

4.

A imagem da literatura russa construída a partir de reescritas para o francês, inglês e português

(...) A Literatura Russa não seria o que ela é se não houvesse o contato com a Literatura Francesa. Púshkin, o poeta que os russos consideram como seu poeta nacional, fazia do francês sua segunda língua, mas quase com o mesmo peso da língua materna. Tanto é que escrevia muitas de suas cartas em francês. Até um esboço de prefácio para sua grande tragédia shakespeareana, Boris Gudonov, está, parte em francês, parte em russo.

Boris Schnaiderman

No presente capítulo, procuro apresentar de forma sucinta como a imagem da literatura russa começou a ser construída nos polissistemas literários francês, inglês e brasileiro. As primeiras traduções a chegarem ao Brasil eram traduções de traduções, geralmente do francês ou do inglês. Havia também traduções em espanhol das obras de Dostoiévski e de Tolstói, mas estas não fazem parte do nosso *corpus* devido à necessidade de limitar o escopo da pesquisa.

4.1

O romance russo no polissistema literário francês

A obra de Dostoiévski submeteu a inteligência francesa a uma prova muito longa. Dois séculos de ordem e de disciplina clássica mal nos prepararam para a compreensão de um autor em revolta aberta contra as regras de unidade e composição que nos são familiares.

Albert Mousset

Em 1849, ao descobrir o charme e a flexibilidade da língua russa, o escritor francês Prosper Mérimé escreveu que a

língua russa é, dentro do que posso julgar, a mais rica dos idiomas da Europa, sendo feita para exprimir as nuances mais delicadas. Devido a uma maravilhosa concisão, que se alia à clareza, ela precisa de apenas uma palavra para associar diversas ideias enquanto que em outras línguas seriam exigidas frases inteiras. (Chamberlain Jr., 1949, p.374)

Mérimé tentou aprender a língua russa na companhia de membros da colônia russa em Paris. Porém, apesar de seus esforços, sentia uma dificuldade cada vez maior, a ponto de queixar-se em suas cartas que se sentia incapaz de “compreender uma linha sequer de poesia de uma vez, sem ter que buscar o significado de uma ou duas palavras” (Chamberlain Jr., 1949, p.374). Salvo para alguns indivíduos, a literatura produzida na Rússia, bem como o próprio país, era totalmente desconhecida e ignorada. A maior parte do material que circulava na França não era escrito de forma uniforme, sendo tão inexato que se constituía na realidade em fonte de desinformação (Chamberlain Jr., 1949, p.343). Segundo nos conta Bloshteyn (2007), a famosa Madame Elena Blavastky, a russa fundadora do movimento filosófico denominado Teosofia, inaugurou em 1881 a perigosa prática popular de retirar trechos de livros de Dostoiévski e interpretá-los fora do contexto, ao extrair o capítulo sobre o “Grande Inquisidor” dos *Irmãos Karamázov* e publicá-lo traduzido em seu jornal em língua inglesa *The Theosophist* (p.9).

A respeito da desinformação, o crítico Otto Maria Carpeaux observa que

[e]xistiam alguns estudos, em inglês, em francês, em alemão, em castelhano, sobre a maneira de que [sic] os romances de Dostoiévski foram, a partir de 1880, traduzidos, recebidos e divulgados na Europa ocidental. As primeiras traduções foram lamentáveis, inexatas e truncadas. Surgiram equívocos de toda sorte, sendo as obras lidas e interpretadas como quadros de vida num país exótico, meio oriental, como literatura de acusação contra o despotismo tsarista, como amostras de sadismo patológico de um gênio meio louco. (1961b, p.25)

No entanto, ainda segundo Carpeaux, o livro de Vogüé *Le roman russe* fez com que os franceses conhecessem melhor essa literatura, que respondia ao materialismo de Zola e de outros naturalistas com o idealismo religioso dos eslavos. Mas ainda segundo Carpeaux, essa iniciativa beneficiou principalmente a

compreensão de Tolstói, porque Vogüé não conseguiu vencer sua aversão íntima contra o espírito anárquico de Dostoiévski (1961b, p.25-26).

Segundo Maria Bloshteyn (2007), o visconde católico francês Eugène-Melchior de Vogüé (1840-1910), descendente de família nobre e aristocrática de antiga linhagem, foi uma reconhecida autoridade em literatura e cultura russa em seu tempo. Sua indicação, em 1877, ao posto de secretário da embaixada francesa em São Petersburgo proporcionou-lhe a oportunidade de tornar-se não só fluente em russo como também de conhecer pessoalmente vários escritores russos, e de integrar-se à alta sociedade russa (p.29). De acordo com o professor de literatura russa da USP Bruno Gomide,

[p]assando seus anos de aprendizado na época da Comuna de Paris e vivenciando a derrota na Guerra franco-prussiana, faz votos de lutar pela regeneração pátria. Achou o manancial ideal para tal fim no decorrer de estadia de quase sete anos servindo como diplomata no Império Russo. Viu nas obras de escritores russos, conhecidas no Ocidente, até então, de forma esporádica, o material de que necessitava para a confecção de uma síntese fortemente carregada de desdobramentos *missionários*, de *salvação* da cultura e da literatura francesa. (2005a, p.32)

De volta à França em 1883, Vogüé escreveu uma série de ensaios sobre a literatura russa que foram publicados no influente jornal europeu *Revue des Deux Mondes* durante os anos 1880. Após serem reunidos e revisados, foram publicados sob a forma de um livro, *Le roman russe*, em 1886, tendo sido bastante aclamado na Europa e imediatamente traduzido para o inglês. De acordo com Gomide, após a revisão, o último ensaio publicado, *De la littérature réaliste à propos du roman russe*, “que na *Revue* tinha caráter de fechamento e resumo das conclusões, tornou-se a abertura do livro, espécie de declaração de intenções” (Gomide, 2005, p.32-33). Dessa forma, segundo Gomide, os autores russos passaram a ser apresentados como contraponto ao realismo francês, onde faltava, para Vogüé, “a fé, a emoção e a caridade”, que havia de sobra nos escritores russos. Para Bloshteyn (2007, p.30), entretanto, a percepção que Vogüé tinha dos autores russos era limitada pela visão que a alta sociedade russa tinha deles, em especial de Dostoiévski, e da qual Vogüé compartilhava. Gomide (2004) afirma que

[a] descoberta do romance russo pela crítica fora da Rússia foi essencialmente *literária*. Embora a política tenha logo se tornado aspecto indissociável da circulação social da literatura russa, e a imagem do escritor-oprimido-pela-

autocracia tenha servido de ímã poderoso, o entusiasmo pelos escritores recém-descobertos se devia à forma inovadora como eles encaminhavam os mui discutidos problemas do realismo e do naturalismo. A seu modo, um ensaio como *O romance russo* era engajado e combativo. Mas suas ressonâncias missionárias — era preciso, no entender de seu autor, salvar a cultura francesa — radicavam-se nas reflexões acerca do romance e da estética. (2004, p. 15)

Segundo Gomide (2005), Vogüé viu no romance russo uma forma de corrigir os desvios que, em sua opinião, a literatura francesa havia sofrido devido à excessiva influência naturalista de Flaubert e Zola. Vogüé achava que a literatura francesa deveria valorizar mais as questões morais e espirituais, e não criar obras apenas para exibir “destreza técnica”. A descoberta dos autores russos, após séculos de esquecimento e indiferença por parte do Ocidente, foi muito útil para reafirmação de suas ideias, pois serviu de contraponto às ideias mecanicistas de Zola, onde os personagens pareciam comportar-se como engrenagens de uma máquina. Para Vogüé,

[o] realismo se torna odioso, sem o *apelo ao invisível* (grifo do autor) e o toque nas questões essenciais da vida e da morte [...] e o autor, personagens e leitores travam um pacto de simpatia e perdão, inspirado no sentimento alevantado inspirado pelo cristianismo, ao invés de se contentarem com um mero exercício de destreza narrativa. (*apud* Gomide, p. 32-34)

As razões pelas quais um autor russo, como Tolstói, tornou-se tão rapidamente um dos literatos mais importantes do fim de século foram, para Gomide (2004),

múltiplas e ao mesmo tempo literárias, filosóficas e políticas. Formavam um propósito no qual era difícil separar problemas do gênero romance, projeto de regeneração ética individual e luta social. Quando William Dean Howells recomendava a leitura de Tolstói aos seus colegas romancistas, como remédio para a “superficialidade, insinceridade e falta de idealismo”, não se podia estabelecer fronteira clara entre o que era projeto de renovação ficcional e proposta empenhada de inserção do artista na sociedade. Este o percurso trilhado pela geração de escritores franceses que lançou-se em oposição ao naturalismo de Zola. Paul Margueritte julgava que Tolstói inspirava fidelidade ao real, submissão à vida em toda a sua amplitude — e isto comportava um programa estético e ético. Programa compartilhado por Eduard Rod e por Romain Rolland, ativos difusores do romance e das ideias de Tolstói em França. Consideravam que a atividade doutrinária de Tolstói era tão importante quanto a de ficcionista. Esta já continha, entremeadas em sua trama, todas as orientações para o aprimoramento moral e espiritual do homem no deserto contemporâneo. Para a crítica literária, restava equacionar o quanto cabia de pensador e de artista a Tolstói. (p.203-204)

Para Boris Schaniderman (2008c), “a grande voga da literatura russa, no Ocidente, começou a partir de um fato político”.

[N]a década de 1890, a França tinha sido derrotada pela Alemanha na guerra franco-prussiana, de 1870-1871. E na França havia um forte movimento revanchista para retomar a Alsácia-Lorena. O povo da França sentia muito o peso das reparações de guerra que a Alemanha exigiu dos franceses. Ao mesmo tempo, havia o medo de um ataque da Alemanha, com aquele movimento revanchista... A Alemanha aproximou-se da Inglaterra. O único recurso para a França era aproximar-se da Rússia; o que aconteceu. Na década de 1890, houve uma aliança franco-russa. Aí a literatura russa se tornou uma sensação na França. Os franceses tinham algumas traduções do russo. (Schnaiderman, 2008c, s.p.)

Embora concorde que a presença do escritor russo Ivan Turguêniev (1818 – 1883) em Paris tenha contribuído fortemente para a consolidação da literatura russa no polissistema literário francês, Schnaiderman acredita que

[o] fator decisivo foi a aproximação militar, o tratado entre a França e a Rússia. O czar da Rússia, Alexandre III, foi a Paris para assinar o tratado. Então, foi assim uma sensação. E causou sensação porque chegou lá num momento literariamente importante. Porque os leitores estavam começando a ficar saturados com um excesso de naturalismo, de um realismo muito chão. E a literatura russa fazia apelo aos grandes problemas do homem. (Schnaiderman, 2008c)

Segundo o professor e tradutor, os editores franceses nem sempre respeitavam as obras originais dos autores russos e introduziam, a seu critério de avaliação, modificações e encurtamentos que alteravam consideravelmente o sentido do texto.

[O]s editores franceses ficaram com medo do excesso de elocubrações que havia nos romances. Eu não diria "excesso", mas parecia para eles um "excesso" de elocubrações filosóficas. Eles encurtavam, cortavam. Tenho umas edições curiosas. O editor francês punha: "Adaptação". [...] Por exemplo, o romance *Os irmãos Karamazov* (1879), de Dostoiévski — está para sair em nova tradução de Paulo Bezerra —, uma obra extraordinária. *Os irmãos Karamazov* saiu na França numa edição que vinha assim: "Adaptação do romance de Dostoiévski". Mas as editoras, em outros países, suprimiram o "adaptação" e deram como de Dostoiévski. De modo que transforma um grande romance num romancezinho policial. Até bem feito (risos). [...] Se o editor adapta e escreve: "adaptação de fulano de tal", tudo bem, né? Perfeitamente lícito. Mas os editores suprimiam. Davam como de Dostoiévski. Como romance policial, era bem feito. Mas sem maiores pretensões. (2008c)

4.2

O romance russo no polissistema literário inglês e norte-americano

Assim como nós temos, frequentemente, nossas dúvidas sobre se franceses e americanos, que tanto têm em comum conosco, podem, ainda assim, entender a literatura inglesa, devemos admitir que temos mais dúvidas ainda se, apesar de todo o entusiasmo, os ingleses podem entender a literatura russa.

Virginia Woolf

Fiquei tão eletrizado que não ousei me mover por receio de que fosse partir para o ataque como um touro, ou começar a escalar a parede de um prédio, ou mesmo dançar ou gritar. Subitamente percebi que tudo isso se devia ao fato de que eu era de fato um irmão de Dostoévski, que talvez eu fosse o único homem em toda a América que sabia o que ele pretendia ao escrever aqueles livros. E mais, eu também senti todos os livros que eu mesmo viria a escrever germinando dentro de mim, rompendo-se no meu interior como casulos maduros.

Henri Miller

De acordo com Birdwood-Hedger (2006), por volta da metade do século 19, a literatura de ficção traduzida do francês formava a espinha dorsal das revistas inglesas. As traduções eram geralmente anônimas, com tendência a serem literais e frequentemente feitas sem muito cuidado. Contudo, a mesma literatura francesa estava sujeita à condenação moral devido ao estilo agressivo e ao forte conteúdo anticlerical de alguns autores, entre eles Émile Zola. Embora a tradução fosse literal, as passagens consideradas ofensivas eram suprimidas pelos editores para evitar complicações legais com as autoridades, cujas consequências costumavam ser sérias. Birdwood-Hedger nos dá os exemplos de Henry Vizetelly que, acusado de obscenidade por publicar traduções de Zola, foi multado e encarcerado por três meses, e do reverendo James Long, também multado e encarcerado por publicar uma tradução anônima de uma peça bengalesa sobre a opressão dos brancos plantadores de índigo sobre os camponeses indianos.

A sociedade russa era percebida na Inglaterra como essencialmente corrupta e incivilizada, conforme afirmação do célebre capitão *Sir* R. F. Burton²⁰ em 1895, citada por Birdwood-Hedger: “sendo os russos uma nação asiática em muitas de suas características, não é de se surpreender que a administração do país seja corrupta até o miolo”²¹ (2006, p. 34). Curiosamente, segundo Birdwood-Hedger, poucos meses depois o mesmo capitão Burton teceu elogios à literatura russa, por considerá-la uma “alentadora alternativa às indelicadezas e emanações históricas da imaginação doentia do romance moderno, contendo em suas páginas luminosas toda a vida do verdadeiro realismo”. Para o capitão Burton, “difícilmente se encontrava nas obras de todos esses autores (russos) uma linha sequer que pudesse ofender ao leitor mais sensível”²² (2006, p. 35).

