de ficar noiva de Vassíli Poliakov; lembra daquele moço que servia de copeiro na casa de vossa mãezinha, que era tão bem-apegoado, de cabelos crespos? Àquela altura o senhor já não estava mais na aldeia; tinha partido para estudar em Moscou. Vassíli e eu estávamos tão apaixonados; ele não me saía da cabeça; aconteceu na primavera. Uma vez, à noite... não faltava muito para amanhecer... e eu não conseguia conciliar o sono: um rouxinol cantava com tanta doçura no jardim!... Não me contive, levantei-me e fui até a varanda para ouvi-lo. Ele cantava, cantava tanto... e de repente pareceu-me ouvir alguém me chamando com a voz de Vássia,³ bem baixinho: “Lucha!⁴...” Olhei para o lado e, então, meio dormindo, dei um passo em falso no patamar e rolei direto para baixo – e *bum* no chão! Pareceu-me que não havia me machucado

³ Diminutivo de Vassíli. (N. do T.)

⁴ Diminutivo de Lukéria. (N. do T.)

com gravidade, porque levantei-me em seguida e voltei para o quarto. Mas era como se algo dentro de mim, em minhas entranhas, tivesse se rompido... Deixe-me tomar fôlego... um momentinho... senhor.

Lukéria calou-se, e eu a fitava estupefato. Espantava-me, sobretudo, o fato de contar sua história quase com alegria, sem suspiros e queixumes, sem se lamuriar, absolutamente, ou procurar despertar compaixão.

– Desde o acidente – prosseguiu Lukéria –, comecei a secar, a definhar; uma escuridão foi tomando conta de mim; passei a ter dificuldades para andar e, além do mais, não sentia direito as pernas; não podia sentar nem ficar de pé; passava o tempo todo deitada. Nem de comer ou beber tinha vontade: fui ficando cada vez pior. Vossa mãezinha, com sua bondade, levou-me aos médicos e enviou-me ao hospital. Mas não encontrei nenhum alívio. E não houve um médico que soubesse dizer que espécie de doença eu tinha. E o que não fizeram comigo: queimaram-me as costas com ferro em brasa e fizeram-me sentar em gelo moído. Nada adiantou. Por fim, fiquei completamente entrevada. Foi então que os senhores decidiram que não havia mais como me tratar e que de nada servia manter uma inválida na casa senhorial... Enviaram-me, então, para cá, pois aqui tenho parentes. E eu vou vivendo, como pode ver.

Lukéria tornou a se calar e de novo tentou sorrir.

– Mas sua situação é terrível! – exclamei... e, sem saber o que acrescentar, perguntei: – E o que houve com Vassíli Poliakov? – Era uma pergunta bem estúpida.

Lukéria desviou ligeiramente os olhos.

– Com Poliakov? Ficou triste, muito triste, e acabou casando-se com outra, com uma moça de Glínoe. Conhece Glínoe? Não é longe daqui. Chama-se Agráfiena. Ele me amava muito, mas é jovem, não deveria ficar solteiro. E que espécie de companhia lhe poderia ter sido? Encontrou uma boa esposa, gentil, até filhos já tem. Mora aqui perto, é intendente na propriedade vizinha: vossa mãezinha liberou seu passaporte e, graças a Deus, ele está muito bem.

– E você passa o tempo todo assim, deitada? – tornei a perguntar.

– É assim que fico, senhor, há sete anos. No verão, fico aqui, neste galpão, e quando começa a esfriar levam-me para o vestíbulo da casa de banhos. E fico ali.

– E quem olha, quem cuida de você?

– Aqui também há gente boa. Nunca me abandonam. Mas também não preciso de muitos cuidados. Comer, não como quase nada, e água, tem ali naquela caneca: sempre tem água pura, da fonte, de reserva. A caneca eu mesma posso alcançar: um de meus braços ainda se movimenta. Bem, há uma menina aqui, uma orfãzinha; de vez em quando vem me visitar, sou-lhe grata. Estava aqui agorinha mesmo... O senhor não a encontrou? Tão bonitinha, clarinha. Traz-me flores. Gosto muito delas, das flores. Flores de jardim não temos; havia, mas desapareceram. Mas as flores do campo são bonitas, cheiram ainda mais que as de jardim. Mesmo o lírio-do-vale... nada pode ser mais agradável!

– E não se aborrece, não se sente angustiada, minha pobre Lukéria?

– Que se há de fazer? Não vou mentir: a princípio foi muito difícil, mas depois me acostumei, me adaptei. Estou bem; há gente em situação ainda pior.

– Como assim?

– Uns nem abrigo têm! E outros são cegos ou surdos! Quanto a mim, graças a Deus, vejo muito bem e ouço tudo, tudo mesmo. Se uma toupeira cava embaixo da terra, eu consigo ouvir. Posso sentir qualquer cheiro, por mais suave que seja. O trigo sarraceno começa a florir no campo ou a tília no jardim e nem é preciso que me digam: sou a primeira a perceber. Basta que de lá sopra uma brisa. Não, para que blasfemar contra Deus? – Há muita gente em situação pior que a minha. Basta pegar um exemplo que seja: uma pessoa saudável peca com muito mais facilidade; já de mim, o próprio pecado se afastou. Há alguns dias, o padre Aleksei, nosso pároco, veio me dar a comunhão e disse: “Você não tem o que confessar: que pecado pode cometer nesse estado?”. Mas eu lhe respondi: “E o pecado em pensamento, paizinho?” “Ora”, diz ele, e ele mesmo sorri, “esse não é um pecado grave.”

– De fato, talvez, nem mesmo por pecados em pensamento eu seja grande pecadora – continuou Lukéria –, pois aprendi a não pensar e, mais que isso, a não ficar recordando. O tempo passa mais depressa.

Confesso que fiquei admirado.

– Está sempre sozinha, Lukéria; então, como pode impedir que os pensamentos lhe venham à cabeça? Ou dorme o tempo todo?

– Oh, não, senhor! Dormir, mesmo, nem sempre consigo. Apesar de não sentir dores muito fortes, dói-me aqui, bem nas entranhas, e os ossos também; não me deixa dormir direito. Não... fico aqui deitada, só deitada, e não penso; sinto que estou viva, respiro, e é tudo. Fico olhando, ouvindo. As abelhas na colmeia zunem e zumbem; a pomba pousa no telhado e põe-se a arrulhar; a galinha chocadeira entra com os pintinhos para bicar migalhas; ora é um pardal que levanta voo, ora uma borboleta, e isso me dá muito prazer. No ano retrasado, umas andorinhas até fizeram um ninho ali, no canto, e tiveram filhotes. E isso foi tão interessante! Vem uma, vai se aproximando do ninho, alimenta os filhotinhos e vai embora. Quando olho, já há outra para substituí-la. Às vezes, nem entram, só passam em frente da porta aberta, e os filhotes, no mesmo instante, começam a piar e abrir o bico... Esperei-as no ano seguinte, mas dizem que um caçador daqui atirou nelas com a espingarda. E o que ganhou com isso? Ela inteira, a andorinha, não é maior que um besouro... Como são cruéis os senhores caçadores!

– Eu não atiro em andorinhas – apressei-me a observar.

– Mas teve uma vez – recomeçou Lukéria – que foi muito engraçado! Uma lebre passou correndo, juro! Os cães deviam estar perseguindo-a, e ela veio parar direto na porta!... Sentou bem pertinho e assim ficou, por um bom tempo, só mexendo o nariz e contorcendo os bigodes: um verdadeiro oficial! E ficou me olhando. Pelo visto, percebeu que eu não era uma ameaça a ela. Por fim se levantou, foi aos pulinhos em direção à porta, na soleira olhou para trás, até isso fez. Foi engraçado!

Lukéria lançou-me um olhar... como que dizendo: não é engraçado? Eu, para agradá-la, ri. Ela mordeu os lábios ressecados.

– Bem, no inverno, claro, me sinto pior: pois fica escuro, dá pena acender uma vela, e de que serviria? Embora seja alfabetizada e sempre tenha gostado de ler, vou ler o quê? Livro, aqui, não tem nenhum, e ainda que tivesse, como eu iria segurá-lo? O padre Aleksei trouxe um calendário para me distrair; mas, vendo que não me tinha serventia, tornou a pegá-lo e levá-lo embora. No entanto, mesmo no escuro, há sempre algo a ouvir: um grilo começa a cantar ou um rato se põe a roer em algum lugar. Nisso há algo de bom: não é preciso pensar!

– Ou então rezo – continuou Lukéria, após descansar um pouco. – Mas orações mesmo só sei algumas. Mas, também, para que iria importunar ao Senhor, nosso Deus? O que posso lhe pedir? Ele, mais do que eu, conhece minhas necessidades. Se me mandou essa cruz, quer dizer que me ama. É assim que nos ensinam a entender isso. Rezo o Pai Nosso, a Ave-Maria, o acatisto *A todos os aflitos*, depois torno a ficar deitada sem pensar em nada. E estou bem.

Passaram uns dois minutos. Não rompia o silêncio nem me movia no barril estreito que me servia de assento. A imobilidade atroz e impassível daquela criatura viva e infeliz que jazia diante de mim chegava a me contagiar: também estava como que petrificado.

– Ouça, Lukéria – comecei por fim a dizer. – Ouça a proposta que tenho a lhe fazer. Quer que providencie para que lhe transfiram a um hospital, a um bom hospital da cidade? Quem sabe talvez tenha cura. Em todo caso, não ficará sozinha.

Lukéria moveu ligeiramente as sobrancelhas.

– Oh, não, senhor – proferiu num sussurro preocupado –, não me transfira para um hospital, não toque em mim. Ali o meu sofrimento só aumentaria. Como haveriam de me curar? Uma vez um médico veio aqui: quis me examinar. Eu lhe pedi: “O senhor não me atormente, pelo amor de Deus”. Qual o quê! Começou a me revirar, a me apalpar e me esticar os braços e as pernas; diz: “Faço isso em prol da ciência, essa é minha função, sou um cientista! E não pode me impedir, dizia, pois por meu trabalho recebi a condecoração que trago no pescoço, e é por vocês, uns tolos, que me empenho”. Não parava de me

sacudir, e depois de dizer o nome de minha doença, de modo bem complicado, foi embora. Em seguida, passei a semana inteira com os ossos todos doendo. Diz que fico sozinha, sempre sozinha. Não, nem sempre. As pessoas vêm me ver. Sou tranquila e não incomodo. As moças da aldeia costumam passar por aqui, para conversar: chega uma romeira de passagem e se põe a contar sobre Jerusalém, Kiev, as cidades sagradas. De modo que não sinto medo de ficar sozinha. É até melhor, juro! Senhor, não mexa comigo, não me leve para o hospital... Agradeço-lhe, o senhor é muito bom, mas não mexa comigo, meu caro senhor.

– Tudo bem, Lukéria, como queira, como queira. Só queria o seu bem...

