

Boris Schnaiderman e o autocomentário de tradução

Boris Schnaiderman and translation's self-comment

Walter Carlos Costa¹

Resumo: Boris Schnaiderman se distingue por possuir um método peculiar de fazer e editar traduções. Ele costumava pedir a alguém para ler em voz alta suas traduções enquanto checava o original. Para cada tradução, ele costumava ler toda a obra do autor, bem como a crítica, russa e estrangeira. Essa leitura era a base do paratexto (prefácios, posfácios, notas de rodapé) que acompanhava suas traduções. Ele usava o mesmo método em cada nova edição das traduções, quando atualizava a bibliografia sobre o autor e sua vida e obra e fazia mudanças no paratexto. Ele empregava o mesmo método cada vez que suas traduções eram reeditadas. Em seus paratextos, examinava aspectos diferentes do autor e de sua obra, expressando uma visão pessoal, em geral, contra o consenso vigente, como quando considerava a relevância de uma parte da obra de Maksim Górkki em uma época em que Górkki era amplamente visto como um autor de segunda categoria. Schnaiderman, sempre que possível, tentava estabelecer vínculos do autor e do texto traduzido com a cultura brasileira. Em consequência, conseguiu dialogar com figuras importantes, como Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, sobre autores que eles consideravam importantes para sua obra, como Anton Tchekhov e Isaac Bábel. Todos esses traços tornam as traduções e paratextos de Schnaiderman um rico corpus para pesquisadores, entre outros, das áreas de estudos de tradução, estudos russos, literatura brasileira, literatura comparada e estudos literários.

Palavras-chave: Boris Schnaiderman; tradução; leitura em voz alta; autorrevisão; paratexto; literatura brasileira.

¹ UFSC/CNPq.

Abstract: Boris Schnaiderman distinguishes himself for having a peculiar method of doing and editing translations. He used to ask someone to read aloud his translations while he checked the original. For every translation he used to read the whole work of the author as well as the critical works related to it, Russian and foreign. This was the basis of the paratext (forewords, afterwords, footnotes) which accompanied his translations. He employed the same method at every new edition of the translations, when he updated the bibliography concerning the author and his work and made changes in the paratext. He employed the same method every time his translations had a new edition. In his paratexts he examined different aspects of the author and his work, expressing personal views which were often against the received consensus, as when he stressed the relevance of part of Maxim Gorky's work in a time where Gorky was largely seen as a second rate author. Schnaiderman, whenever possible, was able to link the translated author and text with Brazilian culture, and as a result he was able to have a dialogue with leading figures such as Dalton Trevisan and Rubem Fonseca about authors they considered important to their work, like Anton Chekhov and Isaac Babel. All these features make Schnaiderman's translations and paratexts a rich corpus for researchers, among others, in the fields of Translation Studies, Russian Studies, Brazilian Literature, Comparative Literature and Literary Studies.

Keywords: Boris Schnaiderman; Translation; reading aloud; self-proofreading; paratext; Brazilian Literature.

Boris Schnaiderman tem uma abordagem do texto traduzido bastante peculiar. Nessa abordagem ressalta-se, entre outros, os seguintes traços: uma escolha pessoal dos textos, um trabalho rigoroso de tradução e uma autorrevisão em voz alta, uma revisão em cada reedição, um conhecimento profundo do conjunto da obra dos autores traduzidos e da fortuna crítica a eles associada, além de um paratexto com leituras pessoais em uma linguagem despojada.

Por contingências pessoais, tive a sorte de entrar em contato com os textos de Boris desde muito cedo, primeiro através de suas colunas no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo* e de suas traduções, depois pessoalmente. Dos traços assinalados anteriormente, chamam a atenção a autorrevisão em voz alta e o paratexto, constituído por prefácios e posfácios, devidamente complementados por uma série de entrevistas e escritos sobre o ofício de tradutor e sobre traduções específicas, publicados em uma variedade de meios e suportes.

A autorrevisão em voz alta agrega um valor de dupla natureza às traduções de Boris: de um lado, ela garante um controle eficaz de omissões e, de outro, garante uma linguagem preocupada com a feição sonora do escrito e que foi buscada por Gustave Flaubert com sua célebre *l'épreuve du gueuloir*, ou seja, a “prova da garganta”, e retomada por vários escritores, entre eles Guimarães Rosa e Samuel Beckett.

A revisão do texto em cada reedição é outra marca típica de Boris, que não costumava permitir a simples reimpressão de suas traduções após alguns anos, atualizando a tradução e os textos de acompanhamento, para refletir mudanças na língua literária e eventuais avanços da crítica dos autores e da edição dos textos.

A seguir, examino três desses comentários, que me parecem representativos do estilo schnaidermaniano de refletir sobre as obras que traduziu. Esses comentários se referem aos seguintes textos traduzidos por

Boris: *Ganhando meu pão*, de Maksim Górkí; *Khadji-Murát*, de Liev Tolstói e a da epígrafe em versos ao conto “A Dama de Espadas” de A. S. Púchkin.

Górkí

Das escolhas de Boris, a de Górkí constitui, talvez, a mais ousada, porque, de certa forma, desconcertante. Contrariando parcialmente a opinião predominante de sua época, de que Górkí era um autor previsível, desigual e anteriormente supervalorizado, Boris traduz dois volumes do autor: uma seleção de contos e um dos livros da trilogia autobiográfica.