A explicação para uma mudança tão rápida seria, para Gomide (2004), resumida da seguinte forma:

[G]raças à junção de um problema literário específico — a busca de alternativas ao modelo de romance naturalista — com a transformação da cultura russa em válvula de escape à civilização ocidental é que a literatura russa foi consagrada de forma extremamente veloz. Menos de duas décadas após o *boom*, classificações e taxonomias situavam-na estes [sic] na órbita de Shakespeare e Dante. [...] A meu juízo, foi o primeiro momento em que uma tradição literária exterior às consolidadas línguas de cultura européias tornou-se aceita no sistema crítico-intelectual. (p.165)

Neste contexto, segundo Birdwood-Hedger (2006), autores como Turguêniev e Tolstói começaram a ser vistos como a resposta aos sonhos dos leitores ingleses, e os romancistas russos foram rapidamente trazidos para a cultura inglesa desde que estivessem enquadrados nas expectativas dos leitores vitorianos — ou fossem enquadrados em tais expectativas, quando necessário (p. 34-35).

Virginia Woolf foi uma das maiores divulgadoras e entusiastas da literatura russa na Inglaterra, à qual emprestou seu prestígio e patronagem,

²⁰ Richard Francis Burton (1821-1890), linguista, tradutor, militar, diplomata e aventureiro inglês. Recebeu o título de *Sir* da Rainha Vitória por suas descobertas e contribuições científicas. Foi cônsul britânico em Santos (1861-1868) (UNICAMP, s.d., s.p.).

²¹ Burton, R.G. (1885b) *The Censorship Of The Press In Russia*. **Westminster Review**, volume CXLIV. p. 140, pp. 134-140.

²² Burton, R.G. (1885a) *An Appreciation Of Russian Fictional Literature*. **Westminster Review**, volume CXLIV. p. 539, pp. 539-544.

trazendo-a para o centro da literatura traduzida no polissistema cultural britânico. De acordo com Protopopova (2006), a principal fonte de informação que Woolf tinha sobre a Rússia era a literatura russa. O que atraiu seu interesse foram as descobertas feitas pelos escritores russos do século 19 na esfera da transmissão das profundezas da mente humana em narrativas literárias. Muito jovem, Woolf começou a ler Tolstói e tornou-se uma das primeiras admiradoras inglesas de Dostoiévski, quando Constance Garnett completou as primeiras grandes traduções dos romances de desse autor entre 1912 e 1920. Em uma de suas cartas, segundo Protopopova, Woolf confessa que é de Tolstói que os modernistas precisavam “se libertar”. Seus artigos sobre as traduções a partir do russo não se limitavam à literatura russa, pois achava necessário comentar também sobre o caráter nacional daquele povo. Embora Woolf nunca tenha visitado a Rússia, seu aprendizado sobre aquela nação a partir de seus textos é um dos muitos exemplos de sua exploração do mundo através da ficção (Protopopova, 2006, p.2).

A aproximação político-cultural entre a Grã-Bretanha e a Rússia, no final do século 19 e começo do século 20, proporcionou uma atmosfera favorável para Woolf promover a literatura russa. A imprensa britânica relatava com frequência as questões sociais daquele país, e muitos romances publicados na Inglaterra no início do século 20 tinham ou um personagem russo ou eram ambientados na Rússia. O conhecimento de Woolf sobre a Rússia derivava do aprendizado no dia a dia — notícias, conversas, comentários de livros sobre o país que apareceram no final do século 19. E, quando ela chegou à sua adolescência, as referências à Rússia já tinham se tornado lugar comum nos encontros da elite cultural britânica (Protopopova, 2006, p.3).

Nesses encontros, um dos temas dominantes era o das sociedades secretas e a revolução. A opinião pública britânica demonstrava simpatia pelas atividades revolucionárias todas as vezes que a imprensa britânica noticiava o envio de exilados para a Sibéria. Além dos revolucionários, havia também a perseguição religiosa, como no caso dos Dukobors, uma seita fundada no século 18 e que foi duramente perseguida por suas objeções ao serviço militar. O próprio Tolstói, por volta de 1887, ficou interessado no caso e doou-lhes os lucros de sua obra *Ressurreição* para que pudessem sair da Rússia, no que foram auxiliados por Aylmer Maude, admirador de Tolstói e posteriormente tradutor de suas obras, que intermediou a ida de cerca de 7.000 de seus seguidores para o Canadá. A imprensa

britânica, interessada no entusiasmo de final de século pela nova espiritualidade descoberta no romance clássico russo pelos leitores britânicos, seguiu de perto a saga dos Dukobors, com cerca de sete artigos sendo publicados no *The Times* entre 1902 e 1907 (Protopopova, 2006, p.15).

Para Woolf (1925), por mais aguda e destacada que seja a visão de um estrangeiro, ela nunca terá a “ausência da autoconsciência, o sossego, o companheirismo e o senso de valores comuns que constroem a intimidade e o intercuro familiar”²³. Segundo a escritora britânica,

[n]ão temos só isto a nos separar da literatura russa, mas uma barreira muito mais séria – a diferença da língua. De todos aqueles que se deleitaram com Tolstói, Dostoiévski e Tchekov durante os últimos vinte anos, não mais do que um ou dois, talvez, tenham sido capazes de lê-los em russo. Nossa estimativa de suas qualidades foi formada por críticos que nunca leram uma palavra de russo, ou tiveram uma ideia ou noção do que é a Rússia ou, até mesmo, ouviram uma palavra pronunciada por nativos; dependemos cegamente do trabalho dos tradutores. O que estamos dizendo em relação a isso é que temos julgado uma literatura arrancada de seu estilo. Quando se altera cada palavra em uma frase, do russo para o inglês, altera-se um pouco o sentido, o som, o peso e o sotaque das palavras completamente em relação umas às outras, não restando nada a não ser uma versão crua e grosseira do sentido. Assim tratados, os grandes escritores russos são como homens que, atingidos por um terremoto ou um acidente de trem, são privados não só de suas roupas mas também de algo mais sutil e mais importante – suas maneiras, as idiosincrasias de seus caracteres. O que sobra é, como os ingleses provaram através do fanatismo de sua admiração, algo muito poderoso e impressionante; mas, é difícil ter certeza, em vista destas mutilações, até onde podemos confiar em nós mesmos para não imputarmos, distorcermos ou lermos neles uma ênfase a qual é falsa. (s.p.)²⁴

A “simplicidade” da alma russa e o “espírito russo de simpatia para com o sofrimento” era o que Woolf, segundo Protopopova, celebrava em seus textos sobre a literatura russa. Neles, Woolf criou seu próprio símbolo da Rússia - a imagem de um escritor russo que convoca seus leitores a aprenderem a se tornar “semelhantes ao povo” e cujos interesses residem “nos mais escuros lugares da psicologia”. Para Protopopova, “como ponto de partida para o exame de modelos modernistas de escrita foi útil, embora como imagem generalizada nem sempre refletisse a realidade” (2006 p. 17-19).

Nos Estados Unidos, a pioneira nas traduções de autores russos para o inglês foi Isabel Hapgood. Segundo Robert Whittaker (1988), Hapgood foi a primeira a produzir uma tradução que poderia ser chamada confiável de Tolstói

²³ Minha tradução.

²⁴ O texto *The Russian point of view* disponível na internet não possui páginas numeradas.

em 1886. Além de Tolstói, ela traduziu autores como Gogol, Leskov, Turgenev, Bunin, Gorky, os poetas Tiutchev e Nikitin — bem como os poetas franceses Victor Hugo e Ernest Renan e o italiano DeAmicis. Hapgood traduziu não somente ficção e poesia, mas também as memórias de Veretschagin e Kovalevskaya, a biografia de Sergeyenko, épicos folclóricos (*byliny*) e a liturgia Ortodoxa Russa. Ela também escreveu, conforme Whittaker, sobre crítica literária, comentários sobre as viagens que fez e sobre assuntos gerais relativos à Rússia em jornais e revistas americanos. De todos os tradutores americanos de Tolstói, Hapgood foi a única a conhecê-lo pessoalmente e, durante anos, manteve uma longa correspondência (cerca de 120 cartas) com a família Tolstói (Whittaker, 1998).

Conforme nos conta Ledkovsky (1998), Isabel Hapgood nasceu em Boston, Massachussets, em 15 de novembro de 1850, tendo crescido em Worcester, Massachussets, onde viveu entre 1855 e 1881. Sua família teve condições de enviá-la e a seus irmãos para boas escolas privadas, onde ela recebeu uma sólida formação na língua inglesa e também em francês, latim e matemática. Durante dez anos, usou seu excepcional talento com idiomas para se dedicar ao estudo de várias línguas germânicas e românicas e, o mais importante, dedicou-se também ao estudo do russo, do polonês e do eslavônico. Tendo alcançado fluência na conversação em russo, empreendeu uma prolongada viagem à Rússia, entre 1887 e 1889, acompanhada de sua mãe. Antes, porém, já havia publicado várias traduções do russo para o inglês, sendo a primeira em 1885, intitulada *Epics Songs of Russia*. Em 1886, foram publicadas suas primeiras traduções de Tolstói e Gógol. Assim, Hapgood chegou à Rússia em 1887 como tradutora renomada, o que lhe deu a oportunidade de fazer contato e de encontrar-se com poetas, escritores e intelectuais, incluindo o próprio Tolstói. Ela e sua mãe passaram todo um verão na propriedade do escritor russo, em Isnaia Poliana, como convidadas da família. Ledkovsky nos informa também que o jornal americano *The Nation* referiu-se a Hapgood como

[t]endo estabelecido um novo padrão de fidelidade na tradução, especialmente da língua russa, uma vez que as traduções anteriores das obras primas russas eram feitas a partir do francês, e nem sempre sendo confiáveis. (p. 5)

Isabel Hapgood não chegou a frequentar uma universidade, tendo estudado e aprendido por conta própria entre 1876 e 1886 várias línguas, entre elas o russo. Tendo contribuído para popularizar a cultura russa e sido a sua intérprete nos Estados Unidos, Hapgood, segundo nos conta Whittaker (1988), não compartilhava das crenças filosóficas de Tolstói, ao contrário de outros tradutores, como os britânicos Aylmer e Louise Maude. Quando Tolstói cessou de escrever em prosa e obras de ficção para produzir obras sobre filosofia, religião, didática e renovação moral da humanidade, Hapgood também parou de traduzir as obras às quais o escritor russo passou a dedicar-se por entender que havia ali um conflito entre suas crenças morais e religiosas. Isto levou a um esfriamento nas relações entre o conde Tolstói e ela, mas aproximou-a de Sofia Andreiévnia, esposa de Tolstói, de quem se tornou amiga e conselheira (Whittaker, 1988, pp.63-64).

Após a sua primeira visita, a tradutora continuou a visitar regularmente a Rússia, onde se encontrava quando ocorreu a Revolução de 1917. Conseguiu escapar do país através do porto de Vladivostok, no extremo da Sibéria, graças à ajuda do cônsul americano e dos amigos que tinha feito por lá. Até pouco antes de sua morte, em 26 de junho de 1928, em Nova York, continuou a traduzir para o inglês não só a partir do russo, mas também do francês, do espanhol, do holandês, do polonês e do português (Ledkovsky, 1998, pp. 4-8).

Para Bloshteyn (2007), Garnett é considerada a mais influente tradutora de obras de ficção russas para o inglês. Suas traduções, entre 1910 e 1920, ajudaram o público leitor em países de língua inglesa, especialmente os Estados Unidos – onde até mesmo os mais bem educados intelectuais tendiam a ser mais monolíngues e não tinham como acessar as várias traduções europeias (p. 26) – a apreciarem as obras de Dostoiévski. O período mencionado por Bloshteyn coincide, segundo ela, e como será visto no decorrer deste trabalho, com um clima sociocultural na América de grandes mudanças, particularmente favorável à descoberta de Dostoiévski pelos americanos (p.28).

Constance Garnett nasceu em 19 de dezembro de 1861 em Brighton, Inglaterra, tendo sido registrada como Constance Clara Black. Educada no Newham College, em Cambridge, estudou as línguas clássicas, grego e latim. Mais tarde, dedicou-se a estudar o russo. Ao visitar a Rússia, em 1893, Garnett conheceu o escritor e pensador russo Tolstói. Após esse encontro, ela começou a traduzir obras de ficção da literatura russa. Em 1894, publicou sua primeira

tradução de uma obra dessa literatura, um romance de Goncharóv: *Uma história comum*. Entre 1901 e 1904 traduziu os romances de Tolstói em seis volumes, que incluíam *Anna Karenina*, *Ivan Ilitch* e outras histórias, além de *Guerra e paz*, que ocupava três dos seis volumes. Segundo David Remnick, em artigo na revista *The New Yorker* (2005), Garnett

[t]raduziu ao todo setenta volumes de prosa russa para publicação comercial, incluindo todas os romances de Dostoiévski; centenas de histórias de Tchekhov e dois volumes de suas peças; todas as principais obras de Turguêniev e praticamente todas as obras de Tolstói, além de textos selecionados de Herzen, Goncharóv e Ostrovsky.

Para Remnick (2005), no mencionado artigo escrito, sem Garnett, os "Rooshians", como dizia Ezra Pound, não teriam exercido uma influência tão rápida sobre a literatura americana do começo do século 20. O autor do artigo nos conta que o famoso escritor inglês D.H. Lawrence, amigo da tradutora, observou-a certa vez, admirado,

[s]entada no jardim e empilhando resmas de suas maravilhosas traduções do russo [para o inglês]. Quando ela terminava uma página, lançava-a em uma pilha no chão e, sem olhá-la, começava uma nova página. Aquela pilha de papéis – acredite, chegava quase à altura de seus joelhos, e era toda mágica. (s.p.)

Garnett não colecionava só admiradores, mas críticos também. De acordo com Remnick, entre eles estavam Vladimir Nabokov e Joseph Brodsky, dois emigrados russos que se estabeleceram nos Estados Unidos e eram considerados autoridades em literatura russa. Brodsky, segundo Remnick, chegou a declarar que "o motivo pelo qual os americanos mal conseguem diferenciar Tolstói de Dostoiévski é que não estão lendo a prosa de nenhum deles. O que estão lendo é Constance Garnett" (2005, s.p.). A tradutora inglesa faleceu em 17 de dezembro de 1946 em Cearne, próximo a Surrey, na Inglaterra.