– Eu sei, senhor, que é para o meu bem. Mas, meu querido senhor, quem pode ajudar o próximo? Quem pode lhe penetrar na alma? Cada um só pode ajudar a si mesmo! O senhor não vai acreditar, mas às vezes fico tão sozinha... que é como se no mundo inteiro não houvesse ninguém além de mim. Só eu estou viva! E tenho a sensação de estar ocorrendo algo comigo... O pensamento toma conta de mim, é até impressionante.

– E o que pensa nesses momentos, Lukéria?

– Isso, senhor, também não há como dizer: não há como exprimir. E, além do mais, depois esqueço. Chega como se fosse uma nuvenzinha, vai se espalhando, deixa tudo agradável e refrescante, mas o que foi isso não há como entender. Só me ocorre: se houvesse alguém ao meu lado nada disto teria acontecido e nada teria sentido, além da minha infelicidade.

Lukéria respirava com dificuldade. O peito não a obedecia, assim como as demais partes do corpo.

– Vejo em seus olhos, senhor – recomeçou –, que tem muita pena de mim. Mas não precisa sentir tanta piedade, palavra! Eu lhe direi, por exemplo: às vezes, e mesmo agora... O senhor se lembra de como eu era alegre, na minha época? Uma moça animada!... Sabe o que mais? Ainda hoje canto canções.

– Canções?... Você?

– Sim, canções, toadas antigas, de roda, folclóricas, natali-

nas, de todo tipo! Sabia muitas e não as esqueci. Só não canto mesmo as de dança. Na minha situação atual de nada servem.

– Como é que as canta... para si mesma?

– Para mim mesma e em voz alta. Muito alta mesmo não consigo, mas ainda assim dá para entender. Como lhe dizia, há uma menina que vem me ver. É orfãzinha e esperta. Ensinei-lhe; já decorou quatro de minhas canções. Ou não acredita? Espere, agora mesmo lhe...

Lukéria tomou fôlego... A ideia de que aquela criatura mais morta do que viva se preparava para cantar despertou-me um horror involuntário. Mas antes que pudesse proferir qualquer palavra, começou a ressoar em meus ouvidos um som arrastado, quase inaudível, mas nítido e firme... e depois seguiu-se outro, e mais outro. “Nos campos”, cantava Lukéria. Cantava sem alterar a expressão impassível do rosto, com o olhar fixo. Mas quão tocante soava essa pobre vozinha forçada, oscilando como um filete de fumaça, como se desejasse assim verter toda a alma... Já não era horror que sentia: uma piedade indescritível afligia-me o coração.

– Ah, não consigo! - proferiu, de repente – Faltam-me forças... Fiquei feliz demais em vê-lo.

Fechou os olhos.

Coloquei a mão sobre seus dedinhos minúsculos e frios... Ela olhou para mim e suas pálpebras escuras, orladas por pestanas douradas, como nas estátuas antigas, tornaram a se fechar. Um instante depois, brilhavam na penumbra... Uma lágrima as umedecera.

Continuava sem me mover.

– Veja como sou! – proferiu de chofre Lukéria, com um vigor inesperado, e, arregalando os olhos, tentou expulsar deles uma lágrima. – Não é vergonhoso? O que deu em mim? Há tempos que isso não acontecia comigo... desde o dia em que Vássia Poliakov veio me ver, na primavera passada. Enquanto permaneceu aqui sentado, conversando, fiquei bem; mas assim que foi embora, chorei tanto em minha solidão! De onde vem?... Se bem que para nós, mulheres, as lágrimas não custam nada. Se-

nhor, acrescentou Lukéria, talvez tenha um lenço... Não sinta repugnância, seque meus olhos.

Apressei-me a realizar seu desejo e deixei o lenço para ela. A princípio, se recusou... Para que, dizia, um presente desses? O lenço era bem simples, mas limpo e branco. Em seguida, agarrou-o com seus dedos frágeis e não mais os abriu. Depois de me acostumar à escuridão em que nos encontrávamos, pude distinguir nitidamente suas feições, pude até perceber um tênue rubor destacar-se através do bronzeado de seu rosto, pude descobrir nesse rosto, ao menos assim me pareceu, vestígios de sua antiga beleza.

– Mas, perguntava-me, senhor – pôs-se de novo a falar Lukéria –, se durmo. É verdade que raramente durmo, mas sonho todas as vezes, e tenho sonhos bons. Nunca me vejo doente: em sonho estou sempre tão saudável e jovem... Só há um mal: ao acordar, quero me espreguiçar à vontade, mas estou toda imobilizada. Uma vez tive um sonho tão maravilhoso! Quer que lhe conte? Então ouça. Vejo-me como se estivesse no campo, rodeada pelo centeio alto, maduro e tão dourado!... Comigo há um cãozinho ruivo, bravo, mas bravo mesmo, e sempre querendo me morder. Tenho nas mãos uma foice, e não uma foice qualquer, mas uma que é como a lua quando ela se parece com uma foice. E é com essa própria lua que devo segar até o último centeio. Mas me sinto fatigada pelo calor, o reflexo da lua me cega e a preguiça toma conta de mim, enquanto ao redor crescem centáureas, e são enormes. E todas voltam a cabeceira para mim. Então penso: vou colher essas centáureas; Vássia prometeu vir, então primeiro vou tecer uma guirlanda para mim; ainda terei tempo para a ceifa. Ponho-me a colher as centáureas, mas elas vão se desfazendo entre meus dedos, sem que eu nada possa fazer! Nem consigo fazer a guirlanda. E nisso ouço que alguém está vindo em minha direção, já está bem próximo e me chama: “Lucha! Lucha!...”. Ah, penso, que pena, não deu tempo! Não faz mal, em vez das centáureas vou colocar essa lua na cabeça. Coloco a lua como se fosse um *kokóchnik*,⁵ e no mesmo instante eu mesma começo a brilhar

⁵ Antigo enfeite usado na cabeça pelas mulheres russas. (N. do T.)

toda e a iluminar todo o campo ao meu redor. Olho, e por cima das espigas quem vem rapidamente em minha direção não é Vássia, mas o próprio Cristo! Mas como soube que era Cristo, não sei dizer. Não é assim que o descrevem, mas era ele! Sem barba, alto, jovem, todo de branco, só o cinturão é dourado, e me estende a mão. “Não tema, diz, minha noiva adornada, siga-me; no reino dos céus, irá conduzir as brincadeiras de roda e entoar as canções do paraíso.” E como me grudei às suas mãozinhas! Ele ia à frente... Suas asas estenderam-se por todo o céu, compridas como as de uma gaviota, e eu atrás dele! E o cãozinho teve de me deixar em paz. Só então entendi que esse cãozinho era a minha doença e que no reino dos céus não haveria lugar para ela.

Lukéria calou-se por um momento.

– Teve ainda outra vez que sonhei – recomeçou –, ou talvez tenha sido uma visão, já nem sei. Parecia que estava deitada neste mesmo tablado e meus finados pais vinham me visitar, tanto o paizinho quanto a mãezinha, e faziam profunda reverência, mas não diziam nada. Então lhes pergunto: “Por que vocês, paizinho e mãezinha, se curvam diante de mim?” “Porque”, dizem em seguida, “pelo tanto que você sofre neste mundo, não aliviou só a sua alma, como também nos tirou dos ombros um grande peso. E ficamos em situação muito melhor no outro mundo. Seus pecados já foram expiados; agora está resgatando os nossos.” E, após dizer isso, meus pais tornaram a se curvar e eu não os via mais: só via as paredes. Depois duvidei muito de que isso houvesse acontecido comigo. Cheguei a contar tudo ao padre. Mas ele não acredita que tenha sido uma visão, porque visões só ocorrem a autoridades religiosas.

– E, no entanto, veja outro sonho que tive – continuou Lukéria. – Vejo que estou à beira de uma estrada, sob um salgueiro, segurando um cajado liso, com um alforje nos ombros e a cabeça coberta com um lenço: como uma peregrina! E tenho de ir em romaria a um lugar bem distante. Diante de mim passam todos os peregrinos; vão devagar, como que a contragosto, na mesma direção; têm uma fisionomia triste e se parecem muito uns com os outros. E vejo que uma mulher se debate e

se agita entre eles, ela é uma cabeça mais alta que as outras e usa um vestido diferente, como se não fosse nosso, não fosse russo. E o rosto também é diferente, um rosto magro e severo. E era como se todo mundo a evitasse; mas de súbito ela se vira e vem direto em minha direção. Para e fica olhando; tem os olhos parecidos com os de um falcão, amarelos, grandes e muito claros. Então lhe pergunto: “Quem é você?”. E ela me diz: “Sou sua morte”. Era para me assustar, mas eu, em vez disso, fico muito feliz e faço o sinal da cruz! E essa mulher, a minha morte, me diz: “Sinto pena de você, Lukéria, mas não posso levá-la comigo. Adeus!”. Meus Deus! Como fiquei triste nessa hora!... “Leve-me”, digo, “leve-me, mãezinha querida!” Então a minha morte voltou-se para mim e se pôs a me repreender... Percebo que está marcando a minha hora, mas de modo tão incompreensível, confuso... Depois, ela diz, do dia de São Pedro... E nisso acordei... Costumo ter esses sonhos surpreendentes!

Lukéria voltou os olhos para cima... e ficou pensativa...

– Só há um problema: acontece-me de passar uma semana inteira sem pregar o olho uma única vez. No ano passado, passou por aqui uma senhora, viu-me e me deu um frasquinho de remédio contra insônia: mandou-me tomar dez gotas de cada vez. Ajudou-me muito, e eu dormia; mas agora já faz tempo que o frasquinho está vazio... O senhor não sabe que remédio era esse e como consegui-lo?

A senhora que passou, evidentemente, havia dado ópio a Lukéria. Prometi arranjar-lhe um frasquinho desses e, uma vez mais, não pude deixar de me admirar em voz alta da sua paciência.

– Ah, senhor – replicou ela – , do que está falando? Que paciência é essa? A paciência de Simeão Estilita⁶ sim é que foi grande: passou trinta anos em cima de uma coluna! E um outro santo mandou que o enterrassem até a altura do peito e as formigas vinham lhe morder o rosto... E veja só o que me disse um homem entendido em textos religiosos: havia um certo país, e esse país foi conquistado pelos agarenos, e eles estavam torturando e matando todos os habitantes; e, por

⁶ Santo nascido na Síria que viveu entre os anos 389 – 459 d.C. (N. do T.)

mais que os habitantes fizessem, não havia meio de se libertarem. Então surgiu entre eles uma virgem santa; ela pegou uma grande espada, vestiu uma armadura de dois *puds*,⁷ enfrentou os agarenos e expulsou todos para o outro lado do mar. Porém, depois de expulsá-los, disse-lhes: “Agora me queimem, porque foi essa a minha promessa, morrer na fogueira pelo meu povo”. E os agarenos a pegaram e queimaram, e o povo, desde então, ficou livre para sempre. Isso sim é uma façanha! Já eu...

Fiquei mesmo impressionado de ver em que forma e até onde chegara a lenda de Joana D’Arc e, após um breve silêncio, perguntei a Lukéria quantos anos tinha.

– Vinte e oito... ou nove... Não cheguei aos trinta. Mas para que contá-los, os anos? Ainda tenho algo a relatar ao senhor...

De repente, Lukéria soltou uma tosse meio seca, gemeu...

– Está falando muito – observei-lhe –, pode lhe fazer mal.

– É verdade – sussurrou de modo quase inaudível –, é o fim da nossa conversa; mas não faz mal! Agora que o senhor vai embora, terei tempo de sobra para ficar em silêncio. Pelo menos desabafei...

Comecei a me despedir dela, reiterei minha promessa de lhe enviar o remédio e pedi-lhe uma vez mais que pensasse bem e me dissesse se precisava de algo.

– Não preciso de nada; estou satisfeita com tudo, graças a Deus – proferiu com enorme esforço, mas de modo comovente. – Que Deus dê saúde a todos! Mas podia convencer sua mãezinha, senhor, a reduzir um pouquinho que seja o *obrók*:⁸ os camponeses daqui são pobres! Não há terras suficientes, não há onde plantar... Iriam pedir a Deus pelo senhor... Já eu, não preciso de nada: estou satisfeita com tudo.

Dei minha palavra a Lukéria de que atenderia ao seu pedido e já me aproximava da porta... quando ela tornou a me chamar.

– Lembra-se, senhor – disse, e um brilho maravilhoso surgiu-lhe nos olhos e nos lábios –, da trança que eu tinha? Lembra-se, ia até o joelho. Demorei para decidir... Que cabelo!...

⁷ Antiga unidade de peso equivalente a 16,4 Kg. (N. do T.)

⁸ Imposto pago pelo servo ao seu senhor. (N. do T.)

Mas como haveria de penteá-lo? Na minha situação!... Então o cortei... Sim... Bem, adeus, senhor! Não posso mais...

Nesse mesmo dia, antes de sair à caça, tive uma conversa sobre Lukéria com o capataz do sítio. Soube por ele que na aldeia a chamavam de “Esqueleto Vivo”⁹ e que, aliás, não dava nenhum trabalho; não se ouvia dela nem queixa nem reclamação. “Ela mesma não pede nada, ao contrário: é agradecida por tudo; é quietinha como ela só, verdade seja dita. Abandonada por Deus – assim concluiu o capataz –, talvez por seus pecados; mas isso não é da nossa conta. Quanto a condená-la, por exemplo: não, não a condenamos. Que fique em paz!”

Algumas semanas depois, soube que Lukéria falecera. A morte viera mesmo buscá-la... e “depois do dia de São Pedro”. Contaram que no mesmo dia de sua morte ela ouviu o repicar dos sinos, ainda que de Alekseiévka até a igreja haja mais de cinco *verstas* e fosse dia de semana. Aliás, Lukéria dizia que o som dos sinos vinha não da igreja, mas “de cima”. É provável que não ousasse dizer: do céu.

Referências bibliográficas

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* (em 5 volumes). Rio de Janeiro: Editora Delta, 1968.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa (Ideias Afins)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss: sinônimos e antônimos*. São Paulo: Publifolha, 2008.

⁹ A expressão em russo tanto pode significar a tradução acima escolhida como também pode fazer referência a uma pessoa muito magra. (N. do T.)

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

TURGUÊNIEV, Ivan. *Zapiski okhotnika*. In *Polnoe sobrânie sotchiniênii i pissem v trídtsati tomákh*. Leningrado: Institut Russkoi Litieraturi (Puchkinskii Dom) Akadiemii Nauk SSSR, 1960-1968.

Recebido em: 20/09/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020

Epos e lírica na Rússia contemporânea – Vladímir Maiakóvski e Boris Pasternak¹

Marina Tsvetáeva
Tradução de Aurora Bernardini*

Apresentação

* Professora Titular dos Programas de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa e em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. <https://orcid.org/0000-0002-2559-7080>; bernaur2@yahoo.com.br

Marina Tsvetáeva conclui, nessa segunda parte de seu ensaio *Epos e lírica na Rússia contemporânea – Vladímir Maiakóvski e Boris Pasternak*, a comparação entre as características próprias a cada um dos dois poetas, dando ênfase às oposições entre eles, particularmente em termos de épica e lírica, exemplificando com trechos de poemas de ambos. (A Parte I deste ensaio foi publicada na Revista RUS – Nº 15.)

Parte II

Em Maiakóvski sempre sabemos do que se trata, o para quê, o porquê. Ele mesmo é o próprio relato. Já em Pasternak às vezes não conseguimos descobrir o tema: de certo, o tempo todo, você consegue agarrar apenas uma espécie de “rabo” que sai do lado esquerdo do cérebro, como quando nos esforçamos por lembrar e interpretar um sonho.

Maiakóvski – é o poeta do tema.

Pasternak – é o poeta sem tema. O próprio t e m a do poeta.

A ação de Pasternak é comparável à ação do sonho. Nós não a compreendemos. Começamos a cair nela. Jazemos embaixo dela. Caímos dentro dela. Pasternak, quando o compreendemos, o compreendemos apesar dele, apesar do sentido (que existe, e por cujo esclarecimento nós lutamos) – por meio da entonação, que é sempre precisa e clara.

Compreendemos Pasternak exatamente como os animais compreendem a nós. Não sabemos falar a língua de Pasternak, tal como ele não sabe falar a nossa, mas ambas as línguas existem e ambas são inteligíveis e têm sentido, só que estão em diferentes níveis de desenvolvimento. Há, entre elas, uma disjunção. Sua ponte? A entonação. E digo mais: quanto mais Pasternak se esforça para esclarecer e desenvolver seu próprio pensamento, tanto mais o entulha de orações subordinadas (a construção de sua frase é sempre correta e faz lembrar a prosa literária-filosófica alemã do começo de 1800), tanto mais ele obscurece o significado. Existe a obscuridade da essencialidade, existe a obscuridade da magniloquência. Mas falo, aqui, de algumas passagens de sua prosa onde há, ao mesmo tempo, a essencialidade poética e a magniloquência filosófica. Na prosa magniloquente, como a dos oradores, deve haver a água (o rebaixamento da inspiração), ou seja, a retórica deve

1 Por haver sido realizada em uma época em que as obras da poeta não eram disponíveis na antiga URSS, a tradução foi realizada a partir do texto original russo retirado do volume *M. I. Cvetaeva ausgewählte Werke* – Wilhelm Fink Verlag: Munique, 1971, uma das mais conceituadas editoras alemãs. Foi respeitada, na medida do possível, a pontuação característica da autora, especialmente no que se refere ao seu sinal característico: o travessão.

ser repetição e não elucidação: de uma imagem por outra, de uma ideia por outra.

Tomemos a prosa de Maiakóvski: o mesmo músculo contraído do verso, tal é a prosa de suas linhas, da mesma forma que a prosa de Pasternak é a mesma dos versos de Pasternak. Carne de sua carne e osso de seu osso.

De M a i a k ó v s k i foi dito o mesmo que disseram de mim:

Eu tomo a palavra – como alvo!²

E com a palavra, se mira ao objeto, e com o objeto – ao leitor. (Todos nós fomos mortos por Maiakóvski – se não ressuscitados!).

Uma particularidade importante: Maiakóvski-poeta é todo ele traduzível em prosa, isto é, ele pode ser contado com suas próprias palavras, e qualquer um pode fazê-lo, não apenas ele próprio. E não há necessidade de mudar o vocabulário, uma vez que o vocabulário de Maiakóvski é completamente comum, falado, um vocabulário de prosa (tal como o vocabulário de Oniéguin, que seus contemporâneos mais velhos consideraram “baixo”). Só o que se perderá será a força da linguagem poética: a escanção de Maiakóvski: o ritmo.

Se, ao contrário, formos traduzir para a prosa Pasternak, obteremos a prosa de Pasternak, algo mais obscuro que sua poesia, ou seja, uma obscuridade própria ao próprio verso e – portanto – por nós tornada legítima nos versos. Aqui ela vai se revelar uma obscuridade de essência, não explicável nem aclarável por nenhum verso, porque não deve ser esquecido: a lírica aclara o obscuro, mas obnubila – o claro. Cada verso é uma fala da Sibila, é – portanto, infinitamente maior do que tenha sido falado pela língua.

Maiakóvski é completamente coerente: a lógica de Pasternak existe, também, mas o que não dá para analisar é o nexos que liga os acontecimentos entre si – de sonho, dentro do so-

² A poeta refere-se a um verso de seu livro de poemas *Lanterna mágica (Volchébni fonar)*, de 1912.

nho, mas inegável apenas no sonho. No sonho (quando lemos Pasternak) tudo é assim mesmo, como deve ser, mas tente contar aquele sonho – ou seja, tente dar Pasternak através das palavras de você mesmo: o que sobrar? O mundo de Pasternak se sustenta apenas em virtude de sua palavra mágica: “E através de um mágico cristal”...³ O mágico cristal de Pasternak é o cristalino dos olhos dele.

Se alguém, qualquer pessoa, quiser contar Maiakóvski, já vou adiantando: vai conseguir, ou melhor, só dará conta de metade de Maiakóvski. Ao contrário, Pasternak só pode ser contado pelo próprio Pasternak, coisa que ele faz em sua prosa genial, que nos mergulha de chofre no sonho e na visão de um sonho.

Pasternak – o feitiço, o encantamento.

Maiakóvski – o *claro*, a *luz mais clara* de um dia claro.

Mas a causa fundamental de nossa incapacidade primordial de entender Pasternak encontra-se – dentro de nós. Nós humanizamos demasiado a natureza, por isso, no começo, até cair no sono, não reconhecemos nada em Pasternak. Entre nós e uma coisa existe a nossa ideia da coisa (melhor, uma representação estranha da coisa); nosso hábito, que congela a coisa, nossa, isto é uma experiência estranha, uma experiência ruim com a coisa, todos os lugares comuns da experiência e da literatura. Entre nós e a coisa está nossa cegueira, nosso olho viciado e deteriorado.

Entre Pasternak e o objeto não há – nada. Por isso sua chuva é demasiado *p r ó x i m a*, nos atinge mais do que a chuva de uma nuvem, à qual estamos acostumados. Não esperávamos que de uma página caísse chuva, nós esperávamos versos sobre a chuva. Por isso nós dizemos: “esta não é chuva!” e “estes não são versos!”. A chuva deu de ricochetear diretamente sobre nós:

³ Cf. o conto homônimo de Hans Christian Andersen (1805-1875).

*Sobre as folhas centenas de botões,
E o jardim se ofusca, qual lago,
Pingado, salpicado
De um milhão de lágrimas azuis.*

A natureza se deu a conhecer pelo mais indefeso, lunático, mediúnico dos seres – Pasternak.