Segundo nos conta Maria Bloshteyn em seu trabalho *Dostoevsky and the Literature of the American South*, apesar da origem em ambientes culturais completamente diferentes, há uma confluência de ideias, temas e técnicas entre Dostoiévski e vários escritores do sul daquele país:

[M]uitos escritores famosos do sul dos Estados Unidos, incluindo William Faulkner, Thomas Wolfe, Flannery O'Connor, Carson McCullers, and Walker

Percy, entre outros, atestaram a importância de Dostoiévski em seus trabalhos, sugerindo que se identificaram com ele não como escritores americanos mas sim como escritores sulistas, e que a tradição sulista tinha muito em comum tanto com a atração que sentiam pelos romances de Dostoiévski como pela interpretação que faziam das mesmas. (Bloshteyn, 2004, p.1)²⁵

Segundo relata Bloshteyn (2007), os Estados Unidos estavam posicionados às margens do cânone ocidental, sem ter o mesmo peso e a tradição literária de países como a Inglaterra, a França, a Alemanha ou a Itália. Assim, Dostoiévski era sentido de forma diferente naquele país, de uma forma mais genuína. O escritor americano Henry James, de acordo com Bloshteyn, observou que as sociedades e as culturas russa e norte-americana encontravam-se em estado embrionário e emergente e, “como a nossa, em um processo de formação, em um estado de solução, em um mar de mudanças” (p.26). As mudanças pelas quais a América estava passando — e que serviram de pano de fundo à recepção às obras de Dostoiévski que, dos autores russos estudados na presente dissertação, foi o que causou impacto mais imediato — eram muitas e, embora ocorressem lentamente, não podiam deixar de ser notadas. Em Nova York, por exemplo, a crescente imigração europeia no final do século 19 ocasionou superpopulação, urbanização maciça, habitações coletivas superlotadas e aumentou a visibilidade da pobreza, tornando as condições insalubres da cidade muito parecidas com as descritas por Dostoiévski em seus romances. Os americanos lentamente despertavam para o fato de que a pobreza e as doenças eram muito maiores do que supunham existir nos Estados Unidos (p. 33).

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com seus horrores, também contribuiu, segundo Bloshteyn, para que os americanos perdessem a fé em sua política isolacionista e em seu progresso econômico e material, ao terem de se juntar aos europeus para lutarem e morrerem nos campos de batalha da Europa. Um pouco antes, em 1906, Sigmund Freud, Carl Jung e Sandor Ferenczi foram aos Estados Unidos para conferências sobre psicanálise e, por volta de 1916, só em Nova York já havia mais de 500 analistas clinicando, o que demonstra, para Bloshteyn, como o modo pelo qual os americanos viam o mundo estava mudando. T.S. Eliot, segundo nos conta Bloshteyn, comentou nessa época que “os

²⁵ Ver os comentários de Joseph Frank na página 88.

americanos estavam vivendo em um dos romances de Dostoiévski, não em um de Jane Austen” (2007, p.33).

O escritor americano dessa época que mais se identificou com Dostoiévski foi Henri Miller. Conforme nos informa Bloshteyn, o autor do livro *Trópico de Capricórnio*, Miller, vivia em Paris, onde era membro ativo dos círculos literários da capital francesa naquela época, depois de manifestar seu desencanto com a sociedade americana e sua preocupação com o progresso material e o conformismo. Tal como Dostoiévski, Miller sentia-se como um *outsider*, alguém que não cabia no figurino que a sociedade lhe reservara. Seu livro *Trópico de Capricórnio* foi acusado de obsceno e pornográfico, e Miller foi levado a julgamento nos Estados Unidos. Embora tenha sido absolvido, Miller, que foi considerado um dos mais inspiradores e inovadores escritores norte-americanos, teve sua carreira prejudicada pelo caso (2007, p.19-21).

4.3

O romance russo no polissistema literário brasileiro: traduções indiretas vs. traduções diretas

No Brasil, o impacto da chegada da literatura russa não foi menor do que o causado em outros países. Conforme nos conta Gomide,

[v]asculhando as livrarias de sua cidade em 1887 ou 1888, qualquer literato brasileiro que desejasse ficar a par do que corria de mais avançado nas letras européias poderia começar gastando 2.500 contos de réis, o preço de *O que fazer?*, ensaio doutrinário de Tolstói, e seguir comprando um belo pacote contendo, além dos ensinamentos do conde filósofo, volumes de Dostoiévski, Gógol e Ivan Turguêniev (1818-1883) e, se estivesse realmente contagiado pela febre russa, de outros menos destacados pela crítica, como Ivan Gontcharóv (1812-1891). (2007, p.29)

Em um polissistema relativamente jovem como o nosso, ainda dominado pelas tradições europeias e que considerava a literatura feita no Brasil como sendo sub-literatura, a chegada dos autores russos não se fez de uma maneira clara e direta, e sim através de retraduições feitas a partir das traduções para o francês ou para o inglês, com raríssimas exceções. As traduções diretas só vieram a aparecer nos anos 1940 através do trabalho pioneiro de Boris Schnaiderman e, nas décadas

subsequentes, através das obras publicadas ora em conjunto com editoras portuguesas, ora em edições isoladas de editoras brasileiras.

Gomide (2005), ao analisar a influência exercida sobre os críticos brasileiros pelos escritos de Melchior de Vogüé a respeito da literatura russa, concluiu que “algumas das formulações de Melchior de Vogüé *tiveram ‘efeito incalculável’ na fortuna crítica posterior dos escritores russos*” (grifo do autor). Para ele,

[m]uitos enunciados se tornaram cristalizações discursivas incluídas nos textos críticos de forma quase ritualística. Isso vale para a média internacional, e é plenamente confirmado pelo estudo dos materiais brasileiros A “Religião do sofrimento” (título do capítulo sobre Dostoiévski em *O romance russo*) e a fatídica confissão de Raskólnikov a Sônia são talvez os exemplos mais eloqüentes disso, erigidos como foram em cerne do universo Dostoiévskiano pelo visconde. A atração por essa passagem foi tamanha no Brasil, onde, como é sabido, tende-se a fetichizar a bibliografia e a brandir trechos impactantes como arma de distinção, que não estarei longe da verdade se disser que quase todos os textos críticos aqui produzidos sobre Dostoiévski nos momentos imediatamente posteriores a 1887 são, na verdade, ampliações e condensações dessa metáfora central — variações em torno do mesmo tema. (2005, p.35-36)

Ainda para Gomide,

[o] aparecimento do romance russo no Brasil, fenômeno *sui generis* no contexto das décadas de 1880 e 1890, por se tratar de uma literatura provinda de uma terra considerada “sem-literatura”, atiçou o interesse dos literatos brasileiros, que imediatamente começaram a traçar paralelos entre o bem-sucedido caso russo e o brasileiro, ainda por se cumprir (assim o entendiam). (2004, p.21)

O escritor e estudioso da literatura brasileira José Veríssimo, um dos primeiros críticos brasileiros a escrever sobre os autores russos no Brasil, em seu livro *História da literatura brasileira*, publicado em 1915, faz referência ao fato de que a literatura brasileira até então era feita por “estudantes ou moços apenas saídos das faculdades, com pouca noção dos livros e nenhuma da vida” (p.173), onde as academias ou faculdades superiores eram o berço de quase todos os movimentos e novidades, e focos principais das atividades literárias. Nesse ambiente, Veríssimo nos conta como Tobias Barreto, no Recife, conseguiu angariar a simpatia de seus alunos e influenciar-lhes os gostos literários, preparando-os para a aceitação de outros padrões estéticos e literários que viriam a romper, ainda que parcialmente, com as fontes tradicionais de inspiração de

nossa cultura, através de um misto de simpatia pessoal por seus hábitos boêmios e seu modo arrebatador de expor suas ideias:

[S]em outra originalidade, talvez, que a do seu verbo, como ele desordenado e exuberante, sem nenhum saber científico realmente sólido, agitou, entretanto, uma porção de ideias novas, pregou ou doutrinou concepções desconhecidas da maioria, citando, com enfáticos encômios, nomes alemães e russos de quase todos ignorados, e cujo valor raríssimos podiam verificar, e firme e desassombadamente proclamou a necessidade de refazermos completamente a nossa cultura em outras fontes que aquelas onde até aí principalmente bebiam as portuguesas e francesas. A estas não conseguiu aliás que de todo as deixássemos, pois nela é que principalmente bebemos ainda. Não foi, porém, inteiramente perdido o seu reclamo. Concorreu muito para entrar conosco a dúvida salutar de que as nascentes tradicionais da nossa cultura não seriam as únicas benéficas, e a curiosidade do nosso espírito se alargou consoantemente. (Veríssimo, 1915, p. 137-138)

Para José Veríssimo (*apud* Gomide, 2004, p. 226)²⁶, a literatura era “o instrumento de aperfeiçoamento moral do homem, no sentido largo da expressão”. Veríssimo diferenciava-se da regra comum entre nós pela visão objetiva e crítica, concorrendo para estruturar um quadro de valores. “Não é lícito ignorarmos Tolstói, sua obra, seu pensamento, sua estética”, escreveu, por exemplo, aduzindo:

[N]o meio da confusão, da extravagância, da incoerência, da anarquia, enfim, do espírito e do sentimento contemporâneo, que ganhou a ciência, a filosofia, a literatura, a arte, sem falar na política junta Tolstói a outros méritos eminentes e peregrinos, que fazem dele uma das mais preclaras e admiráveis figuras de nossa época, o de ser, ao menos depois de certo tempo, um dos raros que têm uma doutrina coerente, um princípio superior diretor do seu sentimento e do seu pensamento, em qualquer domínio mental ou prático em que os tenha exercido. É justamente este fato que, ainda com as fraquezas de seu temperamento, o torna talvez a mais augusta figura viva de nossos dias. (Veríssimo, *apud* Gomide, 2004, p.226)²⁷

As obras de Tolstói e de Dostoiévski têm sido publicadas no Brasil em períodos irregulares ao longo dos anos, desde que aqui aportaram pela primeira vez. Segundo Pinto (2002), em artigo para o jornal *Folha de São Paulo*, sobre as recentes traduções das obras de autores russos diretamente para o português, a história da literatura

[o]ferece alguns exemplos raros de escritores que sempre se apresentam associados ao espectro complementar de um “duplo”: é o caso de Voltaire em

²⁶ VERÍSSIMO, José, “Tolstói contra Shakespeare”, 1910, p. 235

²⁷ Op. Cit.

relação a Rousseau, de Goethe em relação a Schiller, de Balzac em relação a Stendhal e, sobretudo, de Tolstói em relação a Dostoiévski, autor cujas obras vêm sendo sistematicamente editadas no Brasil em traduções feitas diretamente do original russo. Todos eles giram, com seus respectivos pares, em torno dos mesmos problemas, que são as linhas de força de cada época: a oposição entre racionalismo e natureza no Iluminismo francês, a estetização do sujeito e o panteísmo transcendental do romantismo alemão, a tensão entre a energia individual e a força alienante das relações econômicas no realismo do século 19. (s.p.)

Na apresentação de *Contos russos: os clássicos*, Rubem Braga (2004) nos fala sobre a dificuldade de se obterem textos e tradutores capazes de traduzirem diretamente do russo:

[M]inha primeira ideia foi apresentar todos os contos traduzidos diretamente do russo. Arranjar tradutores não era tarefa difícil, mas havia um obstáculo intransponível: a falta da grande maioria dos textos. É este o motivo pelo qual quase todos os contos são traduzidos do francês e do inglês. Consolei-me selecionando as mais acreditadas traduções existentes nessas línguas. Alegro-me pelo fato de poder apresentar em tradução direta do russo duas obras-primas: *O capote* e *Os sete enforcados*. Ambos foram traduzidos por escritores brasileiros em colaboração com sabedores de russo. (2004, p.9)

Nos últimos anos, temos visto um aumento do interesse do público leitor pelos trabalhos desses autores, não só no Brasil como também em outros países, o que desencadeou um tipo de concorrência entre as traduções no que diz respeito à questão da “fidelidade” ao texto original. Para o professor da Universidade Federal Fluminense (UFF) Paulo Bezerra, um dos mais conhecidos tradutores de autores russos para o português, em entrevista à revista *Momento*, da UFF, esse interesse do público brasileiro deve-se, entre outros fatores, “à grande diferença entre as traduções diretas do russo [em relação às indiretas], iniciadas por Boris Schnaiderman na década de 1960, e continuadas por mim” (Bezerra, 2006a, p.8).

O professor Boris Schnaiderman, da Universidade de São Paulo (USP), um dos mais conceituados e respeitados tradutores de obras literárias russas para o português, declarou, em reportagem publicada no “Caderno2” do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 22 de setembro de 2002, intitulada “Sai nova edição do folhetim de Dostoiévski”, que as sucessivas traduções e reimpressões desses autores e o interesse que têm despertado nos leitores podem ser explicados pela proximidade, em alguns pontos, de ambas as culturas. “O mundo russo tem características muito específicas, mas também tem outras muito próximas do brasileiro” (*O Estado de S. Paulo on-line*, 2002b), diz o professor. Sobre Dostoiévski, Schnaiderman

ressalta que a atenção a ele dedicada nos últimos anos deve-se ao fato de que seus temas abordam problemas vitais. “Sua obra é marcada pelo anticapitalismo, por uma reação ao capitalismo selvagem, algo que parece tocar o leitor brasileiro hoje”, complementa. Um outro aspecto que contribuiu para a difusão de autores russos, na opinião de Schnaiderman, foi a queda do Muro de Berlim e o fim do regime soviético, pois com a polarização ideológica e a Guerra Fria,

[m]uita gente se afastou do mundo russo por conta de desilusões políticas, depois de 1945. Atualmente, as possibilidades de se familiarizar com esse universo são maiores: há exposições de arte russa, há mais traduções, os livros circulam mais. (*ibidem*)

Em entrevista à professora de teoria literária e literatura comparada na USP, Aurora Bernardini, na edição do jornal *Folha de S. Paulo*, de 13 de janeiro de 2008, o professor Joseph Frank (2008), considerado hoje um dos maiores conhecedores de Dostoiévski, falou sobre o grande interesse dos leitores brasileiros na obra desse autor, e pelos estudos críticos sobre o escritor russo que publicou.

[U]ma resposta possível sobre o sucesso de meus livros no Brasil talvez seja a fascinação mundial por Dostoiévski, cujos romances parecem ganhar importância com o passar do tempo. Muitas vezes me surpreende a extensão em que encontramos referências a seu nome e suas obras até em jornais. Os problemas que ele dramatiza, especialmente o choque entre razão e fé e os dilemas morais que surgem do desejo de transformar a sociedade como um todo, emergem de seu próprio entorno, a Rússia de meados do século 19. Mas ele tinha certeza do que eram os problemas do mundo moderno em geral, e a contínua popularidade de seus livros parece provar que tinha razão. Outro motivo pelo qual os leitores brasileiros poderiam se interessar especialmente por suas obras é porque se concentram no choque entre a cultura européia ocidental e o que Dostoiévski considerava valores originais russos, decorrentes da tradição nativa. Pelo pouco que sei sobre a cultura brasileira (infelizmente, pouco demais), me ocorre que talvez sua própria mistura de culturas dê aos romances de Dostoiévski uma ressonância especial em seu país. Quanto ao sucesso dos meus livros, talvez seja consequência de meus esforços para situar suas obras no contexto ideológico russo a que ele reagia. Eles contêm uma boa medida da história cultural russa, que, além de seus romances, tem um grande interesse por si só. (Frank, 2008, s.p.)