Pasternak é inesgotável. Cada coisa, na mão dele, com a mão dele, da mão dele, vai para a infinitude – e nós com ela, atrás dela. Pasternak é somente uma *Invitation au voyage*⁴ – à descoberta de nós mesmos, à descoberta do mundo: é o único ponto de partida: aquele a partir de onde se vai. Nosso ancoradouro. Precisamente o que basta para nos soltarmos. Não nos demoramos em Pasternak, nós ralentamos em Pasternak. Na linha de verso de Pasternak há uma aura muito densa e de tríplice possibilidade: a de Pasternak, a do leitor e a da própria coisa. Pasternak se realiza na linha. A leitura de Pasternak dá-se sobre a linha, paralela e perpendicular. Do texto você lê menos de quanto veja (pense, proceda). Ele aponta, conduz. Pode-se dizer que é o próprio leitor que escreve Pasternak.

Pasternak é inesgotável.

Maiakóvski esgota. Inesgotável é apenas a sua força, com a qual ele esgota o objeto. Uma força pronta, como a terra, toda vez sempre de novo, toda vez – uma vez por todas.

Além da soleira dos versos de Maiakóvski não há nada: apenas ação. A única saída de seus versos é a saída para a ação. Os versos dele nos arrancam dos versos, como o dia claro do leito dos sonhos. É justamente aquele dia claro que não tolera nada de escondido – *die Sonne bringt es an den Tag*.⁵ Reparem na sua sombra – não é por acaso cortada com a faca, uma sombra determinada, de meio dia, que não se pode não pisar com o pé?

4 "Convite à viagem."

5 "O sol o leva ao dia".

Pasternak: o inesgotável (o indeterminável) da noite.

Além (acima) das linhas dos versos de Maiakóvski não há nada, o objeto todo está em sua linha, ele está todo em sua linha, como um prego que tenha saído t o d o fora de uma tábua: estamos já imediatamente imersos no trabalho, e com um martelo na mão.

Com Pasternak pensa-se.

Com Maiakóvski faz-se.

Depois de Maiakóvski não há mais nada a dizer.

Depois de Pasternak – tudo.

E, num certo sentido, feitas as contas:

“A luta atrapalhou eu ser poeta” – Pasternak.

“Os cantos atrapalharam eu ser guerreiro” – Maiakóvski.

Porque o apoio de Pasternak está no poeta.

Porque o apoio de Maiakóvski está no guerreiro.

“Um cantor no campo de guerreiros russos” – eis Pasternak na contemporaneidade russa.

“Um guerreiro no campo de cantores do mundo todo” – eis Maiakóvski na contemporaneidade poética.

E quem sabe até onde teria ido, a qual profundidade teria chegado Pasternak, não fora seu deixar-se atrair inconscientemente, até mediunicamente, pelo social; pela dada hora da Rússia, do século, da História. Dando tudo o que é devido ao ano de 1905, ao gênio de Pasternak sob a forma do Ano 1905,⁶ não posso dizer que Schmidt, mesmo sem Pasternak, teria continuado sendo Schmidt e que Pasternak, mesmo sem Sch-

⁶ Referência ao poema de 1927, “Piáti god” [*Ano quinto*] de Pasternak. A data, também chamada, na Rússia, “Domingo Sangrento” lembra o massacre que aconteceu em 22 de janeiro de 1905, em São Petersburgo, em que manifestantes marcharam até ao palácio de Inverno para apresentar pacificamente uma petição ao tsar Nicolau II, para que melhorasse as condições de vida da população, e foram baleados pela Guarda Imperial.

midt, teria continuado sendo Pasternak, mas com algo diferente de Schmidt, algo de indefinível, depois.

Se agora, na Rússia, é um momento favorável para a carreira poética – para a viagem ao exterior e a chegada de um poeta – é, ao mesmo tempo, desfavorável para um caminho poético solitário. Os acontecimentos alimentam, mas igualmente atrapalham e – no caso do poeta lírico – eles mais atrapalham do que alimentam. Os acontecimentos alimentam apenas aquele que está vazio (incompleto, esvaziado, temporariamente deserto), perturbam quem está demasiadamente pleno. Os acontecimentos alimentavam Maiakóvski que só tinha uma plenitude – de forças. Os acontecimentos alimentam apenas quem luta.

O poeta tem seus próprios acontecimentos, seu acontecimento pessoal de poeta. Em Pasternak o acontecimento, se não foi destruído, foi, porém, declinado, evitado, contornado. Como o r a m a l d o s r i o s . A modificação de seus leitos.

Pasternak, graças à nobreza de sua essencialidade, conseguiu suprimir suas correntezas – o quanto ele pôde. Pasternak, em plena boa consciência, esforça-se por não cair no Mar Cáspio.

Pode ser, pode ser. Mas sinto pena daquela Ave.⁷ E *daquele* Volga, sinto pena.

“Os cantos atrapalharam eu ser guerreiro” – Maiakóvski. Sim, pois existe uma luta mais direta do que a com a palavra: a com o corpo! – e mais eficaz do que com a palavra: com o feito.⁸ O feito ordinário de quaisquer lutas. Mas Maiakóvski nunca foi ordinário. Seu dom manteve-o sozinho, destacado de todos seus camaradas, dos que lutavam com ele, afastou-o

⁷ Em russo *неясыть* – uma espécie de coruja.

⁸ O termo “dielo” poderá ser traduzido, conforme o contexto, por “feito”, “negócio” “empenho” ou – no caso especial de Maiakóvski, por “encargo”.

de qualquer feito, a não ser do feito com palavras. Coube a ele, o mais direto entre os guerreiros, lutar com as metáforas, ao mais belicoso entre os lutadores, coube bater-se com os subterfúgios. E, apesar de ele haver declarado “Eu – sou tudo! – Eu – somos nós!”, ele, mesmo assim, é um camarada solitário, um par ímpar, um *ataman*⁹ de uma unidade que não existe, ou o verdadeiro ataman de uma unidade – que é outra. Eis os versos escritos por um operário (*Primavera*):

*Lembro de ti e te canto
Qual aço soa meu canto.
A ti se eleva o canto! A ti
Somente e a mais ninguém.
Não havia fraqueza em ti,
Forte eras. Eis porque
Minha mocidade e ardor
Dou-te como penhor.
De ti, entre nós, melhor
Não houve, nos séculos.
É primavera, o verão está perto.
As águas se movem, tremendo até o fundo.
Das ruas do mundo o respiro é profundo
Passam os anos
Mas ninguém decerto
Ninguém vivente
Como tu nos amou.
E agora nos deixou.
Mas eu estou sempre à tua frente.
E vivo estás... E estarás a minha frente
Enquanto a terra existir.
Calam os ritmos da Comuna de Paris
Das torres do Krêmlin num toque potente.
Todos do mundo os corações oprimidos,
Têm as suas cordas ao teu peito estendidas.
Nas pedras velhas da praça Vermelha,*

9 Chefe das unidades cossacas.

*Num corpo a corpo com a ventania,
Poderoso e irresistível
Filho de uma estrada da periferia
Canto a ti.*

Esses versos não são dedicados a Maiakóvski. Eles são dedicados àquele que –depois que teve em mãos a obra completa de Maiakóvski – porque todos a gabam – leu duas páginas e a pôs de lado para sempre, dizendo: “mesmo assim, Púchkin escrevia melhor!”.

Pois eu digo que sem Maiakóvski a Revolução russa teria perdido muito, da mesma forma que Maiakóvski – sem a Revolução.

Enquanto Pasternak, teria continuado a crescer, e a crescer...

Se para nós há uma saída dos versos de Maiakóvski, e é a ação, para Maiakóvski há uma saída de toda sua atividade: são os versos. Daí a sua assombrosa *f i s i c i d a d e*, a sua musculosidade opressiva, a sua percussão física. Acontece a todo lutador ter que se concentrar na pauta. Daí as medidas rasgadas de seus versos. O verso que Maiakóvski produz é quebrado em todo lugar, nas costuras e fora das costuras. E o leitor, no começo, ciente de sua ingênuas pretensão que Maiakóvski se quebre por ele (se quebre realmente, como o gelo no degelo!), logo em seguida chega a convencer-se que as falhas e as quebras de Maiakóvski não são um chocalho para ele, leitor, mas sim uma questão imediata de vida – para que haja do que respirar. O ritmo de Maiakóvski é uma pulsação física, são as pancadas do coração – de um cavalo que ficou tempo demais imobilizado ou de um homem amarrado. (De Maiakóvski pode-se falar com uma frase maravilhosa, de feira, de um proprietário de uma trupe de anões que tinha inveja do barracão ao lado: “O que está olhando? *Um gigante desnudo!*”. Não existe peso maior

do que uma força que oprime. E Maiakóvski, mesmo em sua liberdade aparente, tem braços e pernas amarrados. Falo dos versos dele, não de outra coisa.

Se os versos de Maiakóvski fossem *negócio*, o negócio de Maiakóvski não seria: escrever versos.

Há quem nasce poeta – Pasternak.

Há quem nasce lutador – Maiakóvski.

E para quem nasce lutador – e ainda por cima com uma ideia *daquelas*, qualquer caminho é mais gratificante do que o poético.

Mais uma contradição indispensável. Maiakóvski, com toda sua dinamicidade – é estático, e é a continuidade, o limite, a homogeneidade do movimento que provoca a imobilidade. (O eixo imóvel de um pião. O pião só se move quando para).

Já Pasternak é – a dinamicidade de dois cotovelos fixos na mesa, que suportam a testa do pensador.

Assim é imóvel o mar – no meio da tempestade.

Assim é dinâmico o céu – por onde andam as nuvens.

A estaticidade de Maiakóvski provém de seu caráter de estátua. O próprio atleta, o corredor de asas nos pés é – de mármore. Maiakóvski é – Roma. A Roma dos mestres de retórica, a Roma da ação. “Cartago deve ser destruída!” (Se alguém o atacasse ele teria a dizer apenas “sou uma estátua”!) Maiakóvski é um monumento vivo. Um gladiador em carne e osso. Reparem com atenção em suas bossas frontais, reparem em suas órbitas, reparem nas maçãs do rosto, reparem nas mandíbulas. Um russo, por acaso? Não, um operário. Nesse rosto os operários do mundo inteiro mais do que unir-se, se conjugaram, se amontoaram, nesse mesmo rosto. Esse rosto é coletivo como o é seu próprio nome. Um nome anônimo, um rosto impessoal. Como existem rostos com a marca de aventureiros internacionais, este rosto – é a própria estampa do Proletariado. Com

esse rosto o proletariado poderia imprimir seu próprio dinheiro, seus próprios selos.