Embora seja uma literatura riquíssima, é relativamente pequeno o número de autores russos conhecidos no Brasil, destacando-se em especial Tolstói e Dostoiévski, tematizados na presente dissertação. De acordo com Manuel da Costa Pinto (2002), o que caracteriza esses dois autores

[é] que eles são a síntese, o apogeu e, simultaneamente, a dissolução desse processo de constituição (e de representação literária) do que entendemos por sociedade moderna. Praticamente todos os temas presentes nas obras de Rousseau, Schiller ou Stendhal (o "bom selvagem", a aspiração ao sublime, as verdades parciais da vida afetiva) reaparecem de modo concentrado em seus livros. Antes de Tolstói e Dostoiévski, podia-se, sem grandes dificuldades, classificar a literatura segundo categorias como "romance picaresco", "romance social", "romance psicológico" etc. Porém, obras como *Crime e castigo* (de Dostoiévski) ou *Ana Karênina* (Tolstói) reúnem em suas personagens — e muitas vezes em uma única personagem — todo o mosaico possível de acepções do humano: os abismos interiores de desejo e culpa, os determinismos materiais e a tentativa de transcendê-los social e espiritualmente, as utopias políticas e religiosas, a fronteira tênue entre sanidade e demência, lucidez e possessão.

Aquilo que os une, no entanto, é justamente o que os separa. A percepção do drama humano em sua totalidade fraturada, que se verifica tanto em Tolstói quanto em Dostoiévski — e que faz da literatura anterior uma espécie de pré-história da arte de representar a pluralidade do real —, tem soluções que designam aos dois escritores russos papéis praticamente antagônicos na história da literatura. Tolstói é o remate perfeito da épica burguesa, da arte do romance; Dostoiévski aponta para sua falência e ultrapassamento. Romances monumentais como *Guerra e paz* e *Os Irmãos Karamázov* são, respectivamente, o panorama e o apocalipse de uma era. (s.p.)

Em entrevista a Caio Liudvik publicada no *Caderno Mais! da Folha de S. Paulo*, edição de 13 de janeiro de 2008, o professor Boris Schnaiderman (2008a) comenta sobre o crescente interesse pelas obras de autores russos no Brasil:

[H]á certas tendências no desenvolvimento da Rússia e no do Brasil que têm algumas analogias. Por exemplo, o fato de serem culturas que se desenvolveram fora dos que eram considerados os centros mais importantes. Não se podem fazer transposições muito diretas, mas há uma certa tendência. Em um conto como "O Crocodilo", de Dostoiévski, temos a impressão de que se trata do Brasil, dos problemas da burocracia e tudo. Há certas situações de semelhança, como a penetração de um capitalismo muito violento, predatório, na Rússia e no Brasil. (Schnaiderman, 2008a, s.p)

A realidade social brasileira, conforme descrita por Schnaiderman, em vários pontos se assemelha à realidade social encontrada na Rússia na época de Dostoiévski e de Tolstói. Para o intelectual Carlos Nelson Coutinho (1977),

[a] ausência de uma economia integrada — estruturada em torno de um mercado interno único — era causa e efeito da inexistência de uma classe burguesa orgânica, que estivesse em condições de promover uma autêntica revolução democrática. Assim, o total fracionamento de nossa sociedade — típica de uma economia pré-capitalista — impedia a formação de uma verdadeira comunidade humana, de uma vida pública democrática, afastando o povo de qualquer participação criadora na história. A estagnação social condenava os homens a

uma vida medíocre, ao cárcere de um “pequeno mundo” restrito e sem perspectivas, separado da autêntica vida social mesquinha, que impunha aos indivíduos uma radical alienação, afastando-os da evolução histórica concreta, era genérica a todas as classes sociais brasileiras; mas enquanto umas se sentiam mais à vontade nos estreitos limites deste pequeno mundo, outras compreendiam que só com a destruição de tal cárcere era possível a abertura para uma vida autêntica e humana. Tudo isso torna extremamente problemática, entre nós, a criação de autênticas obras épicas e realistas. Também na realidade europeia, com o triunfo da burguesia sobre o proletariado em 1848 e com a intensa trivialização o abandono do antigo humanismo clássico, o romance tende cada vez mais ao naturalismo estreito, à mera descrição do “pequeno mundo”; só com o realismo russo, como o surgimento de um herói não-individualista — expressão de uma época de crise radical de valores burgueses — é possível a recriação de uma nova estrutura romanesca realista. (1977, p. 74 - 76)

O já citado João Marcelo Maia (2005) analisa sob o ponto de vista social as semelhanças entre a Rússia e o Brasil, dois países com imensos espaços vazios e cheios de oportunidades que pareciam infundáveis e, ao mesmo tempo, de certa forma, à margem do processo histórico de desenvolvimento ocidental. No caso da Rússia, devido à sua forte tradição e herança oriental e, no caso brasileiro, devido à tradição e herança ibérica. Tais semelhanças chamaram a atenção de sociólogos e da intelectualidade brasileira, conforme temos visto nos artigos recolhidos nos paratextos e metatextos sobre a possível influência dos autores russos sobre o pensamento brasileiro. Para Maia, o

chamado “movimento *narodnik*²⁸” é considerado um capítulo central no debate russo, pois conjuga, de forma radical e utópica, forte anseio socialista com um programa político-intelectual que localizava nas comunidades camponesas tradicionais o esteio para a construção de um moderno “singular”. Nesse sentido, a Rússia aparecia aos olhos de alguns dos principais intelectuais dos anos 20, 30 e 70 como um enigma “próximo” de nós [...]. (2005, p. 429)

A presença dos autores russos no polissistema literário brasileiro não teria sido a mesma se não fosse pelo papel importante desempenhado por Monteiro Lobato. Segundo Elizamari Becker (2006), em seu trabalho “Forças motrizes de uma contística pré-modernista: o papel da tradução na obra ficcional de Monteiro Lobato”, Lobato é aquilo que se pode definir como um “leitor forte”, ou seja,

[n]ão só pelo fato de ser ele leitor voraz, mas antes por ser seletivo e por dar clara mostra de estar empenhado em uma árdua busca por textos que

²⁸ De *narodne*, povo.

satisfaçam seu gosto [...] Lobato se torna esse “leitor forte” na medida em que é quatro entidades em uma: além de leitor, é também escritor, editor e tradutor. (Becker, p.73)

Em outro trabalho, intitulado “Literatura, tradução e ideologia em Monteiro Lobato” (2008), a mesma autora Elizamari Becker afirma que o pensamento filosófico conhecido por humanismo é uma presença forte na obra do escritor e editor paulista.

[U]ma importante força motriz da escritura de Monteiro Lobato, a ótica humanista em tradução, é resultado das diferentes ideologias disseminadas no tempo do escritor, que ora o fazem um entusiasta das grandes potencialidades humanas, ora o mostram extremamente pessimista e fatalista, refletindo-se esses estados de espírito antagônicos em sua escritura crítica e ficcional [...] À época de Monteiro Lobato, o humanismo secular via-se amplamente divulgado no mundo Ocidental. Seus postulados muito favoreciam os ideais desenvolvimentistas de estadunidenses e, não menos, de sul-americanos. Na esteira do progresso industrial e científico, o humanismo prometia instaurar uma nova ordem mundial em sintonia com os avanços tecnológicos, bem como uma sociedade mais justa e igualitária. É natural, portanto, que Monteiro Lobato fosse também influenciado por essas idéias, sobretudo como resultado de suas leituras de Nietzsche e outros humanistas. Sua experiência de viagem aos Estados Unidos no final da década de 1920 fomentou ainda mais seus ideais humanistas, que o trouxeram de volta ao Brasil cheio de projetos desenvolvimentistas e com disposição para colocá-los em prática. (2008, pp. 3-5)

Becker (2006) nos conta que, após analisar a obra de Monteiro Lobato, conclui que o escritor e editor pode ter sido influenciado por diversos autores de várias nacionalidades.

[M]uitos dos contos de Monteiro Lobato são impregnados de elementos intertextuais, mantendo um forte dialogismo com portugueses, (Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz), franceses (Émile Zola, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Maupassant), alemães (Frederic (sic) Nietzsche, Emmanuel (sic) Kant e Johann Wolfgang von Goethe), ingleses (William Shakespeare, Lord Byron, Walter Scott, Daniel Defoe), norte-americanos (Twain, Poe, Fenimore Cooper) e russos (Fiódor Dostoiévski, Leon Tolstói, Nicolai Gogol, Máximo Gorki, Ivan Turgueniev), só para citar alguns, que podem tê-lo influenciado em épocas distintas de sua vida, fruto de suas leituras e traduções. (p. 15)

Conforme nos informa Oliveira (2006) em seu trabalho “Entrelaçamento de tradução e história no contexto brasileiro” sobre a “relevância de estudos sobre a tradução para uma compreensão mais abrangente de questões relativas à história dos contextos culturais em que os textos traduzidos se inserem” (p. 167), a indústria editorial brasileira alcançou expressivo desenvolvimento durante os anos

1930, tendo, em Monteiro Lobato, um de seus pioneiros. Nesse momento, o volume de traduções de textos do inglês para o português suplantou o volume de traduções do francês para o português, “o que contribuiu para que o inglês passasse a ser a língua de cultura no Brasil, posição que ocupa até os dias atuais [...]” (*ibidem*, p.168).

Segundo Becker (2006), na década de 1930, a Monteiro Lobato e Cia. passou a investir na publicação de coleções, um negócio bastante rentoso e que já estava bem desenvolvido na vizinha Argentina. O leitor que adquiria o primeiro livro de uma coleção tendia a querer adquirir o segundo no intento de completá-la, sem saber em que volume terminaria. Assim,

[s]urgiram a “Biblioteca dos séculos” ou “Coleção Globo”, publicada pela Globo de Porto Alegre e a “Fogos Cruzados”, publicada pela José Olympio no Rio de Janeiro. A Monteiro Lobato e Cia. publicou a “Biblioteca Pedagógica Brasileira”, “Grandes Livros do Brasil”, “Biblioteca Médica Brasileira”, juntamente com as coleções de obras traduzidas “Paratodos”, “Terramarear” e “Biblioteca das Moças”. A Editora Martins, fundada em 1941, também teve atuação marcante na publicação de coleções como “Biblioteca de Literatura Brasileira” e a traduzida “Excelsior”, apresentando Dostoiévsky, Falubert, O. Henry, Kipling, Poe, Mark Twain e outros. (Becker, 2006, p. 89).

Como crítico da sociedade brasileira da época, e respaldado por seu enorme prestígio no cenário cultural do país, Lobato também aproveitava suas traduções para lançar suas críticas, manipulando-as sempre que possível, com propósitos políticos e ideológicos. Ele acreditava, segundo Becker (2006, p. 94), que a predileção do público leitor brasileiro pela língua francesa e pelas obras e traduções francesas foi responsável por um empobrecimento de nossa literatura brasileira.

[N]osso equívoco em ver no francês a única língua a nos pôr em contato com a universalidade provocou uma fúria de absorver o francês nas classes altas. (*ibidem*, p. 94)

A questão da tradução para Lobato, segundo Becker, preocupava-o não só com respeito à predominância até então da literatura francesa, como também pela intermediação que esta fazia nas até então raras oportunidades que se tinha de se travar contato com outras literaturas. Lobato louvava o exemplo da Argentina, que tratou de traduzir diretamente de seus originais a literatura russa:

[t]em a Argentina a sua visão pessoal da Rússia, enquanto nós aqui pensamos dela o que o suspeitíssimo francês quer que pensemos. Paris nos manda, como os figurinos, visões da Rússia *ad-usum* basbaquismo antártico. Falsas, pois. Visões tendenciosas [...] Mas nós vemos a Rússia com os óculos pretos que o francês nos dá. (*apud* Becker, 2006, p.97)²⁹

Segundo Lobato, *apud* Becker (2008, p. 91), um bom tradutor deveria ser também um bom escritor, e “a tradução tem que ser um transplante. O tradutor necessita compreender a fundo a obra e o autor, e reescrevê-la em português como quem ouve uma história e depois a conta com palavras suas”. Entretanto, para o desespero do editor paulista,

[i]sto exige que o tradutor seja também escritor — e escritor decente. Mas os escritores decentes, que realmente são escritores, isto é, que possuem o senso inato das proporções, esses preferem e têm mais vantagens em escrever obras originais do que transplantar para o português obras alheias. Os editores pagam menos e o público não lhes reconhece o mérito. (*apud* Becker, 2008 p.91)³⁰

Lobato desmerece a literatura francesa “na sua cansativa repetição temática”, criticando também “a falta de opções do leitor brasileiro e o despotismo das editoras”. Para ele,

[o] leitor brasileiro é gente que escapou de um mal: muramento em vida dentro de uma língua paupérrima em literatura e para a qual, de tudo quanto a humanidade produziu, desde Lucrécio até Henry Mencken, só foram vertidos uns trabucos lacrimogêneos de Esrich e aquela galopada sem fim, para ganhar dinheiro, de Dumas. Escapou de um muramento para cair noutra: murou-se no francês. A Editora Nacional rompeu com o mito. Começou a dar livros de autores que não os franceses, e nessa literatura o povo, com certo espanto, começou a ver que o mundo não é apenas bordel ou alcova, com uma eterna historinha de “*lui, elle et làutre*”. Que há descampados e florestas imensas, montanhas, planuras de neve, tigres e panteras e elefantes. Que há perspectivas, em suma, e ar livre. (*apud* Becker 2006, p.95)³¹

Monteiro Lobato foi, de acordo com Oliveira (2006), uma das figuras de destaque para a abertura do polissistema literário brasileiro a novos autores e línguas, em função de sua atuação como tradutor e editor, de acordo com o conceito de patronagem de Lefevere. Ao ampliar o horizonte cultural brasileiro,

²⁹ LOBATO, Monteiro. **Na antevéspera**. São Paulo: Brasiliense, 1951, v.6, pp.62. 310p.

³⁰ LOBATO, Monteiro. **Mundo da lua e miscelânea**. São Paulo: Brasiliense, 1951, v. 10, p127

³¹ LOBATO, Monteiro. **Mundo da lua e miscelânea**. São Paulo: Brasiliense, 1951, v. 10, pp.323-324. 338p.