Entre os operários do mundo, Maiakóvski era um deles, era de tal maneira todos eles que podia tranquilamente soprar neles fumo inglês de um cachimbo inglês e fazer cintilar diante deles o verniz de seus sapatos parisienses e seu próprio carro parisiense – isso seria somente uma alegria: deu certo, para ele, e ele poderia tutear os operários (Pasternak inteiro é um “o senhor” tenso; ele tuteia apenas Goethe, Rilke e outros assim. É um tu de fraternidade, de aprendizagem, de eleição. O “tu” de Maiakóvski é o tu comum da camaradagem.) O comunismo de Maiakóvski e de tal maneira familiar que ele, apesar de todas os reproches a Essiênin¹⁰ e todas as alusões à jovem comunista Marússia,¹¹ que se envenenou por não ter sapatos de verniz (por causa daqueles sapatos, seu querido a deixou!):

*Lembra-te sempre que és um construtor
De novas atitudes e de novos amores, –
E que qualquer aventura se tornará boba
De uma qualquer Liúba com um qualquer Vova.*

É possível se matar por um amor pessoal, infeliz, com a mesma simplicidade com que, naquela época, se cortavam as cartas. A um dos “seus” era permitido tudo, ao estranho – nada. Um deles, entre os seus. Só que aqueles operários estão vivos e este é – de pedra.

Receio que, apesar dos funerais populares, apesar de todas as honras que lhe foram tributadas, de todo o pranto vertido por ele em Moscou e na Rússia, a Rússia ainda não tenha entendido até agora, no fundo, o que lhe foi dado com o vulto de Maiakóvski. De Maiakóvski, na Rússia, só tem um: não há igual (não digo no mundo, não digo na palavra, digo na Rússia). Se aquele foi “o pão”, este foi “o espetáculo”, ou seja, o primeiro passo da alma depois do pão, a primeira alma russa nova.

¹⁰ Veja-se o poema “A Serguêi lessiênin” na tradução de Haroldo de Campos.

¹¹ Cf. o poema de 1927 de Maiakóvski “Maria se envenenou” (*Marússia otrávilas*).

Maiakóvski é o primeiro indivíduo novo do mundo novo, *o primeiro homem futuro*. Quem não entendeu isso, não entendeu nada dele. Não foi porque ao ouvir, lido em voz alta, o poema que já citei: *Primavera*, de um operário, em que tudo se reduzia a um só; a ele, a ele que tinha ido embora, eu disse logo: só pode ser Maiakóvski – só pode.

O proletariado pode publicar apenas com dois vultos. Deve publicar apenas com dois vultos.

Mesmo sua conhecida contenção é – a contenção de uma estátua. Uma estátua só pode mudar de postura: de ameaça, de defesa, de medo, etc. (O mundo antigo inteiro – é uma estátua em posturas diferentes). Mudar as posturas sem mudar o material que foi limitado uma vez por todas, e que, uma vez por todas, limita as possibilidades. Toda estátua é fechada em si mesma. Ela não sai de si. Por isso, justamente, é uma estátua. *In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister*.¹² Pode ser que, nesse sentido, Maiakóvski seja mais *Meister* e *Meisterwerk* do que Pasternak, o que é tão estranho como procurar Rilke no mundo limitado da mestria, e tão natural como encontrar Rilke no mundo ilimitado – não limitado em nada por nós – do milagre.

Laocoonte jamais sairá se arrastando de sua pele, mas ele continua se arrastando e nunca sairá, e assim por diante, infinitamente. A Laocoonte foi dado se arrastar *de*: a estática da dinâmica. Para ele, como para o mar, foram fixados uma lei e um limite. A mesma imobilidade do lutador foi dada também a Maiakóvski.

Agora peço a máxima atenção. Da pele de Maiakóvski saiu se arrastando apenas o lutador, saiu apenas a dimensão. Como de sua órbita – o golpe de vista. Deem a ele um corpo e um encargo em vista que sejam mil vezes maiores dos estabelecidos para ele, *o corpo e o empenho de sua força*, e Maiakóvski intei-

12 “Na contenção vê-se, antes de tudo, o mestre” (Goethe: *Natur und Kunst*, 1800)

ro encontrará lugar dentro de si perfeitamente, pois ele irá se repartir na continuidade do movimento vivo, e não será uma estátua. Estátua ele se tornou. Sua tragédia é mais uma vez uma questão de quantidade e não de qualidade (de diferente qualidade). Nisso ele se encontra mais uma vez sozinho entre os poetas, pois ele saía justamente da pele da palavra, que havia se tornado fatalmente imagem dele próprio, e que ele havia rasgado em todos os pontos – no mundo real, enquanto todos os poetas saem se arrastando para fora do mundo real. Todos os poetas: do físico – ao psíquico. No nosso ponto de vista, em Maiakóvski, do psíquico – ao físico, pois para Maiakóvski, ao contrário de todos os poetas, a palavra era o *corpo* e o *empenho* – a alma. Suponhamos que para um poeta lírico a poesia fosse apertada, pois era justamente essa que era apertada para Maiakóvski. Maiakóvski diante de uma escrivainha é uma incongruência física. Pois você o vê, de preferência, diante das *grandes machines* da pintura decorativa, onde – ao menos – há lugar para a mão se agitar e para o pé – retroceder, e para o olho – espiar. Da pele da poesia se arrancou ainda o pintor. Naquele segundo em que Maiakóvski se apoiou com o cotovelo na mesa, começou a ser estátua. (Petrificou-se a partir do cotovelo). Naquele segundo, a Rússia ganhou o mais vivo, o mais lutador, o mais *irresistível* de seus poetas. Naquele segundo todas as fileiras da luta – a primeira fileira dos combates, todas as primeiras fileiras de todas as lutas do mundo perderam seu melhor, seu mais belicoso, seu mais irresistível dos lutadores.

O epos ganhou, perdeu – o mito.

O suicídio de Maiakóvski, que num outro meu contexto de sentido diferente se põe como a matança de um cidadão por parte de um poeta, no meu contexto dado se coloca como o embate final do lutador – com o poeta. O suicídio de Maiakóvski foi o primeiro tiro ao corpo vivo, esse corpo – o primeiro apoio vivo contra seu tiro, e tudo junto – seu primeiro empenho. Maiakóvski matou-se como um inimigo.

Se Maiakóvski, no contexto lírico pasternakiano é o epos, no contexto épico real da época ele é a lírica. Se entre os poetas ele é herói, entre os heróis ele é –poeta. Se a obra de Maia-

kóvski é epos, só o é porque ele, tendo-se proposto como herói épico, tal não se tornou: ele pegou todo o herói no poeta. A poesia ganhou, o herói sofreu.

O herói do epos que se tornou poeta épico – eis a força e a fraqueza tanto da vida quanto da morte de Maiakóvski.

Com Pasternak é mais simples: dessa vez, Pasternak, o Obscuro, se deixa ler como uma página aberta. Para Pasternak, como para todo poeta lírico, cada lugar é apertado, a não ser o de dentro; em todo o mundo da ação é apertado, especialmente no lugar por excelência da ação mundial – na Rússia de hoje:

*Ou eu não sei que batendo nas trevas
Jamais sairá para a luz a escuridão?
Ou então sou um monstro, e a sorte de cem milhares
Não me é mais cara que a sorte vazia de cem?
Por acaso não me meço com o plano quinquenal,
Não caio, não me levanto com ele?
Mas como ficar com minha caixa peitoral
Com ela, mais apática que qualquer rotina?*¹³

Para Pasternak, como para qualquer poeta, para qualquer grande que não pensa na felicidade, ocorre baixar-se até a comparação numérica da felicidade de cem e a de cem milhares, até a própria compreensão da *felicidade enquanto valor*, até operar com duas incógnitas, para ele grandezas muito suspeitas, a felicidade e a quantidade numérica.

Para Pasternak, o qual há pouco tempo colocou sua cabeça para fora da janela e perguntou às crianças:

*Em que milênio, caros,
Está agora nosso quintal?*

acontece, em plena boa vontade, pela qual ninguém lhe agradece (para alguém é incômodo, para outro dá pena, para

13 Do poema de Pasternak "Ao amigo" (*Drugú*) 1931.

um terceiro é adulatorio, e para todos é constrangedor), medir-se com o plano quinquenal.

Todo Pasternak, na contemporaneidade, é um grande olho sofredor e desnortado, é aquele mesmo olhinho sobre a caneca, é aquele mesmo olho que olha da janela, é um olho que sai diretamente de sua caixa torácica, com a qual Pasternak não sabe o que fazer, pois – assim ao menos lhe parece – aquilo que nela se vê e existe, agora a ninguém é preciso. Pasternak sai de suas próprias órbitas se arrastando para ver aquilo que todos veem e para ficar cego diante de tudo o que não é *aquilo*. O olho de um vidente que se esforça para se tornar o olho de uma testemunha. E dá tanta vontade, em nome do mundo, da eternidade, do futuro, em nome de cada folheto para o qual ele olhou *assim*, de consolar Pasternak com as palavras de seu amado Lenau (*Bitte –[Pedido]*):

*Weil auf mir du dunkles Auge,
Übe deine ganze Macht.*¹⁴

Chegamos à medida única para pessoas e coisas nessa dada hora do século: a atitude em relação à Rússia.

Aqui Maiakóvski e Pasternak têm – as mesmas ideias.

Ambos são para o mundo novo e ambos – mas vejo que o primeiro desses *ambos* vai ficar por último, pois se Pasternak é claramente pelo novo mundo, não é absolutamente com a mesma força de clareza [do outro] contra o velho mundo, que – para ele – embora ele condene o sistema político e econômico do passado, antes de tudo e depois de tudo, – é sua enorme pátria espiritual. “Quem não está conosco está contra nós.” Para Pasternak o *nós* não se limita à “classe que ataca”. Seu *nós* são todos aqueles isolados de todos os tempos que separadamente, sem saber nada um do outro, fazem todos a mesma coisa. A criação é um empenho comum, criado pelos que

¹⁴ “Enquanto estás sobre mim, tu, olho escuro/ Usa todo teu poder”

estão isolados. Embaixo disso, tenho certeza, o próprio Bóris Pasternak colocaria sua assinatura. Ele não é um lutador (*kein Umstürzler!*). Pasternak é um sonhador e um vidente. Em seu caráter revolucionário ele não se diferencia em nada de todos os grandes líricos, de todos, incluindo o monarquista Vigny e o condenado Chénier que defenderam a liberdade – dos outros (o poeta tem sua liberdade), a igualdade de possibilidades, e a fraternidade da qual cada poeta, apesar de sua solidão – mas pode ser também graças à sua solidão – está cheio, até às bordas do coração. Em seu “radicalismo” ele em nada se diferencia de cada homem que tenha o coração no lugar certo, ou seja – à esquerda.