Lobato colocou a literatura de língua inglesa no centro do sistema de literatura traduzida no Brasil, deslocando a literatura espanhola e francesa para a periferia do sistema, nos termos dos pressupostos teorizados por Even-Zohar e Toury. Ao mesmo tempo, devido à sua formação humanista e ao seu imenso conhecimento literário, Lobato contribuiu para a introdução em nosso país das literaturas inglesa, russa, escandinava e americana, entre outras (Oliveira, 2006, p. 168). Complementando Oliveira, escolhi uma passagem de Lobato onde, conforme Becker (2008), o escritor e editor menciona explicitamente os escritores de outras culturas às quais o Brasil só tinha acesso através da mediação da língua francesa e, mesmo assim, de forma fragmentada e imperfeita.

[O] mundo continuou seu caminho, mau grado (sic) a nossa geração — e se em represália não fomos também negados é que o mundo desconhece a nossa existência. Surgiram enormes vultos nas várias literaturas que pelo mundo vicejam — como esse Kipling na Inglaterra, como Eugene O’Neil e Mencken na América, como Joseph Conrad... no mar, como toda uma plêiade na Rússia — e nós a deles só termos notícias unicamente através das diluídas traduções francesas, sempre muito orgulhosos do nosso “bras dessus bras dessous” com a gente gálica! Engalicamo-nos assim até a medula. Mantivemo-nos com o máximo heroísmo na atitude do cachorrinho que, orgulhosamente, sacudindo a cauda, segue um viandante, certo de que é esse que move o mundo. (*apud* Becker, 2008, p.94)³²

4.3.1

A questão das traduções diretas vs. indiretas

Mas ao mesmo tempo é preciso ousar. Uma tarefa assim não deve assustar, deve estimular a pegar o texto e ir em frente, trabalhar. Se eu fizer um trabalho imperfeito, depois virá alguém que o fará melhor. Sem ousadia não há bom tradutor.

Boris Schnaiderman

A tradução é uma atividade que envolve riscos e exige preparo e paciência, já dizia Lutero (Luther, 2003), ao traduzir a Bíblia para a língua alemã. Para o professor da USP e tradutor Boris Schnaiderman “o erro é inevitável. Errar todo

³² LOBATO, Monteiro. **Mundo da lua e miscelânea**. São Paulo: Brasiliense, 1951, v. 10, p.324.

mundo erra, impossível deixar de errar, pois a tradução é algo muito complexo” (2008a). Segundo o professor, “mexer com textos é algo que transtorna a gente, por mais que se tente fazer um bom trabalho” (*ibidem*). Para o tradutor Paulo Bezerra, “por melhor que seja a tradução, ela não muda a qualidade da obra nem cria novo autor” (Bezerra, 2006a).

Um dos grandes desafios da tradução diz respeito às perdas, já que, segundo Schnaiderman, elas são “inevitáveis”. Para o professor,

[O] fato de terem aparecido traduções diretas realmente melhorou a situação. Porque é outra coisa, né? Se o tradutor é bom, ele consegue dar uma veracidade muito maior ao texto do que se fizer tradução indireta. Porque se fizer tradução indireta ele está na dependência do que o outro fez. Em toda tradução, é inevitável haver alguma perda. Sendo indireta, perde-se duas vezes, em vez de se perder uma vez só. O grande desafio da tradução é conseguir suprir essa perda. Porque é uma arte, um problema estético se evitar o mais que puder as perdas. Quem começa a traduzir, geralmente, se preocupa muito com os significados. Mas o significado é um dos fatores. O significado é essencial; é importante ter a tradução correta quanto ao significado, mas essa é uma das características da boa tradução. A questão do tom, o tom que você consegue dar... Isso a gente aprende a duras penas, e aprende errando. Eu aprendi muito errando. Porque no início eu queria traduzir em um estilo bom, procurava um estilo elevado, mas o original às vezes não é em estilo elevado. [...] A tradução é um ato de criação, tem que ser. A tradução exige criação. Sem criação, não existe boa tradução. Traduzir exige que se crie, sim. (2008d, s.p.)

Conforme Bassnett e Trivedi (1999), a tradução não é uma atividade transparente e inocente; ela não acontece por acaso nem de forma independente e isolada, mas é parte de um processo contínuo de transferência intercultural, carregado de significância em todos os seus estágios. Para os dois teóricos, as recentes reflexões desenvolvidas no âmbito dos estudos da tradução têm desafiado a noção há muito estabelecida de que as traduções são inferiores aos originais, demonstrando seguir uma trajetória similar a outros movimentos radicais no contexto dos estudos literários e culturais. Esses estudos questionam as políticas de canonização, afastando-se das ideias de grandeza dos universais literários. Contudo, isso não significa negar que alguns textos sejam mais valorizados do que outros, mas tão somente que os sistemas de avaliação tendem a variar de tempos em tempos e de uma cultura para outra.

Segundo Bloshteyn (2007), as diferenças entre as culturas russa e norte-americana, por exemplo, causam inúmeros mal-entendidos nas representações dessas culturas quando em contato. Situações, conceitos e personagens em um

determinado texto podem ser percebidos de forma diferente por leitores que não tenham o mesmo *background* cultural dos leitores dos originais. A tradutora e crítica reproduz uma avaliação de O.A. Leontovich³³ segundo a qual as diferenças podem ser incluídas na seguinte lista de possíveis barreiras a uma comunicação efetiva: diferenças entre mentalidade e caráter nacional; divergências na percepção linguística do mundo, inclusive na percepção do tempo e do espaço; assimetria comunicativa; efeito de estereótipos culturais; diferenças na estrutura de valor; divergências nas normas linguístico-culturais diferenças nos pressupostos sobre o conhecimento do *background*; diferenças culturais quando especificamente associadas ou anexadas a unidades linguísticas; percepção de humor, etc.

Embora a questão de contatos literários entre duas culturas esteja fora dos objetivos do estudo de Leontovich, suas descrições das diferenças aplicam-se no caso de textos russos traduzidos para americanos e outros leitores não russos (p.9).³⁴

Parece haver certo consenso entre os estudiosos da tradução de que a maioria dos leitores de literatura estrangeira, com exceção dos tradutores e dos professores de línguas estrangeiras, tende a tomar o texto lido como se fosse original, sem se darem conta de que se trata de uma tradução. Para Toury (1995, p. 26), quando um texto é oferecido como uma tradução, ele é prontamente aceito de boa fé como tal, sem questionamentos. Entretanto, tal procedimento abre caminho para que traduções fictícias possam passar por genuínas. Segundo Gomide,

[n]a esteira desse e de outros importantes estudos veio a enxurrada de edições de Dostoiévski e seus contemporâneos, então traduzidos pela primeira vez, às vezes em edições extremamente precárias, verdadeiras adaptações que algumas delas eram, ou então novamente publicados, agora para um público mais amplo e com respaldo crítico considerável. Para dar conta da demanda do mercado, editoras prestigiosas desenvolveram autênticas linhas de montagem de tradução de romances russos, tarefa dividida entre estudantes e emigrantes de origem russa residentes em Paris. Julgando insuficiente o número de romancistas russos

³³ O.A. Leontovich: *Russia and the USA: Introduction to Intercultural Communication (Rossiia i SSha: vvdnie v mezhkul'turniuiu kommunikatsiiu)*

³⁴ Uma das dificuldades na tradução para o inglês, conforme descrita por Coulson (1989, p.466) é que a palavra russa para “crime” no título do romance e em outras partes do texto é *prestuplenie*, de *pre-* (através, prefixo trans-), dando outro sentido à palavra.

disponíveis, alguns foram inventados por editores e tradutores ansiosos para aproveitar a moda. (2007, p. 30)

Para Gentzler e Tymoczko (2002), as traduções sempre apresentam dois modos ao mesmo tempo, dependendo do contexto. Assim, a maior parte dos atuais estudiosos da tradução concebe o fenômeno tradutório como heterogêneo, com diferentes questões sendo postas por diferentes traduções em tempos e lugares diferentes, a depender do momento histórico e material específico (2002, p.xx). Conforme relata Paulo Bezerra, em sua introdução a *Crime e castigo* (2007), há várias traduções deste romance de Dostoiévksi para o português, sendo a mais conhecida a de Rosário Fusco, publicada pela editora José Olympio. Contudo, por se tratar de uma tradução indireta, feita “sob a mediação da língua francesa, configura, parafraseando Platão, uma ‘imitação de segunda categoria’, isto é, uma ‘imitação da imitação’ ” (*ibidem*). Para Bezerra,

[t]rata-se de um ótimo texto em português, porém, como foi traduzido do francês, ou seja, é tradução da tradução, saiu fortemente marcado por muitos elementos característicos da língua e da literatura francesa e do próprio modo pelo qual os franceses costumam traduzir obras de autores russos. [...] Esse é o problema central das traduções de segunda mão: dependem totalmente da qualidade do texto que lhes serve de fonte, sem meios de penetrar a essência do texto do autor. É isso também que justifica a tradução direta, muito particularmente quando se trata de ficção. (2007, p. 7-8)

Em entrevista ao boletim da UFMG (2004), o professor Bezerra, em resposta à pergunta “Como dar à obra uma nova língua sem ferir-lhe as características essenciais?”, teceu suas considerações sobre a questão das traduções diretas:

[C]reio que não é o idioma que suaviza ou torna ásperas obras ou autores, mas a concepção de tradução do tradutor. O francês tem a triste mania de amaneirar, suavizar autores russos, afrancesando-os de tal forma que eles perdem muito do que têm de peculiar. Essa prática se repetiu nas traduções de Dostoiévski diretamente do francês, feitas por Rosário Fusco, Raquel de Queirós (sic) e outros, nas quais encontramos excelentes textos em português, porém muito distantes da marca caracterológica da linguagem Dostoiévskiana. A tradução direta visa justamente evitar esses desvios estéticos no processo da tradução, que tornam os textos traduzidos estranhos à concepção de arte e linguagem do próprio Dostoiévski. (2004, s.p.)

Ainda sobre as traduções diretas, afirmou Bezerra, em entrevista à *Revista do Instituto Humanitas on-line* (2006b), da Unisinos:

[A]cho que se pode definir em dois pontos a finalidade essencial da tradução direta: 1) em se tratando de literatura, de ficção, recriar os valores e sentidos do original numa linguagem que mantenha suas propriedades específicas de linguagem literária como estão no original e, 2) em se tratando de ensaio ou obra científica, traduzir a linguagem conceitual empregada pelo autor. O simples desvio ou desfiguração de um conceito pode invalidar todo um ensaio ou obra científica. (2006b, p.20)

Se os textos de Dostoiévski e Tolstói não eram totalmente desconhecidos dos leitores brasileiros, sua tradução direta do idioma original aportou por aqui como novidade tornada obrigatória há quase uma década. Tanto quanto o autor, a frase “traduzido diretamente do russo” virou chamariz, deixando de ser luxo para se tornar uma exigência. “A quantidade e a velocidade atuais de publicação dos russos realmente não são inéditas”, explica Bruno Gomide, em reportagem assinada por Alexandra Moraes e Ernane Guimarães Neto (*Folha de S. Paulo*, “Caderno Mais!”, 13 jan. 2008, edição *on-line*), citando a “febre de eslavismo” dos anos 30 e a coleção de Dostoiévski da editora José Olympio nos anos 1940. “O que há de inédito é o fato de a tradução a partir do original russo ter se tornado uma exigência”, diz o professor. “Ademais, exige-se que sejam feitas com qualidade. Já nos anos 30 havia edições feitas a partir do russo, mas em geral eram apressadas, ou então excessivamente atreladas a interesses de grupos políticos” (*ibidem*).

Com relação a essa afirmação de Gomide, Schnaiderman (2008d), em entrevista a Claudio Leal e Thais Bilenky, da homepage *Terra Magazine*, tece considerações sobre a influência do Partido Comunista no papel de divulgação da literatura russa:

[a]judou, mas prejudicou também. Porque, durante muitos anos, houve uma desconfiança do público em relação à literatura russa. Havia a impressão de que era uma literatura chata. Houve uma divulgação maciça de obras de exaltação do sistema. Não que fosse um mal o realismo socialista como tal. O problema não era o realismo socialista, mas os maus romances do realismo socialista. Às vezes, o que se divulgava maciçamente era o que havia de pior, o que exaltava mais o sistema. Os melhores textos eram menos traduzidos. O público ficou muito desconfiado. E, também, o que prejudicou muito a aceitação da literatura russa pelo público foi o "Caso" Boris Pasternak. Porque houve uma divulgação maciça de um romance muito complexo. O *Doutor Jivago* é um romance muito complexo, inclusive muito discutível como romance. É a obra de um grande poeta, um texto que tem partes extraordinárias, como prosa poética, mas em conjunto não convence muito. Foi muito divulgado e muito difundido, e as pessoas ficaram desconfiadas. De uns dez anos para cá, está havendo uma procura grande. Edições de romances se sucedem, Dostoiévski é quase um best-

seller. Muito interessante. Está trazendo ao público algo que fazia falta. Alguns procuram explicar pelas semelhanças... As semelhanças são tão grandes quanto as diferenças. As diferenças também são enormes! No entanto, o público reagiu muito bem. (Schnaiderman, 2008d)

De acordo com o jornal *O Estado de S. Paulo on-line*, de 19 de julho de 2004, em matéria sobre as novas traduções de clássicos da literatura russa,

[a] primeira grande tentativa de invasão das traduções russas começou mesmo nos anos 60. Uma editora chamada Lux, de orientação marxista, lançou alguns títulos traduzidos por nomes imemoráveis. Eram versões por vezes adaptadas dos clássicos, baseadas na leitura do original russo por um conhecedor da língua, que ia traduzindo literalmente com a ajuda de um parceiro, por sua vez alguém com precários conhecimentos de português. A veterana Tatiana Belinki, responsável pela primeira adaptação de *O Sítio do Pica-Pau Amarelo* para a televisão, lembra que as traduções antigas por vezes pulavam parágrafos inteiros, modificando traços estilísticos essenciais dos autores. (2004, s.p.)

Paulo Bezerra nos conta que, ao traduzir *Crime e castigo*, procurou manter os elementos de estilo que são peculiares ao autor. Para o tradutor (2007),

Dostoiévski usa com certa frequência o travessão – ora para enfatizar um pensamento do narrador ou de alguma personagem, ora para inserir outras ideias na discussão etc.[...] O discurso Dostoiévskiano nem sempre prima pela fluência, pela elegância; sua constituição depende do clima social e psicológico em que se desenvolve a narração, da tensão psicológica que envolve as vozes das personagens, do grau de empatia entre o narrador e as personagens.[...] Procurei seguir de muito perto a maneira pela qual cada personagem se exprime, manter o ritmo de suas falas, a ordem da sua construção, traduzindo-as em vez de descrevê-las como costuma acontecer na tradução indireta. Amaneirar o discurso de Dostoiévski para torná-lo mais elegante e mais fluido significaria atentar contra a originalidade de um autor cuja peculiaridade principal é a ruptura com as matrizes tradicionais do pensamento e suas formas de expressão. (p.8)

Em resenha sobre uma tradução direta do russo de *O idiota*, de Dostoiévski, feita pelo tradutor Paulo Bezerra, editada pela editora Cosac Naify e publicada pelo *Caderno “Ideias”* do *Jornal do Brasil*, edição de 07 de março de 2003, o escritor Mario Pontes (2003) comenta que

[h]á um avanço notável entre as primeiras traduções brasileiras de obras de Dostoiévski, publicadas há bem mais de meio século, e as que começaram a sair pela altura de meados da década passada. As versões já antigas partiam de traduções francesas, algumas bastante duvidosas. Um salto à frente foi a publicação das obras completas do romancista pela Nova Aguilar, com introduções, glossários e explicações sobre critérios adotados na transliteração de sons russos. As mais recentes distinguem-se pela preocupação com as

peculiaridades do estilo Dostoiévskiano, que são muitas e por vezes perturbadoras. Graças a esse cuidado, estamos lendo um Dostoiévski muito menos castiço do que os anteriores, mas certamente muito mais próximo do original. (Pontes, 2003, s.p.)

É interessante mencionar o fato de que Dostoiévski foi, segundo reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo on-line* de 19 de julho de 2004, o responsável pelo surgimento da editora Cosac Naify.

[S]ócio-fundador da editora, Charles Cosac morou na ex-União Soviética por algum tempo para finalizar sua tese sobre o pintor suprematista Malevitch. Apaixonado pela cultura russa, tinha por meta dar ao público brasileiro uma grande tradução de *Crime e castigo*. O veterano Paulo Bezerra assinou a versão para o português, mas outra editora, a 34, acabou lançando esse e outros títulos de Dostoiévski, que vendem, em média, mais que Tolstói. (2004,s.p.)

Outra editora que tem se destacado no mercado editorial brasileiro por oferecer traduções diretas do russo, conforme mencionado, é a editora 34, que nos informa através de seu site na internet que

A rica literatura da Rússia e do Leste Europeu é representada pela Coleção Leste, que tem publicado obras de Dostoiévski, Gógol, Tolstói, Púchkin e Tchekhov, entre outros, sempre vertidos do original por tradutores como Boris Schnaiderman e Paulo Bezerra. (www.editora34.com.br)

Ainda de acordo com o site da editora 34 (*ibidem*), as traduções diretas do russo para o português do professor e tradutor Paulo Bezerra, publicadas pela editora, receberam os seguintes prêmios:

- Premio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) 2002 – Melhor tradução (*Os idiotas*).
- Premio Paulo Rónai da Biblioteca Nacional 2002 – Melhor tradução (*Crime e castigo*).
- Premio Jabuti 2005 – Melhor tradução (2º. Lugar) (*Os demônios*).

Sobre a Coleção Leste, seu diretor Nelson Ascher (2007) escreveu no posfácio de *Crime e castigo*:

[A] Europa Centro-Oriental foi conspicuamente a cobaia de um experimento social que hoje podemos seguramente qualificar de insano segundo qualquer

critério, mas sua vocação laboratorial não é exatamente nova e talvez tenha começado bem antes, digamos, da devastação tártara do século 13. Isso impôs à sua literatura uma amplitude nada invejável de interesses humanos ou, mais propriamente, desumanos, bem como a perícia necessária para transformá-los em arte, fosse pró, contra ou muito pelo contrário. [...] As respostas que autores estranhos de nomes impronunciáveis forneceram para essas questões podem servir para repensarmos as nossas próprias. (s.p.)

Bezerra (2006b), em entrevista à *Revista do Instituto Humanitas on-line*, da Unisinos, em resposta a pergunta sobre qual dos livros de Dostoiévski por ele traduzidos apresentou a maior complexidade, afirma:

[T]odos são altamente complexos. Dostoiévski é o maior artista da crise na literatura universal. Quando suas personagens entram em crise, sua linguagem também entra, e cabe ao tradutor perceber como a desestruturação do psiquismo de uma personagem acarreta a desestruturação de sua linguagem. Além disso, a língua russa possui uma riqueza infinita de partículas que dispensam verbo e substantivo na formação de frases, e isso dificulta terrivelmente o entendimento. Enfrentei essa questão na tradução de *Bobók*, em que há períodos de duas a três linhas sem um único verbo e um único substantivo. Nesse livro, publicado pela Editora 34 com o título *Dostoiévski. Bobók. Tradução e análise do conto*, explico esse desafio em um capítulo sobre a tradução. (2006b, p.20)

Em reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* de 7 de junho de 2002, sob o título “Guerra e paz ganha nova edição no Brasil”, contendo uma parte reproduzida do romance, o lançamento de novas traduções de autores russos para o português é saudado com entusiasmo.

[L]ançamento da *Ediouro*, que ainda não é tradução direta do russo, mas do francês, junta-se a outras obras de Leon Tolstói publicadas recentemente no País. Nenhum romance foi mais vezes chamado de epopéia do que *Guerra e paz*. Isso coloca seu autor, o russo Leon Tolstói (1828-1910), o mais próximo que um escritor pôde chegar de Homero, o grego a quem são atribuídos os textos poéticos que fundaram a literatura: *Iliada* e *Odisséia*. Essa obra monumental ganha uma nova edição no Brasil. Não se trata, infelizmente, de uma tradução do original russo - vertida do francês anteriormente e publicada pela Editora Globo, ganhou uma revisão em que o texto foi agora comparado com uma tradução para o inglês. O lançamento, pela *Ediouro* (selo Prestígio, três volumes, R\$ 129), no entanto, reforça a presença de Tolstói entre os autores clássicos no mercado editorial brasileiro. Novelas suas, desta vez recém-traduzidas do russo, foram lançadas em 2000 e 2001, nos volumes *O Diabo e Outras Histórias* e *Padre Sérgio* pela Cosac & Naify, reforçando o esforço já realizado especialmente pelo crítico e tradutor Boris Schnaiderman, que verteu do original, entre outros, *Khadji-Murát*, e pela escritora Tatiana Belinky, tradutora de *A Morte de Iván Ilitch*. Uma pequena editora, a *Verus*, de Campinas, a 90 quilômetros de São Paulo, também lançou recentemente uma pequena coletânea de três contos religiosos de Tolstói, a partir do russo, que recebe o nome do primeiro dos textos: *Onde Existe Amor, Deus Ai Está* (130 págs., R\$ 18,90). Em resumo,

parece que se prepara o terreno para a grande empreitada que falta: a chegada de versões completas, cuidadosas e fiéis, de seus grandes romances: *Guerra e paz* e *Anna Karenina*. Até lá, nós, desconhecedores do russo, temos de aceitar as perdas naturais das traduções indiretas: a professora da Universidade de São Paulo Aurora Bernardini, por exemplo, nota que nesta edição (que vem numa caixa resistente, mas com letras prateadas de gosto duvidoso), cartas trocadas pelos personagens em francês, e não em russo, estão já em português, como o restante do texto. E o Buonaparte de Napoleão perdeu a letra *u* (Tolstói escrevia "Buonaparte", ressaltando sua origem italiana, o que não é ausente de significado) [...]. (2002, s.p.)

Como se pode constatar, embora lamentando que a edição da Ediouro ainda ofereça uma tradução indireta, com suas “perdas naturais”, a reportagem registra o movimento em direção às traduções diretas, às quais se refere como “versões completas, cuidadosas e fiéis”, manifestando a esperança de que finalmente edições oriundas das traduções diretas venham a ser postas à disposição do público brasileiro em curto prazo.

O escritor e tradutor Rubens Figueiredo (s.d.), “considerado um dos principais tradutores da língua russa para o português”, em entrevista a Julia Bussius na *homepage* da internet da editora Cosac Naify³⁵, especializada em editar livros sobre arte e oferecer edições elaboradas e bem cuidadas de obras de autores nacionais e estrangeiros, falou sobre sua tradução diretamente do russo do clássico *Anna Kariênina*, de Tolstói. “Além de apresentar o texto integral do romance, representa um esforço de transpor para o português os traços de linguagem mais marcantes do original russo”, diz Figueiredo. Sobre as minúcias da transposição do russo para o português, e de que maneira as edições brasileiras anteriores lidaram com a questão, o escritor nos conta que

[d]ois pontos podem ser ressaltados. A repetição de palavras e de expressões e as frases longas e, por vezes, dispersivas do original. As traduções existentes (e não só para o português) primam por empregar sinônimos a fim de evitar repetições, e também por subdividir em frases menores os períodos longos e muito armados de Tolstói. Tenho a convicção de que o leitor pode ter uma idéia bem mais coesa do significado geral de um livro tão abrangente com a ajuda de uma tradução que preserve traços como esses do original. [...] Creio que o esforço principal é sempre o de preservar o sentido das preocupações lingüísticas do original. Cada autor tem tipos diversos de preocupação, dirigem seu trabalho para um sentido ou outro. Eu tento compreender esse sentido e acompanhá-lo. (Figueiredo, s.d., s.p.)

Reforçando a sua preocupação em preservar o sentido lingüístico original, Figueiredo, em outra entrevista, para o jornal *O Estado de S. Paulo on-line* de 19

³⁵ A entrevista não está mais disponível na *homepage* da editora. Ver em Anexos.

de julho de 2004, tradutor da obra-prima de outro escritor russo, Turguêniev, *Pais e Filhos*,

[c]hama a atenção para o estilo ‘requintado’ do russo e sua escolha meticulosa das palavras, nem sempre entendida por seus tradutores. Segundo o autor (de *Barco a Seco*, prêmio Jabuti de 2002), as traduções mais antigas nem mesmo atentam para expressões idiomáticas ou costumes locais. Figueiredo cita *Pais e Filhos* como exemplo. Na tradução antiga da Lux, uma "estação de muda de cavalo" simplesmente virou hospedaria. Os cavaleiros, claro, não gostaram nada disso. (*O Estado de S. Paulo*, 2004, s.p.)

Para ilustrar a afirmativa de Figueiredo, e também de Bezerra, sobre a preservação do sentido linguístico, extraí como exemplo um trecho do livro do livro *Humilhados e ofendidos*, de Dostoiévski, segunda parte, capítulo VIII, em tradução indireta do francês feita por Rachel de Queiroz, publicada pela José Olympio, em 1962, e em tradução direta do russo, de Klara Gourianova, publicada pela Nova Alexandria, em 2003.

Na tradução de Rachel de Queiroz (pp. 131-132), fluida, o trecho ficou assim:

[D]esculpei-me, e acrescentei que talvez também não aparecesse no dia seguinte, explicando que chegara até lá justamente para a prevenir disso. Quase brigamos, então; ela se pôs a chorar e me cobriu de censuras. Mas quando eu estava para sair, abraçou-se a mim, rogou que não me zangasse com ela, uma “órfã”, e esquecesse as palavras que me dissera.

Natácha estava novamente sòzinha (sic), e me pareceu menos satisfeita ao me ver do que na véspera, e do que nas outras vêzes em geral; dir-se-ia que eu a incomodava, que a a aborrecia. Perguntei-lhe se Aliócha aparecera.

— Naturalmente — respondeu ela — mas não demorou; prometeu voltar hoje à noite — acrescentou, meio incerta.

— E ontem à noite?

— Não. Prenderam-no — explicou depressa. E tu, Vânia, que fazes?

Vi que, por qualquer razão, ela queria mudar de assunto. Olhei-a atentamente: estava visivelmente nervosa. Além disso, ao perceber que eu a observava, lançou-me um olhar rápido e mal-humorado, e tão violento, que me trespassou. “Está sofrendo outra vez”, pensei. “Entretanto, não quer me confessar.”

Para lhe responder à pergunta a respeito do que eu fazia, contei-lhe a história de Helena com todos os pormenores. Natália tomou grande interêsse pelo caso.

— Deus meu! E tiveste a coragem para a deixar só?! — exclamou, quando acabei de contar.

Expliquei-lhe que desejara ficar, mas tivera receio que ela se zangasse comigo ou precisasse de mim.

— Com efeito — disse Natácha como se falasse a si própria, enquanto refletia — com efeito, tenho necessidade de ti. Mas deixemos isso para uma outra vez. Estiveste em casa dêles?

Contei minha visita.

— *Sim, sabe Deus como meu pai receberá tôdas essas novidades. Aliás, por que se importa êle?*

— *Por que se importa? Uma mudança dessas?*

— *É verdade... aonde teria êle ido? Escuta, Vânia, se puderes, vem aqui amanhã... talvez eu tenha alguma cousa para te dizer... Só contigo tranqüilizo a consciência. Agora, porém, volta para junto de tua doente; já a deixaste há mais de duas horas.*

— *É verdade. Adeus, Natácha. Bem, e como estava Aliócha hoje?*

— *Nada há de novo a respeito de Aliócha. Até me admira tua curiosidade.*

— *Até a vista, minha amiga.*

— *Adeus!*

Na tradução de Klara Gourianova (pp. 140-141), o trecho escolhido nos é apresentado da seguinte forma, com as reticências e suspensões de pensamento sugeridas por Bezerra:

[E]u me esquivei e disse, quase categoricamente, que talvez amanhã não viesse e que passei justamente para avisá-la disso. Desta vez, por pouco não brigamos. Ela chorou, repreendeu-me áspera e amargamente e só quando eu já estava na porta, atirou-se sobre mim abraçou-me, pediu que eu não ficasse zangado com ela, “uma órfã”, e não levasse a mal suas palavras.

Contra minhas expectativas, encontrei Natacha novamente sozinha e, coisa estranha, pareceu-me que ela não estava tão ansiosa em me ver, como no dia anterior e nas outras vezes em geral. Foi como se eu a incomodasse e chateasse com alguma coisa. À minha pergunta, se Aliocha esteve lá naquele dia, ela respondeu que “evidentemente esteve, mas por pouco tempo. Prometeu vir hoje à noite”, acrescentou, como se estivesse hesitante.

— *E ontem à noite, ele veio?*

— *N-não. Foi impedido – completou ela, rapidamente. — E aí Vânia, como vão suas coisas?*

Vi que ela queria encerrar a conversa e mudar de assunto. Aliás, ao reparar que eu a observava atentamente, lançou-me um olhar no qual havia tanta ira que parecia me queimar. “De novo algum desgosto”, pensei, “mas não quis me dizer”. Respondendo à pergunta dela, contei-lhe toda a história de Elena em detalhes. Meu relato deixou-a muito interessada e até pasma.

— *Meu Deus, e você pôde deixá-la sozinha, doente? — exclamou ela.*

Expliquei que não queria vir hoje, mas pensei que ela ficaria magoada, podia precisar de mim para alguma coisa.

— *Precisar... — repetiu ela, falando consigo mesma, refletindo. — Precisar, talvez sim, Vânia, mas é melhor deixar para outra vez. Esteve com os velhos?*

Contei-lhe tudo.