Eis a confissão do próprio Pasternak, que não data de muito tempo, quinze anos após a Revolução:

*E assim, como desde pequenino
Sofro com pena da mulher,
E o traço do poeta – é só pegadas
Nada mais – do que são os seus caminhos,
E como sou por ela apaixonado,
E entre nós há por ela liberdade,
Então sou feliz de transformar-me em nada,
Pela vontade da revolução —¹⁵*

É o mesmo discurso de Vigny, cem anos antes: “Après avoir réfléchi sur la destinée des femmes dans tous les temps et chez toutes les nations, j’ai fini par penser que tout homme devra dire à chaque femme, au lieu de Bonjour ; – Pardon!”¹⁶

E, novamente, da coisa dada à coisa comum, uma abordagem ardilosa – própria dos poetas! Uma chegada através do detalhe, e uma visita com os séculos de uma juvenzinha seduzida – sim, justamente, através de Gretchen! – à Revolução. Sim, como de uma folha se chega – à floresta. É indicativo o

15 Da coletânea de Pasternak *O segundo nascimento* (*Vtoroie rojdenie*), de 1931.

16 “Após haver refletido sobre o destino das mulheres em todos os tempos e em todas as nações, acabei achando que todo homem deveria dizer a cada mulher, em lugar de ‘Bom dia’: – Perdão!”

fato que Maiakóvski, consciente, lutador, decidido, com a autoconsciência de seu dom,

*Toda minha força sonora de poeta
entrego-a a ti, classe atacante!*

com toda sua vontade e personalidade se disperse, nessa sua escolha. Já, a confissão de Pasternak:

*Então sou feliz de transformar-me em nada,
Pela vontade da revolução –*

apesar do convencimento de Pasternak e da evidência das letras, é lida assim, por nós:

Eu seria feliz de transformar-me em nada

– ou seja, o Pasternak em nossa consciência, sem considerar o *Tenente Schmidt* e tudo o que ele escreverá ainda de semelhante, não se dissolve naquela vontade da Revolução, como, de uma maneira geral, em nenhum querer humano, uma vez que não se funde com nenhuma vontade – e sequer a conhece – a não ser a do mundo, toda a vontade do mundo, que age diretamente por seu intermédio. Cada um de nós é dependente, mas cada um depende de alguém. Para Pasternak quem sabe é alguém maior do que ele e diferente de nós.

As massas conduzem Maiakóvski, dá vontade de dizê-lo como os franceses: o gênio das massas, porque ele também as dirige. As massas do futuro, por isso ele dirige também as massas do presente. E para que não haja ambiguidade na exposição: quem conduz Maiakóvski é a história.

Maiakóvski: condutor–conduzido. Pasternak – apenas conduzido.

A comunhão de ideias não é a medida para comparar os dois poetas. Maiakóvski, como companheiro de ideias, tem, se não a Rússia inteira, toda a juventude da Rússia. Cada jovem comunista está, de qualquer maneira, mais claramente em comunhão de ideias com Maiakóvski do que com Pasternak. Esses dois estão de acordo (pensam do mesmo jeito) apenas uma vez – *quanto ao tema* dos poemas *Outubro*¹⁷ e de *O ano 1905*. Um escreveu o Outubro, o outro o Dezembro, mas *que* Outubro, e *que* Dezembro, um Dezembro que se diferencia notavelmente do Outubro... E se Pasternak escrever amanhã *seu* Outubro, antes de tudo será o Outubro *dele*, onde o centro das operações militares será transportado na copa das árvores revoltas.

Segunda, mas essencialmente, primeira e única questão: a atitude de um e de outro em relação a Deus, e a de Deus em relação a um e a outro. É algo que não levanto intencionalmente, agora. Chegará sua hora.

Em estuários diferentes, de origens diferentes, diferentes pelas fontes às quais se abeberam, pelos sedentos aos quais dão de beber – para que continuar a elencar? Não: diferentes em tudo, homens de dimensões diferentes, eles são iguais numa única coisa: na força. Na força do talento criativo e da capacidade de rendê-lo, na arte. Consequentemente, também na força de nos atingir.

Maiakóvski é nosso dinamômetro, Pasternak é o nosso mensurador de profundidade, nosso sonar.

Mas há entre ambos, ligados apenas por uma presença visível, a força, também uma ausência comum: o canto. Maiakóvski é incapaz de cantar porque é enfaticamente em tom maior, na percussão e no volume da voz. Assim se fazem brincadeiras (“não muito divertidas”) e assim se comanda às tropas. Assim não se canta. Pasternak é incapaz de canto porque é sobrecarregado, sobressaturado e, principalmente, indivi-

17 Trata-se do poema “Oktiábr 1917-1926” (“Outubro 1917-1926”), publicado por Maiakóvski em 1926.

dual. Em Pasternak não há lugar para o canto, para Maiakóvski o canto não é lugar. Por isso o lugar Blok-Essiênin¹⁸ ainda está vago na Rússia. O começo canoro da Rússia, desafinado em pequenos riachos efêmeros, deve encontrar um único leito, uma única garganta.

Para ser um poeta popular deve-se fazer cantar o inteiro povo por seu intermédio. Por isso é pouco ser todo, é preciso ser todos, justamente aquilo que Pasternak não pode ser. O inteiro povo e apenas um dado povo, dado e por isso inteiro, é aquilo que não quer ser Maiakóvski; o arauto de uma classe, o criador do epos do proletariado.

Nem o lutador (Maiakóvski), nem o vidente (Pasternak), compõem cantos.

Para o canto é preciso alguém que certamente já nasceu na Rússia, e está crescendo em algum lugar, grande e russo, sem fazer ruído. Vamos vivendo.

*...Dormias, aplainado o leito ao maldizer,
Dormias e, cessado o frêmito, eras plácido.
Bonito: aos vinte e dois
Conforme predissera teu tetráptico.
Dormias, a face colada ao travesseiro,
Dormias a plenas pernas, calcanhares,
Cravando-te de novo e de repente
Das lendas dos jovens na fileira.
Nelas te cravaste mais sensivelmente
Por havê-las alcançado num só salto.
Teu disparo foi semelhante a um Etna
Na falda da montanha de covardes.*

Pasternak – a Maiakóvski

Clamart,¹⁹ dezembro de 1932.

¹⁸ Aleksandr Blok (1880-1921), considerado o maior poeta simbolista russo. Serguêi Essiênin (1885-1925), o maior poeta do imagismo russo.

¹⁹ Uma cidadezinha na periferia sudoeste de Paris, para onde Marina se mudou em 1932.

Recebido em: 24/06/2020

Aceito em: 19/07/2020

Publicado em dezembro de 2020

catálogo

Um Catálogo de Traduções do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa

Rafael Bonavina*
Raquel Siphone**

Resumo: Depois de constatarmos a falta de sistematização das traduções do PPG em Literatura e Cultura Russa, decidimos organizá-las em um arquivo facilmente acessível e que permita buscas rápidas em seu conteúdo. Por causa da crise sanitária, o presente catálogo encontra-se incompleto, no entanto, planeja-se a publicação de um complemento no futuro próximo.

Abstract: After acknowledging the lack of systematization of the academic translations published by the Graduate Program of Russian Literature and Culture, we have decided to assemble an easily accessible archive, that allows quick searches of its contents. Because of the sanitary crisis, the present catalogue is incomplete, however we plan on publishing the missing part soon.

Palavras-chave: Tradução; Catálogo; Literatura russa; Literatura soviética
Keywords: Translation; Catalogue; Russian Literature; Soviet Literature

Introdução

* Graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), intercâmbio na Universidade Estatal de Moscou (MGU). <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>; rafaelbonavina@gmail.com

** Graduação em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), estágio sanduíche (2020) na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou (FILFAK-MGU). <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>; siphoneraquel@gmail.com.

O presente trabalho tem por objetivo o levantamento e catalogação de textos traduzidos, até o momento, pelo corpo discente do Programa de Pós-Graduação (doravante apenas PPG) em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo (DLO-FFLCH-USP). Como se pode depreender a partir da própria tradição e origem do PPG, uma de suas principais linhas de pesquisa é o campo da tradução de materiais russos para o português e sua divulgação.

Hoje podemos ver que os caminhos abertos por Boris Schnaiderman resultaram em uma grande quantidade de textos em edição inédita. Infelizmente, a circulação desse vasto material permanece muito restrita. Não tanto pela dificuldade de acesso – no caso do repositório virtual –, mas pelo desconhecimento do próprio conteúdo em si, posto que atualmente o PPG disponibiliza em acesso gratuito e irrestrito 92 arquivos no banco de teses da USP.

No entanto, essa falta de padronização na identificação das traduções literárias e técnicas, por vezes indicadas apenas como “Anexo” ou “Apêndice”, dificulta o acesso ao texto traduzido sem o conhecimento específico da escolha do trabalho em questão.

Ao notarmos que os buscadores digitais apresentam certa dificuldade em encontrar essas traduções, incluídas em um arquivo maior, percebemos um ruído na comunicação acadêmica: as traduções só eram lidas por aqueles que sabiam de sua existência e onde encontrá-las. A partir dessa observação, depreendemos que os textos não atingiram o público-alvo, embora os tradutores tenham disponibilizado gratuitamente seus trabalhos. Em outras palavras, o material se tornou endógeno e muito dependente da memória dos acadêmicos atuantes.

Nosso propósito, ao elaborar este catálogo, é proporcionar ao pesquisador um sistema mais organizado de buscas das várias traduções presentes nos trabalhos deste PPG. Ao dispor-

mos todas as traduções em um único arquivo, com os autores e títulos dos textos traduzidos discriminados por extenso, os buscadores digitais encontrarão as informações necessárias, facilitando o acesso.

Em virtude da atual crise sanitária mundial, pudemos consultar integralmente apenas os materiais digitalizados. Pretendemos, no entanto, continuar nosso levantamento no arquivo físico da Biblioteca Florestan Fernandes assim que a situação esteja normalizada, pois há notícia de muitas traduções de acesso ainda mais difícil.

Catálogo de traduções realizadas no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa (DLO-FFLCH)

Anna Akhmátova (1889-1966).

“Adolfo de Benjamin Constant na Criação de Púchkin”; “Comentário sobre O conto do Galo de Ouro e O Czar Viu Diante de Si”; “O Convidado de Pedra de Púchkin”; “O Último Conto Maravilhoso de Púchkin”. In: OLIVEIRA, Deise de. Ensaios de Anna Akhmátova sobre Aleksandr Púchkin: diálogo entre escritores. 2017. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, pp. 163-169. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-04042018-170614/pt-br.php>.

Aleksandr Aleksandrovitch Blok (1880-1921).

“A desconhecida”; “O Rei na Praça; Sobre Amor, Poesia e o Serviço Civil”; “Teatrinho de Feira”. In: HORA, Danilo Batista. Os Dramas líricos de Aleksandr Blok: tradução e comentário. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, pp. 114-146. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30072019-161036/pt-br.php>.

Aleksandr Ivánovitch Herzen (1812-1870).

“Moscou e Petersburgo”; “Trechos do Conto ‘Estação Edrovo’”. In: AMÉRICO, Edécio Rodney. Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa. 2011. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 226-237. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13062012-154434/pt-br.php>.

Aleksandr Nikoláevitch Afanássiev (1826-1871).

“A Baba-Iagá e o menino audacioso”; “A pena Finíst, o falcão brilhante”; “a tsarevna-rã”; “Conto sobre o jovem valente, as maçãs da juventude e a água da vida II”; “Conto sobre o jovem valente, as maçãs da juventude e a água da vida III”; “Ivachko e a bruxa IV”; “Ivan-tasrévitche e Biélyi Poliánin”; “O leite de animal selvagem”; “O tsar-urso”; “Os *bogatyri* Medviédko, Ussýnia, Gvachko e Dubýnia”; “Vassilíssa, a bela”. In: CAROLINSKI, Flavia Cristina Moino. Aleksandr Nikoláevitch Afanássiev e o conto popular russo. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, pp. 93-95. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/81orýnia e 55/tde-12092008-170622/pt-br.php>.

Aleksandr Serguéievitch Griboiédov (1795-1829).

“Gorie ot Uma”. In: RAMOS, Polyana de Almeida. *Gorie ot uma*, de Aleksandr Griboiédov tradução e aproximações. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 31-186. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-31052011-161733/pt-br.php>.

Aleksandr Serguéievitch Púchkin (1799-1837).

“Academia Russa”; “Carta ao Editor”; “Novos Livros: sobre as obrigações do homem: compêndio de Silvio Pellico”; “Novos Livros: Vastola, ou O desejo”; “O Cavaleiro Ávaro”; “Voltaire”;

“Sobre a História de Pugatchiów”. In: VITORINO, Fabrício Yuri de Souza. ‘O contemporâneo’: a vertente jornalística de Púchkin na primeira metade do século XIX. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 39-44. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-19012017-122020/pt-br.php>.

“A Nevasca”; “A Senhorita Camponesa”; “Do Editor”; “História do Povoado de Goriúkhino”. In: MENDES, Cecília Rosas. A literatura e seus variados fins domésticos: tradução e comentário de quatro contos de Púchkin. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, pp. 21-33. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122009-111038/pt-br.php>.

Boris Leonidovitch Pasternak (1890-1960).

“Cartas de 1922 a 1926”. In: MENDES, Cecília Rosas. O fio longo dos espaços: a correspondência entre Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak (1922-1926). 2018. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, pp. 32-275. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09042019-124337/pt-br.php>.

Boris Mikháilovitch Eikhenbaum (1886-1959).

“O jovem Tolstói (Primeiro capítulo)”. In: ERASSO, Natalia Cristina Quintero. O diário de juventude de Liev Tolstói: singularidades do ‘diário de escritor’ e confluências com a prosa artística. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 137-182. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-08082019-120851/pt-br.php>.

Daniil Kharms (1905-1942).

“Cadernetas e Diário”. In: MOUNTIAN, Daniela. Mitologia poética de Daniil Kharms. 2017. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 105-328. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-08032017-142720/pt-br.php>.

“A Lebre e o Ouriço”; “A Pena da Águia Dourada”; “A Raposa e a Lebre”; “Certa Vez, o Leão, o Elefante, a Girafa, a Rena, o Avestruz, o Alce”; “Certa vez, Pétia Pregov”; “Como Kolka Pánkin Voou para o Brasil e Pietka Erchov Não Acreditou em Nada”; “Como Macha fez o Burro Levá-la para a Cidade”; “Como uma Velhinha Comprava Tinta”; “Em Cada Escola dos Estados Unidos há um Cartaz Pendurado”; “Em Primeiro e em Segundo Lugar”; “Era Verão. O Sol Brilhava. Fazia Muito Calor”; “Kolpakov, o Fanfarrão”; “No Ano Passado Fui Comemorar o Ano Novo na Casa de Meus Amigos e Amigas”; “O Fusível Travesso”; “Olha, Liénotchka, - disse a tia – vou sair”; “O Professor Trúbotchkin”; “O Ouriço Valente”; “O Quebra-ossos”; “Os Dezesete Cavalos”; “Os Dois Amigos, Kólia Kókin e Vânia Mókkin”; “Os Sete Gatos; Púchkin”; “Sobre o Cachorro Bububu”; “Um Acontecimento Misterioso”; “Um Atrás do Outro”; “Um Conto Maravilhoso”; “Uma Vez, Comprei um Lápis, Fui para Casa e Sentei para Desenhar”; “Uma Vez Perguntaram-me Como Funciona o Automóvel”; “Você esteve no Jardim Zoológico?”; “Volódia Estava na Festa de Ano Novo”; “Volódia Estava Sentado à Mesa Desenhando”. In: PAIXÃO, Bianca Alves da. A literatura infantil de Daniil Kharms: tradição e modernidade. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, pp. 131-133. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12012016-122954/pt-br.php>.

Dmítiri Aleksandrovitch Prigov (1940-2007).

“Coletânea de Poemas Cinquenta Lágrimas de Sangue num Meio Absorvente”. In: CEZAR, Luiz Alberto. Cinquenta gotas de sangue: a estética conceitualista de Dmitri Prigov. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, pp. 67-113. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-10012008-114027/pt-br.php>.

Dmítiri Lvovich Býkov (1967-).

“Almôndegas ‘tolstoístas’”; “Assassinato no Expresso do Oriente”; “Instruções”; “O Condutor”. In: PEREIRA, Eloah Pina. Contos de ferrovias de Dmítiri Býkov: um estudo descritivo sobre tradução e intertexto. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, pp. 39-50. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-06062018-123206/pt-br.php>.

Evguêni Vladímirovitch Kharitónov (1941-1981).

“A., R., eu”; “Aliocha Serioja”; “História de um garoto – ‘Como me tornei assim’”; “O Forno”; “Um assim, o outro assado”. In: OLIVEIRA, Yuri Martins de. ‘O forno’, de Evguêni Kharitónov: um estudo sobre o narrador-protagonista. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, p. 159-164. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-23072019-142859/pt-br.php>.

Fazil Abdulovich Iskander (1929-2016).

“A Constelação de Capriuro”. In: SILVA, Gabriela Soares da. *A constelação de capriuro*, de Fazil Iskander: tradução e comentário. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,

Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, pp. 55-173. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-05072012-135750/pt-br.php>.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881).

“Uma anedota desagradável”. In: RAZVICKAS, Anna Clara Versolato. O universo grotesco em *Uma anedota desagradável*, de Dostoiévski. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 12-63 Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122016-135436/pt-br.php>.

Isaac Emmanuilovitch Babel (1894-1940).

“Diário de ‘O Exército de Cavalaria’ de 1920”. In: MALARENKO, Henady. Isaak Bábel e o seu *Diário de Guerra* de 1920. 2011. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 113-267. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-11102011-133125/pt-br.php>.

Iúri Karlovitch Oliécha (1899-1960).

“Discurso para o I Congresso da União dos Escritores Soviéticos”. In: MARTINS, Phillipe de Souza. Arquétipos literários no romance *Inveja*, de Iuri Oliecha. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, pp. 101-105. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-02122019-154856/pt-br.php>.

Iúri Mikháilovitch Lotman (1922-1993).

“Entre a Liberdade e a *Vólia*”. “O destino de Fiédia Protássov”. In: BYTSENKO, Anastassia. Liev Tolstói e o teatro: texto e contexto de *O Cadáver Vivo*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura

e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, pp. 178-186. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13022014-114418/pt-br.php>.

“A cultura como intelecto coletivo e os problemas da inteligência artificial”; “A semiótica da cultura e o conceito de texto”; “A saída do labirinto. No limiar do imprevisível. A última entrevista do imprevisível”; “O fenômeno da arte”; “O fenômeno da cultura”; “O problema da tradução poética”; “O problema do texto”; “Propostas em relação ao programa da IV Escola de verão sobre os sistemas secundários de modelação”; “Sobre a dinâmica da cultura”. In: AMÉRICO, Ekaterina Volkova. Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman. 2012. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, pp. 255-279. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-07112012-124602/pt-br.php>.

Ivan Rébrin.

“Sobre emigração para o Brasil”. In: BYTSENKO, Anastassia. Imigração da Rússia para o Brasil no início do século XX. Visões do paraíso e do inferno. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, pp. 106-118. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-132926/pt-br.php>.

Ivan Serguéievitch Turguênev (1818-1883).

“Andrei Kólossov”. In: ESTEVES, Renata. Turguêniev e a inovação literária. 2018. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, pp. 63-89. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-10122018-132420/pt-br.php>.

“Klara Mílitich”. In: MOURA, Giselle B Mussi de. ‘Klara Mílitich’ (depois da morte) de Ivan S. Turguêniev: estudo e tradução. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, pp. 82-140. Disponível em:

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-22122015-112122/pt-br.php?fbclid=IwAR16kXdQhi0d_SC9zXNJAcklW-4cjEmyKtren2tSSwuz_axhX5QIV42VbIIM

“O rei Lear da estepe”. In: FARJADO, Jéssica de Souza. *O rei Lear da estepe*, de Ivan Turguêniev: uma tragédia russa. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 9-90. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-03052016-110236/pt-br.php>

Janis Gutmann.

“Vida dos colonos do estado de São Paulo do Brasil”. In: BYT-SENKO, Anastassia. *Imigração da Rússia para o Brasil no início do século XX. Visões do paraíso e do inferno*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, pp. 69-72. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-132926/pt-br.php>

Konstantin Serguéievitch Alekseev (Stanislavski) (1863-1938).

“Aula 30/05/1935”; “Aula de 4/06/1935”; “Aula de 5/11/1935”; “Aula de 9/11/1935”; “Aula de 11/11/1935”; “Aula de 15/11/1935”; “Aula de 17/11/1935”; “Aula de 19/11/1935”; “Aula de 25/11/1935”; “Aula de 5/12/1935”; “Aula de 7/12/1935”; “Aula de 13/12/1935”; “Aula de 27/04/1935”; “Aula de 25/05/1935”; “Conversa com os Alunos do GITIS em 15/05/1938”; “Conversa Final com o Grupo de Pedagogos-assistentes em 22/05/1938”; “Plano Pedagógico do Estúdio”. In: MOSCHKOVICH, Diego Fernandes Garcia. *O último Stanislávski em ação: tradução e análise das experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935 - 1938)*. 2019.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-25102019-184745/pt-br.php>.

“Partituras para ‘As três irmãs’, de Tchekhov”. In: BARBOSA, Tieza Tissi. As partituras de Stanislávski para *As três irmãs*, de Tchekhov: tradução e análise da composição espacial da encenação. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, pp. 21-598. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-28022013-115838/pt-br.php>.

Leopold Antônovich Sulerjítiski (1872-1916).

“Dos Diários (1913-1914)”; “Sobre as Relações Entre Ator e Diretor”. In: MERINO, Daniela Simone Terehoff. Mestre de teatro, mestre da vida: Leopold Sulerjítiski e sua busca artística e pedagógica. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 155-162. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09032017-091918/pt-br.php>.