— *Sim, Deus sabe como meu pai vai receber todas essas notícias. Aliás, receber o quê?*

— *Como, o quê? — perguntei. — Foi uma reviravolta?*

— *Ah, sei lá... Onde é que ele foi desta vez? Daquela outra, você pensou que ele tinha vindo aqui. Olhe, Vânia, venha aqui amanhã. Talvez eu lhe conte. Dá vergonha incomodar você. E agora é melhor você voltar para casa, para sua hóspede. Já devem ter passado duas horas desde que saiu de casa!*

— *Já passaram. Adeus, Natacha. Mas como Aliocha foi com você, hoje?*

— *Ah, esse Aliocha, mais ou menos... Sua curiosidade é até estranha.*

— *Até logo, minha amiga.*

— *Adeus.*

Um outro trecho que selecionei foi extraído do livro *Ana Karenina*, de Tolstói, da parte 6, capítulo X. As traduções são de João Gaspar Simões (indireta) – publicada pela Abril Cultural em 1971, pp. 540-541 – e de Rubens Figueiredo (direta) – publicada pela Cosac Naify, em 2009, pp.574-575.

Na tradução de João Gaspar Simões:

Depois de terem percorrido mais da metade do pântano, Liêvin e Vieslówski chegaram ao local que confinava com os juncais e era o limite das terras dos aldeões, divididas ou por carreiros abertos pelos pés dos homens ou por franjas ceifadas. Metade dos campos já tinha recebido a foice. Embora as probabilidades de achar caça fossem tão escassas nas zonas por ceifar como nas já ceifadas, Liêvin, que prometera a Stiepan Arcádievitch reunir-se com êle, seguiu avante acompanhado do camarada.

— *Eh, caçadores!* — *gritou-lhes um mujique do meio de um grupo sentado à volta de um carro desatrelado. — venham comer conosco! Temos vinho!*

Liêvin voltou-se.

— *Venham! Venham!* — *insistiu outro, de grandes barbas, rosto corado e jovial, que mostrava os brancos dentes, enquanto agitava no ar uma garrafa esverdeada, que brilhava ao sol.*

— *Qu'est-ce qu'ils disent?* — *perguntou Vieslówski.*

— *Estão a convidar-nos para bebermos vodca. Naturalmente procederam hoje à divisão do feno. Eu estava capaz de aceitar, e com muito gosto — replicou Liêvin, não sem malícia, esperando que Vieslówski se deixasse seduzir e o apanhassem também.*

— *E por que nos convidam êles?*

— *Porque estão divertidos. Aceite! Vai gostar!*

— *Allons, c'est curieux.*

— *Vá! Vá! Lá adiante há um atalho que leva ao moinho — exclamou Liêvin.*

Quando se voltou, viu com satisfação que Vieslówski se afastava, todo dobrado, a espingarda no braço, trôpego, embatendo com os pés cansados nos torrões de terra.

— *Vem tu também!* — *gritou o camponês, chamando Liêvin. — Terás empadas!*

Liêvin não teria, por certo, recusado um pedaço de pão e um trago de vodca; sentia-se cansado e era penosamente que arrastava os pés pela lama do pântano; dera porém com a Laska imóvel e esqueceu-se da fadiga que sentia para ir ao seu encontro. Levantou-se-lhe debaixo dos pés uma narceja, e desta vez não errou o tiro.

A cadela continuava imóvel. “Busca!” Outra ave se levantou diante do focinho de Laska. Liêvin disparou pela segunda vez, mas, não havia dúvida, o dia era de azar: não só falhou uma das aves, como não pôde encontrar a primeira. Sem acreditar que o dono a tivesse atingido, Laska fingia procurá-la.

A pouca sorte, que atribuíra à presença de Vássienka, não largava Liêvin. Embora também ali houvesse muita caça, falhava tiro após tiro.

Na tradução de Rubens Figueiredo:

Após percorrerem mais da metade do pântano, Liéven e Vielóvski chegaram ao local onde os espargânios confinavam com o prado dos mujiques, atravessado por faixas compridas que assinalavam, às vezes, trilhas de relva pisada e, outras vezes, fileiras ceifadas. Metade dessas faixas já havia sido ceifada.

Embora a esperança de encontrar caça no prado não ceifado fosse tão pequena quanto no prado já ceifado, Liévin prometera a Stiepan Arcáditch unir-se a ele e seguiu adiante, com o seu parceiro, pelas faixas ceifadas e não ceifadas.

— *Ei caçadores!* — gritou um dos mujiques que estavam sentados numa sela desatrelada. — *Venham almoçar conosco! Tomar vinho!*

Liévin virou-se.

— *Venham, tudo certo!* — gritou um mujique alegre e barbado, com o rosto vermelho, os dentes brancos sorridentes, enquanto erguia no sol um garrafão esverdeado e contilante.

— *Qu'est qu'ils disent?* — perguntou *Vielóvski*.

— *Estão chamando para tomar vinho. Na certa fizeram a partilha do feno. Eu bem que gostaria de tomar um gole* — disse *Liévin*, não sem alguma astúcia, na esperança de que *Vieslóvski* se deixasse seduzir pela bebida e se afastasse para ficar com eles.

— *Por que estão oferecendo?*

— *Por nada, estão alegres. Escute, vá ficar com eles. O senhor vai achar interessante.*

— *Allons, c'est curieux.*

— *Vá, o senhor. Vá. Depois o senhor encontrará o caminho até o moinho!* — gritou *Liévin* e, quando se virou, viu com satisfação que *Viéslóvski*, curvado e tropeçando nas pernas cansadas, com a espingarda segura no braço estendido, saía do pântano a duras penas e caminhava ao encontro dos mujiques.

— *Venha você também* — gritou um mujique para *Liévin*. — *Não tenha medo! Uma pitada de bolinho! Venha!*

Liévin tinha muita vontade de tomar vinho e comer um pedaço de pão. Estava enfraquecido e sentia que só a muito custo conseguia desprender do charco os pés que fraquejavam e, por um minuto, hesitou. Mas *Laska* ficou em posição. Imediatamente todo o cansaço desapareceu e *Liévin* se pôs a caminhar com agilidade pelo charco, na direção da cadela. Junto ao seu pé, uma galinhola alçou vôo; ele atirou e acertou — *Laska* continuava em posição. “*Pega!*” Bem do lado dela, outra galinhola alçou vôo. *Liévin* disparou. Mas não era o seu dia; *Liévin* errou o tiro e, além do mais, quando foi procurar a galinhola que alvejara, também não a encontrou. Vasculhou todos os espargânicos, mas *Laska* não acreditava que ele tivesse acertado e, quando ele a mandou procurar, a cadela fingiu procurar, mas não o fez.

E mesmo sem Vássienka, a quem Liévin acusava por seu fracasso, a situação não melhorou. As galinholas eram numerosas também ali, mas Liévin errava um tiro após o outro.

Conforme nos informa *Bloshteyn* (2007), as traduções de autores russos a que o público anglo-saxão tinha acesso, até o aparecimento dos trabalhos de *Constance Garnett*³⁶, eram “sofríveis traduções para o inglês de sofríveis traduções para o francês”, embora aparentemente “nem todas as traduções para o francês fossem assim tão ruins”. *T.S. Eliot*, por exemplo, durante sua estada em Paris (1910-1911) leu e passou a admirar *Dostoiévski* em uma tradução francesa, como parte de seus estudos em francês. *Garnett*, segundo *Bloshteyn*, tinha paixão em traduzir *Dostoiévski*, e um talento genuíno para recriar seus romances em um novo contexto linguístico e cultural. Suas traduções foram tão marcantes que, conforme foi observado e anotado por *Bloshteyn*,

³⁶ No começo deste trabalho, foram mencionadas as traduções pioneiras de *Constance Garnett* e de *Isabel Hapgood*. Por falta de maiores informações sobre *Hapgood*, os comentários se restringem às traduções de *Garnett*.

[p]ermanecem sendo reimpressas até hoje, enquanto os novos tradutores precisam sempre justificar seus trabalhos contra o pano de fundo do marcante conjunto da obra de Garnett. (p.34)

Dostoiévski vem a ser um dos escritores russos mais resistentes à tradução para o inglês, segundo Bloshteyn (2007), que menciona o fato de que

[v]ários tradutores e estudiosos têm ressaltado que Garnett tomou muitas liberdades com o texto de Dostoiévski, introduzindo incorreções e distorções estilísticas com o propósito de domesticá-lo e tornar a sua leitura mais fluente.[...] Ela alterou a sintaxe do original além do necessário para uma boa tradução para o inglês, simplificando e comprimindo as frases, tornando-as mais polidas e literárias, mas também distorcendo o estilo de conversação casual e exageradamente lento da abertura original da romance. [*Crime e castigo*] (p.34)

Para Bloshteyn (2007), apesar das distorções, a maioria dos estudiosos de Dostoiévski concordam que Garnett foi bem sucedida no cumprimento da formidável tarefa de introduzir essa voz extremamente estrangeira no contexto da literatura inglesa. Joseph Frank (1979), no prefácio de sua biografia de Dostoiévski, afirma utilizar as citações de contos e romances do autor russo retiradas das traduções de Garnett porque “ela toma menos liberdades com o sentido literal do que traduções mais recentes” (p. xvi). Segundo Protopopova (2006), a tradutora inglesa,

[c]om sua educação clássica e seu background literário foi capaz de apreciar as maravilhosas passagens escritas por Tolstói ‘...onde nenhuma palavra pode ser alterada sem que haja perdas...’³⁷; como resultado, alterou com menor frequência a sintaxe característica do escritor russo do que outros tradutores e preservou a maioria dos significados contidos em suas repetições. (p. 264)

Bloshteyn observa também que Garnett incluiu em suas traduções vários marcadores lexicais que, se não causaram estranhamento aos leitores originais ingleses, soaram como anglicismos aos leitores norte-americanos, o que pareceu indicar que a tradutora estava menos preocupada com a precisão do que em oferecer um texto mais domesticado para seus leitores ingleses. Há vários exemplos, mas o importante a frisar é que, enquanto os leitores ingleses estavam familiarizados com tais expressões, e não se davam conta de que estavam diante

³⁷ Garnett, Richard. **Constance Garnett: A Heroic Life**. London: Sinclair-Stevenson, 1991, p. 205.

de uma tradução, os leitores norte-americanos, ao se depararem com aquelas expressões idiomáticas britânicas, eram sempre lembrados de que estavam diante de uma tradução (p.37).

Para Briggs (2007), embora seja difícil encontrar muitos outros motivos para a realização de novas traduções de Tolstói e Dostoiévski para a língua inglesa, existe um que pode justificar esse investimento: tanto Garnett quanto outras tradutoras, como Rosemary Edmonds e Louise Maude, devido a seu *background* social e cultural, produziram alguns diálogos que deixaram a desejar, especialmente aqueles que envolvem soldados, camponeses e pessoas de classes sociais mais baixas (p.xxii).

Na edição do jornal norte-americano *The New York Times on-line*, edição de 14 de outubro de 2007, o tradutor da edição norte-americana de *Guerra e paz*, Richard Pevear, cuja tradução foi alvo de reportagem na revista *Newsweek* de 15 de outubro de 2007, descreveu em detalhes suas impressões sobre a tradução que havia feito da obra clássica de Tolstói. Segundo Pevear (2007),

[p]ara muitos leitores, *Guerra e paz*, de Tolstói, é o mais intimidador dos monumentos literários. Como um vasto e inexplorado continente, lá está ele, e toda sorte de rumores intimidadores sobre a vida circulam em seu interior. Contudo, uma vez que se cruze a fronteira, descobre-se que o mundo de *Guerra e Paz* é mais familiar e, ao mesmo tempo, mais surpreendente do que os rumores sugeriam. Essa é a verdade, tanto para o tradutor quanto para o leitor da primeira vez. [...] Larissa Volokhonsky e eu passamos três anos trabalhando em nossa tradução do romance de Tolstói e, durante esse período, cada um de nós o leu cerca de cinco vezes em russo e em inglês. Ainda assim, durante a verificação das provas finais, eu ainda me deleitava, ria ou segurava as lágrimas enquanto lia [...]. (s.p.)

Para Pevear (2007), o que torna certas passagens de Tolstói tão marcantes não é somente o drama do momento, mas “também a forma pela qual Tolstói o sentiu e o captou em palavras”. O momento, segundo Pevear,

[n]ão pode ser parafraseado; o tradutor tem que seguir tão próximo quanto possível a sequência exata e ir assentando as palavras de forma a pegar o significado *musical* (grifo do autor), o qual é menos aparente que o significado literal mas que, por si só, cria a impressão pretendida por Tolstói. (s.p.)

Ao falar sobre o trabalho de tradução executado em dupla, Pevear explica (e exemplifica) como se dá essa colaboração, justificando o uso da palavra “tradutor” no singular, na citação reproduzida:

[E]u disse ‘tradutor’ porque, em certo sentido, minha colaboração com Larissa é tão próxima que nós dois nos constituímos em um só tradutor que tem a sorte de ser falante nativo de duas línguas. A princípio, trabalhamos separadamente. Larissa produziu um rascunho completo, seguindo o original quase que palavra por palavra, com muitos comentários à margem do texto e observações. A partir daí, e com o original russo, fiz meu rascunho completo. Então, trabalhamos em conjunto até chegarmos a um terceiro rascunho, no qual fizemos nossas revisões ‘finais’. Esta situação de trabalho tem suas vantagens. Os tradutores estão sempre na perigosa situação de ficar à deriva em um tipo de linguagem que é comumente chamada de ‘suave’, ‘natural’ ou, como se diz atualmente, ‘amiga do leitor’, mas que não passa somente de uma sucessão de frases prontas. Quando isto acontece comigo, Larissa está lá para me fazer parar. Minha parte consiste em fazer o julgamento da qualidade de nosso texto em inglês, ou seja, a de traçar a linha entre uma tradução literal e uma fiel, o que não é a mesma coisa. Se, por fim, a tradução não fizer sentido em inglês, ela não está boa. (Pevear, 2007, s.p.)³⁸

Pevear afirma que a prosa de Tolstói é uma forma artística rica, fluida e de muitas vozes, algo que traduções anteriores não deixavam que chegasse até o leitor. Para ele, em *Guerra e paz*,

Existe uma guerra entre as línguas francesa e russa que espelha a guerra entre os exércitos francês e russo. Sua movimentação com o francês e com a aristocracia russa galicizada de São Petersburgo é um grande elemento de sátira social na composição do romance, que lhe permite todo tipo de infiltrações linguísticas que mais tarde serão vistas em Joyce e Nabokov. Isso adiciona uma dimensão ao romance que os leitores em inglês não suspeitavam existir, porque as traduções inglesas anteriores a eliminaram. (2007, s.p.)

Em entrevista à jornalista Rosane Pavan (2008), da revista *Carta capital*, o professor e tradutor Boris Schaniderman mostrou-se impressionado com o sucesso brasileiro de Dostoiévski, o maior entre os russos, em sua opinião, ao lado de Tolstói, e discorreu sobre algumas questões acerca da tradução para o português da obra *Um jogador*:

Dostoiévski é o escritor que mais faz viverem as ideias, é o que mais lhes dá concretude. Uma das tarefas no intuito de iluminar o escritor está na tradução de *Um Jogador*. A simples presença do artigo indefinido no título muda toda a nossa ideia sobre a obra. Como em russo os artigos não existem, terá sido opção de alguns tradutores o uso do artigo definido “o” naquela situação. Mas o autor não fala de jogadores em termos generalistas. Eis por que o subtítulo *Apointamentos de um Homem Moço* está ali colocado. *Um Jogador* foi escrito de encomenda, para um editor pilantra que lhe tirava toda a liberdade e garantia financeira. Dostoiévski o produziu rapidamente, como quem aposta, porque precisava sustentar a viúva do irmão e o sobrinho. Dizem que no texto exprime a si próprio, porque, além de jogar, acreditava pessoalmente na possibilidade de dominar com cálculo o azar. Mas o tradutor, no posfácio, prova que não há semelhança entre

³⁸ Todos os grifos desta citação são do autor.

ele e o personagem, apenas o uso ocasional de algumas de suas características. (s.p.)

Em Portugal, um dos mais conhecidos e respeitados tradutores é António Pescada que, em entrevista a Isabel Lucas, publicada no *Diário de Notícias* de 27 de dezembro de 2006, comentou sobre sua experiência como tradutor de obras de autores russos como Tolstói e Dostoiévski.

[V]ivi cinco anos em Moscovo e quando voltei queria traduzir os clássicos russos. Um dia li um artigo da Mafalda Ivo Cruz em que ela se queixava da dificuldade de encontrar à venda certos clássicos, como a *Anna Karénina*. Eu, que já tinha vontade de traduzir essa obra, decidi começar. (Pescada, 2006, s.p.)

Para o tradutor português, a sensação que teve ao ler o romance pela primeira vez, numa edição em espanhol, não foi das melhores.

[N]ão tinha muita confiança nas [traduções] que existiam por aí. Por sinal aquela também era muito má. Já conhecia textos de Tolstói, como a *Guerra e paz*, e não me apercebi logo da grandeza de *Anna Karénina*. A tradução era fraca e empobrecia a linguagem. Só depois de aprender russo, de começar a ler o livro na língua original, é que me dei conta de que era um livro fora do vulgar. Conta a história de um amor, mas não é só isso. Conta uma situação, o estado de uma sociedade e, sobretudo, um sentimento: o ciúme. (2006, s.p.)

Para resolver os problemas que encontrou ao traduzir as obras diretamente do russo para o português, Pescada nos conta como utilizou o recurso da comparação com outras traduções já existentes para solucionar os problemas encontrados durante a sua tradução.

[A]lém do original, usei três edições, incluindo uma portuguesa traduzida por José Saramago. Fui ver como ele tinha resolvido certos problemas e percebi que seguiu uma edição francesa. Tenho essa edição francesa, uma edição em castelhano e outra, muito boa, em inglês, da Penguin. [...] Há uma parte em que Lévin está com os camponeses. Está a olhá-los e o que nos é dado é a descrição daquilo que ele vê. Se traduzirmos directamente fica uma coisa tão embrulhada que é impossível perceber. Dei não sei quantas voltas ao texto e só na revisão resolvi a tradução. Tive de "simplificar" o português para que se percebesse. (2006, s.p.)

Pescada encerra sua entrevista nos fornecendo sua visão do que é, para ele, uma boa tradução:

[C]ostumo dizer que traduzir é escrever a mesma história noutra língua. É mais do que isso ou então contaríamos da mesma maneira uma história de Thomas Mann ou de Tolstói. Não pode ser. Tem de ficar o estilo do autor, a marca da

língua original e da literatura a que o livro pertence, aquilo que os franceses chamam o génio da língua. Antes defendia quem numa tradução bem feita não se devia perceber de que língua era traduzida. Hoje não sou dessa opinião. Uma boa tradução tem de ter a marca da língua em que foi escrita, um sabor diferente. Neste caso, tem de se perceber que é russo. (2006, s.p.)

Algumas edições com traduções diretas das obras dos autores russos estudados informam a edição do original que serviu de texto-fonte. É um detalhe importante, e encontrei valiosas explicações nos comentários do tradutor inglês Anthony Briggs sobre qual edição original da obra *Guerra e paz* escrita por Tolstói deve ser levada em consideração para se fazer uma tradução diretamente do russo. Segundo afirma Briggs (2007) em sua introdução a *War and Peace*, a primeira edição do livro apareceu em seis volumes, sendo quatro em 1868 e dois em 1869, contendo, porém, mais de 2000 erros, o que levou Tolstói a publicar uma edição revista em 1873. Nos anos de 1930, os estudiosos russos que prepararam a *Edição comemorativa do jubileu das obras completas de L.N. Tolstói* decidiram usar como referência a 5ª edição de 1886, embora Tolstói não estivesse envolvido em sua publicação. Algumas das emendas da edição de 1873 foram aproveitadas (uma segunda edição foi baseada no texto de 1873). Entretanto, quando foi descoberto mais tarde que numerosas alterações haviam sido introduzidas na edição de 1873 por N. N. Strakhov, a maioria delas sem o consentimento do próprio Tolstói, uma equipe de estudiosos liderada por E. Zaydenschur desenvolveu um formidável trabalho de comparar todas as versões, incluindo os manuscritos, cópias, edições anotadas e corrigidas ou provas parcialmente corrigidas, com o objetivo de eliminar quaisquer alterações introduzidas por estranhos. O trabalho desses estudiosos rendeu frutos no começo dos anos 1960, quando uma versão definitiva emergiu, a partir da qual boa parte das edições subsequentes deriva (p. xxiv).

Nas notas de tradutor que produziu para sua tradução inglesa do clássico de Tolstói, Briggs (2007) nos fornece interessantes observações sobre a questão das traduções estarem sempre se renovando. Não é incomum, diz o tradutor,

[q]ue os grandes clássicos sejam retraduzidos no espaço de algumas gerações. A língua muda e, sem levar a questão da modernidade além da conta, os editores reconhecem a necessidade de acomodar novos leitores através do uso de expressões que estejam mais em sintonia com os mesmos. (p. xxii-xxiii)

Briggs alerta também para que não se caia na tentação de se popularizar uma tradução através do uso de expressões de uso corrente, ou gírias. Ele esclarece, ainda, que seus comentários não visam a denegrir esta ou aquela tradução pioneira que, ao longo dos anos, tem entretido o grande público, buscando apenas mostrar que a sua versão segue uma estratégia ligeiramente diferente das que vieram antes (p.xxiii). Um exemplo que aqui reproduzo do texto de Briggs diz respeito à introdução elaborada por John Rutherford para acompanhar sua própria tradução de *D. Quixote*. Rutherford divide os tradutores em cavaleiros e puritanos: os cavaleiros tomam algumas liberdades, enquanto os puritanos são obstinados pela exatidão. A ideia desse tradutor, segundo Briggs, seria conciliar as virtudes de ambos sem incorrer nos vícios, um plano difícil de ser realizado. As traduções anteriores de *Guerra e paz*, para Briggs, “sempre tenderam para o lado puritano, com a fidelidade literal sendo deixada de lado”. “Agora”, conclui ele, “é tempo de se ir na outra direção”³⁹ (p.xxiii).

Em entrevista à Revista *Momento*, publicada pela UFF, o tradutor Paulo Bezerra aconselha aos novos tradutores que adquiram um conhecimento profundo da língua de chegada.

[P]rimeiro estudar a fundo sua própria língua, concomitantemente com a língua estrangeira. O novo tradutor deve ter em mente que só o domínio mais amplo possível de sua própria língua lhe dará condição de ser um bom tradutor. É no seu idioma que ele vai resolver os desafios da língua objeto de tradução, pois são os leitores de sua língua que irão ler suas traduções. Se ele não for capaz de descrever um pôr-do-sol, uma alvorada, uma paisagem diurna ou noturna em sua língua, terá dificuldades intransponíveis para traduzir fenômenos similares de uma língua estrangeira. O idioma do tradutor é o elemento de sua identificação com sua cultura, e a tradução é, antes e acima de tudo, um diálogo de culturas (Bezerra, 2006).

O professor Schnaiderman nos conta que, na década de 1960, ao traduzir uma coletânea de contos de outro autor russo, Tchekhov, deparou-se com a questão do título que seria escolhido para a tradução para o português de um deles, que falava sobre um sujeito que fabricava caixões no fundo de sua residência. A escolha recaiu sobre *O empresário fúnebre*. Depois, nos anos 80,

³⁹ Alguns exemplos selecionados por Briggs: Se um russo pergunta “Você estudou em Kiev?”, um outro russo irá responder “Em Kiev”. O puritano irá usar a repetição, enquanto o cavaleiro daria a resposta normal, de uso corrente na língua: “Sim” ou “Sim, estudei”. Da mesma forma, se uma mãe russa diz para seu filho, em russo, *Ne nado*, o puritano irá traduzir literalmente “Não é necessário”, enquanto o cavaleiro diria “Não precisa”.

mudou o título para *O fabricante de ataúdes*. Tal escolha ainda não satisfaz por achar “ataúde” uma palavra muito solene. A solução final veio através da sugestão de um amigo e ficou sendo *O fazedor de caixões* (2008b). Em outro exemplo, o tradutor achou por bem traduzir *Um jogador* no lugar de *O jogador*, como era conhecido o livro por aqui.

[C]omo os russos não têm essa diferença entre artigo definido e indefinido e só usam *um* como numeral, adotei o subtítulo do livro, “Apontamentos de Um Homem Moço”, por concluir que o indefinido, em português, ficaria melhor. (*O Estado de S. Paulo on-line*, 2004, s.p.)

Para o jornal *O Estado de S. Paulo on-line*, em edição de 19 de julho de 2004, sobre a afirmação anterior de Schnaiderman,

[E]ssa e outras sutilezas da língua russa foram simplesmente ignoradas pelos tradutores há meio século. Muitas traduções eram feitas por russos que mal falavam português, auxiliados na tarefa por brasileiros que desconheciam russo e não dominavam a língua-mãe (2004, s.p.).

Em reportagem de Astier Basílio (2009), Bezerra nos informa que o perfil atual do leitor da literatura russa é o de pessoas jovens.

[O] interessante é que eu tenho percebido que o leitor do Dostoiévski é jovem. Eu estive na Bienal de São Paulo, dei uma palestra para aproximadamente 200 pessoas. A maioria era na faixa dos 20 anos.

Em sintonia com essa audiência, a revista *Super Interessante on-line*, edição 169, de outubro de 2001, publicou em sua seção de *tecnologia*⁴⁰ uma resenha assinada por Renato Godinho (2001) intitulada “Enfim um Dostoiévski brazuca”, sobre a tradução de *Crime e castigo* publicada pela editora 34, na linguagem acessível ao público jovem, que a caracteriza.

[S]e você ainda não leu Dostoiévski, esta pode ser uma boa oportunidade. Se leu, vale a pena relê-lo. É a primeira vez que sua obra-prima, *Crime e castigo*, sai no Brasil em tradução direta do russo. Isso porque, pela falta de tradutores à altura da tarefa, todas as edições anteriores desse clássico eram pálidas versões do francês e do inglês. Hoje, graças ao trabalho de Paulo Bezerra, *Crime e castigo* (Editora 34) vem traduzido com engenho, rigor e arte diretamente do russo e, paradoxalmente, está mais “brasileiro” que nunca. As outras traduções mantinham vícios dos tradutores franceses e ingleses, que não respeitavam o

⁴⁰ Grifo meu.

estilo entrecortado do autor, principalmente nas falas dos personagens, criando um texto excessivamente “literário”. Ao transpor a fala russa para o português, Bezerra criou diálogos numa linguagem que soa perfeitamente familiar e moderna para nós brasileiros, deixando o caminho livre para que apreciemos este emocionante *thriller* que, ao mesmo tempo, é um profundo mergulho na alma humana. Deus, a moral e a ciência são discutidos sobre o pano de fundo de um trágico assassinato. O leitor acabará a última página querendo conhecer mais o universo torturado do autor russo. [...] Escritas no final do século XIX, as obras de Dostoiévski são mais atuais que a maioria dos livros de hoje. (Godinho, 2001, s.p.)

Os exemplos acima mostram que as soluções para problemas de tradução não são definitivas e podem ser modificadas por vários fatores, e dependem também da época em que são efetuadas.⁴¹ Contudo, nem sempre a solução encontrada por Schnaiderman (2008b) é tão simples. Segundo o professor de Oxford, Ray Harris, em sua obra *The Ephemerality of Translation* (*apud* Stavans, 1995, p.33-34),

[m]ais e mais traduções dos clássicos literários são necessárias atualmente, porque a cultura de massa adora produtos descartáveis e está sempre em busca de novas mercadorias, sempre envolvida na pré-fabricação de produtos ultrapassados.

Para Harris, citado por Stavans, produzir uma nova tradução é como reciclar um produto que já possui o seu apelo e comercializá-lo de forma se tornar uma vez mais acessível a um novo público leitor. Os editores e a academia, para Harris, encontraram uma lógica para justificar tal multiplicação de itens nas prateleiras das bibliotecas: traduções modernas são necessárias porque a língua torna-se desatualizada com a passagem do tempo. A História desgasta a língua, inventa novos significados para velhas palavras, introduz neologismos e reconfigura a sintaxe. E como nossa civilização está em eterna renovação, retraduzir um texto é uma forma de renová-lo e uma estratégia para redescobrir quem somos nós. Através da retradução, velhas questões buscam respostas que façam sentido (Harris *apud* Stavans, 1995, p. 34).

No caso dos autores russos estudados aqui, procurei mostrar que o movimento de retradução vem-se fazendo acompanhar de outro, bastante forte, que já parece consolidado: o das traduções diretas, em detrimento das traduções

⁴¹ *O ato desmedido*. Palestra proferida pelo prof. Boris Schnaiderman no espaço SESC – Copacabana, Rio de Janeiro, em 23/04/2008.

indiretas que introduziram e difundiram o romance russo no Brasil. Nesse caso, cada nova tradução não apenas reflete a leitura de uma nova geração, mas também contribui para construir uma outra imagem da obra e do autor traduzido, imagem essa que, segundo se acredita, consegue ser mais “fiel” às características do texto de origem, agora sem a mediação de uma terceira língua e cultura, que se interpunha entre o russo e o português e nos oferecia um Dostoiévski ou um Tolstói afrancesados ou anglicizados.