Lev Nikoláevitch Tolstói (1828-1910).

“Aliocha, o Pote”; “Terceiro Livro de Leitura”; “Correspondência entre Lev N. Tolstói e Mohandas K. Ghandi”. In: RABELLO, Belkis. As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tolstói. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, pp. 261-267. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-19022010-163110/pt-br.php>.

“Diários (1847-1854)”. In: ERASSO, Natalia Cristina Quintero. Os diários de juventude de Liev Tolstói, tradução e questões sobre o gênero de diário. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e

Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 29-146. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-14072011-111923/pt-br.php>.

Lev Semiónovitch Vygotsky (1896-1934).

“A arte gráfica de Bykhovski”; “Abertura da temporada”; “[Acerca do encerramento da temporada] Sobre o autor de ‘não exatamente uma resenha’”; “Balé de Kharkiv”; “Crime e castigo - Outono dourado – Ralé”; “[De segunda a segunda] Turnês de Utiôsov e Foregger”; “Fraque bem costurado”; “[Não exatamente uma resenha] Intriga e amor - falcões e corvos”; “No intervalo entre as turnês”; “Notas sobre o teatro judaico”; “O filhote da água - O discípulo do diabo”; “O inspetor geral - Flávia Tessini - O preço da vida - O cantor do próprio sofrimento - O moscardo”; “O Rei está Nu”; “O tolo - A grosseirona”; “Pantera negra - Almas de lobo”; “Primeira andorinha. O dibuk na montagem de Rubin”; “Sobre o teatro infantil”; “Teatro e Revolução”; “Teatro Judaico. A feiticeira - Dos ferblonzele cheifele”; “Teatro Judaico. Bar Kohba - Der Yeshiva Bokher”; “Teatro Judaico. Homenagem a S. I. Eidelman”; “Teatro Judaico. Silva. A mensh zol men zein”; “Turnê da Companhia Solovtsóv”; “Turnê de opereta”; “Turnês de Utiôsov e Foregger”; “Turnê E. V. Guéltser”; “Uriel Acosta - A tempestade”. In: MARQUES, Priscila Nascimento. O Vygótski incógnito: escritos sobre arte (1915-1926). 2015. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, pp. 230-233. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-06102015-161300/pt-br.php>.

Lídia Iakovlevna Guinzburg (1902-1990).

“Introdução à obra Sobre a Prosa Psicológica”. In: ERASSO, Natalia Cristina Quintero. O diário de juventude de Liev Tolstói: singularidades do ‘diário de escritor’ e confluências com a prosa artística. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 94-136. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-08082019-120851/pt-br.php>.

Lídia Kornéievna Tchukóvskaia (1907-1996).

“Sofia Petróvna”. In: CAMARGO-SIPIONATO, Maria. *Sófia Petróvna e a memória proibida do cotidiano soviético*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, pp. 48-143. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-06112014-191212/pt-br.php>.

Marina Ivánovna Tsvetáieva (1892-1941).

“Para Akhmátova”. In: NOGUEIRA, André Bacciotti. *Uma ‘Mãe de Deus flagelante’: santidade e heresia em Para Akhmátova de Marina Tsvetáieva*. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-29082018-142032/pt-br.php>.

“O meu Púchkin”. In: ALMEIDA, Paula Costa Vaz de. *O meu Púchkin de Marina Tsvetáieva: tradução e apresentação*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, pp. 43-121. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-19102009-144635/pt-br.php>.

“Uma aventura. Peça em cinco atos”. In: CAREGARO, Raquel Arantes Toledo. *Uma aventura: o teatro de Marina Tsvetáieva*. Tradução e apresentação. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, pp. 62-123. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-02102015-111508/pt-br.php>.

“Cartas de 1922 a 1926”. In: MENDES, Cecília Rosas. O fio longo dos espaços: a correspondência entre Marina Tsvetáieva e Boris Pasternak (1922-1926). 2018. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, pp. 32-275. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09042019-124337/pt-br.php>.

Mikhail Ievgrafovitch Saltykov-Schedrin (1826-1889).

“História de uma cidade”. In: SALES, Denise Regina de. A sátira de Saltykóv-Schedrin em *História de uma Cidade*. 2010. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 16-217. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-15092011-134400/pt-br.php>. Acesso em: 2020-07-06.

Mikhail Iúrievitch Lérmontov (1814-1841).

“Panorama de Moscou”. In: AMÉRICO, Edécio Rodiney. Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa. 2011. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 209-214. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13062012-154434/pt-br.php>.

Mikhail Mikháilovitch Scherbátov (1733-1790).

“Petição de Moscou referente ao seu esquecimento”. In: AMÉRICO, Edécio Rodiney. Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa. 2011. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 199-208. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13062012-154434/pt-br.php>.

Mikhail Nikoláievitch Zagóskin (1789-1852).

“Dois caracteres: Irmão e Irmã”. In: AMÉRICO, Edécio Rodney. Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa. 2011. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 219-225. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13062012-154434/pt-br.php>.

Mikhail Vassílevitch Lomonóssov (1711-1765). “

Carta sobre as regras de versificação russa”; “Ode à abençoada memória da soberana imperatriz Ana Ioánovna pela vitória sobre os turcos e tártaros e a tomada da fortaleza da Khotin no ano de 1739”; “Ode ao dia de ascensão ao trono de Todas as Rússias de sua Majestade Soberana, a Imperatriz Elizabete Petrovna, no ano de 1747”; “Prólogo a Respeito da Utilidade de Livros Eclesiásticos em Língua Russa”. In: FRATE, Rafael Nogueira de Carvalho. Mikhail Vassílevitch Lomonóssov: uma apresentação. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 204-209. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122016-144520/pt-br.php>.

Nestor, o Cronista (1056-114).

“Narrativa dos Anos Passados”. In: SIMONE, Lucas Ricardo. Recontar o tempo: apresentação e tradução de *Narrativa dos anos passados*. 2019. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, pp. 65-282. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-21082019-115908/pt-br.php>.

Nikolai Vasílevitch Gógol (1809-1852).

“A Noite na véspera do dia de Ivan Kupala”; “Uma noite de maio, ou a moça afogada”. In: PETROVA, Maria. A poética do romance gótico na coletânea *Noites em uma granja perto de*

Dikanka de N.V. Gógol. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 183-196. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-26082016-131932/pt-br.php>.

“Notas petersburguesas de 1836 (Excerto)”. In: AMÉRICO, Edécio Rodiney. Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa. 2011. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 215-218. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13062012-154434/pt-br.php>.

Serguêi Donavitch Dowlátov (1941-1990).

“Parque Cultural”. In: MIKAELIAN, Yulia. Serguei Dowlátov: texto de cultura na literatura russa contemporânea. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 177-269. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-14122016-110500/pt-br.php>.

Acesso em: 2020-07-06.

Serguêi Mikháilovitch Eisenstein (1898-1948).

“Patriotismo, meu tema”. In: PEREIRA, Erivoneide Marlene de Barros. A cinematografia de Serguei Eisenstein: imagem, som e sentido em Aleksandr Niévski. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, pp. 127-131. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-20022015-151453/pt-br.php>.

Valentin Grigorievitch Raspútin (1937-2015).

“Dinheiro para Maria”. In: SANTOS, Henrique Gomes Lucas. *Dinheiro para Maria*, de Valentin Raspútin: tradução e análise.

2018. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, pp. 12-105. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30102018-115858/pt-br.php>.

Varlam Tikhonovitch Chalámov (1907-1982)

“Sobre a Prosa”; “Sobre a minha Prosa”. In: SILVA, Andréa Zeppini Menezes da. O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov. 2017. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, pp. 332-350. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-16072018-145148/pt-br.php>.

Vaska Morózov.

“Recordações de um aluno da escola de Iásnaia Poliana”; “Vida de um Soldado”. In: RABELLO, Belkis. As cartilhas e os livros de leitura de Lev N. Tolstói. 2009. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, pp. 198-205. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-19022010-163110/pt-br.php>.

Velimir Khlébnikov (1885-1922).

“Zanguézi”. In: FRANCISCO JUNIOR, Mario Ramos. *Zanguési*, de Velimir Khlébnikov: a utopia da obra de arte como síntese perfeita do universo. 2008. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, pp. 74-127. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-30112009-115402/pt-br.php>.

Venedikt Vassílevitch Eroféiev (1938-1990).

“Moskvá-Petuchki”. In: SOMA, Eduardo. Ulisses em tempos de estagnação: tradução e estudo de Moskvá - Petuchki, de Venedíkt Eroféiev. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e

Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 63-181. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122016-135054/pt-br.php>.

Vissarión Grigórievitch Belínski (1811-1848).

“Petersburgo e Moscou”. In: AMÉRICO, Edécio Rodiney. Os textos de Moscou e São Petersburgo como reflexo da identidade nacional russa. 2011. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, pp. 244-287. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13062012-154434/pt-br.php>.

“Uma visão da literatura no ano de 1847”. In: ESTEVES, Renata. Turguêniev e a inovação literária. 2018. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, pp. 90-176. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-10122018-132420/pt-br.php>.

Vladimir Galaktionovitch Korolénko (1853-1921).

“Iáchka”; “Sokolínets. Das narrativas sobre vagabundos”. In: HAN, Catren da Silva. Vladimir G. Korolienko: contos siberianos. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, pp. 108-153. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-02122016-134430/pt-br.php>.

Vladimir Gueórguievitch Sorókin (1955-).

“O jubileu”. In: MARCANÇOLI, Cássia Regina Marconi. *O Jubileu de Vladimir Sorókin: ‘um tal Tchékhov, que nunca havíamos visto antes!’*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, pp. 45-81. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-14082017-111742/pt-br.php>

Vladimir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenko (1858-1943).

“Obras de Tolstói no Teatro de Arte”. In: BYTSENKO, Anastasia. Liev Tolstói e o teatro: texto e contexto de *O Cadáver Vivo*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013, pp. 187-205. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-13022014-114418/pt-br.php>

Vladimir Vladimirovitch Maiakóvski (1893-1930).

“Flauta Vertebral”; “O Homem”; “Nuvem de Calças”; “Sobre Isto”. In: MEI, Leticia Pedreira. *Sobre isto*: síntese da poética de Maiakóvski. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, pp. 24-85. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-29092015-164134/pt-br.php>

Vladimir Vladimirovitch Nabókov (1899-1977).

“Cortina de Fumaça”; “Lábios Colados”; “Nuvem, lago, torre”; “O Círculo”; “O Melro”; “Outras Margens”; “Primavera em Fialta”; “Última Thule”. In: URSO, Graziela Schneider. *A face russa de Nabokóv: poética e tradução*. 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, pp. 75-81. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-16082016-152515/pt-br.php>

Recebido em: 30/08/2020

Aceito em: 25/11/2020

Publicado em dezembro de 2020