Nessa trilogia, Boris encontra um escritor excepcional em um gênero pouco cultivado no Brasil, que mistura autobiografia com ficção, justamente o gênero que Boris cultivará em *Guerra em surdina*. Essa parte da obra de Górkí, de que Boris traduzira *Ganhando meu pão*, ganhou uma nova edição pela Cosac Naify, com o texto traduzido por Boris ampliado com duas novas traduções de Rubens Figueiredo. Esses dois volumes contam com textos introdutórios e explicativos de Boris, mostrando outra de suas virtudes: a de não se considerar “dono” de nenhum autor e a de compartilhar o mesmo espaço impresso com o novo tradutor.

Boris começa seu prefácio com uma observação de história da tradução, para a qual costumava estar atento. No caso, justifica a escolha do título, apesar de ele não corresponder ao título do original:

O título original deste livro, *V liudiakh*, significa: “entre as pessoas”, “no mundo”, “sendo gente”, “ganhando o próprio sustento”. Na realidade, o autor criou assim uma réplica a uma frase feita, *Viiti v liudi*, isto é, “tornar-se gente”, “sair para o mundo”. A tradução desse título como *Ganhando meu pão* se consagrou nos países de língua latina graças, segundo parece, à tradução da obra para o francês por Serge Persky (*En gagnant mon pain*. Paris: Calmann-Lévy), que em 1923 já estava na nona edição. (GÓRKÍ 2007:7)

Nesta passagem, é possível discernir uma das atitudes recorrentes de Boris: a de seguir certas escolhas do sistema de recepção. Ele poderia, com pertinência, propor um novo título, que estivesse mais próximo do título original, mas preferiu manter o título consagrado. Da mesma forma, utilizava *Leão Tolstói* (título de sua minibiografia pela coleção Encanto Radical, da Brasiliense) em vez de *Liev Tolstói*, forma preferida pelo atual consenso em relação a nomes estrangeiros e a escolhida por Rubens Figueiredo (ou por seu editor) em suas recentes traduções de Tolstói, entre elas *Ana Kariênina*.

Em outro momento do texto, no entanto, Boris questiona o uso corrente na tradução de um termo russo para o português brasileiro:

Aliás, trabalhando com o livro, aceitei a tradução de *mieschanin* por “pequeno-burguês”, como se faz geralmente. Haja vista, por exemplo, que a peça *Mieschtinie* foi traduzida, com razão, como *Os pequenos-burgueses*. No entanto, a faixa semântica abrangida pelo primeiro nome não corresponde exatamente à do segundo. *Mieschanin* era o homem que não pertencia à nobreza, ao clero ou às forças armadas. No entanto, se ele adquiria maior soma de bens e se tornava dono de um empreendimento comercial, passava a ser designado como *kupietz* (embora houvesse também a tendência de considerar a condição social como algo inerente à pessoa). Isso, de fato, pode dar margem a confusão, e eu tive dificuldades na tradução, quando a avó chama o jovem para levar esmolas à *mieschanie*. Como ocorre nesses casos, recorri a uma nota de rodapé, um procedimento muito criticado, mas que nós outros, tradutores, não podemos evitar totalmente. (GÓRKI 2007: 10)

Como vemos, nesse caso Boris acreditou ser importante salientar a especificidade do termo em russo, que remetia à situação social na Rússia e era importante para a representação da relação entre os personagens. Daí que tenha recorrido a uma nota, procedimento que ele usa com parcimônia em suas traduções.

Quase no final do prefácio, Boris comenta uma comparação de Górkí, na qual vê uma súbita afinidade com os movimentos de vanguarda:

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

Por exemplo, uma freguesa, que estava experimentando sapatos na loja em que o jovem trabalhava, tinha pernas grossas, cada um das quais parecia “uma garrafa de ombros caídos e gargalo virado para baixo”. E lembremos a descrição de outra mulher: “Ela parece uma pequena casa, seu peito destaca-se como uma varanda; o rosto rubicundo, coberto e recortado por um lenço verde, lembra uma claraboia, quando os vidros refletem o sol”. Apesar do “parece”, que sublinha tratar-se de um símile, não temos nesse flagrante algo da deformação expressionista? E não se tem essa deformação também no navio “velho e ruivo” em que o rapaz trabalhou? (GÓRKI 2007: 11-12)

Nesse comentário aparece o leitor extremamente atento que Boris sempre foi, guiado pela leitura e releitura direta das obras e pelo conhecimento da crítica e da teoria.

Khadji-Murát

Essa novela de Tolstói talvez seja o texto que mais agradava Boris e pelo qual ele mais se empenhou. Talvez também tenha sido o texto que ele menos conseguiu que fosse valorizado pelos leitores no Brasil.

Com o título dessa novela, Boris não parece tão compreensivo como no caso das memórias de Górkki. Assim, começa seu prefácio com um tom incisivo, pouco frequente em seus escritos:

Khadji-Murát de Tolstói já circulou em nosso meio mais de uma vez, absurdamente, como *O diabo branco*, título de vários filmes nele inspirados. Realmente, essa história tem algo de violentamente

cinematográfico, as imagens nela parecem já dispostas com vistas ao então novíssimo gênero.

E o texto, esse texto que no Ocidente poucas vezes suscitou a mesma admiração que entre os russos - o que soa bem estranho -, é certamente um dos momentos máximos atingidos por Tolstói ficcionista. Vale a pena refletir um pouco sobre o que ele representa no conjunto da obra tolstoiana. (TOLSTÓI 2009: 5)

O tom indignado se acompanha de uma oposição também pouco frequente nos textos de Boris: a oposição entre uma leitura russa, vista como profunda, e uma leitura do Ocidente, vista como superficial. É um momento em que Boris opõe o conjunto da opinião russa ao conjunto da opinião ocidental. Esse consenso inusual pode ser explicado pelo fato de Tolstói ter sido escolhido pelas autoridades soviéticas como um clássico, oferecendo facilidades para os pesquisadores de sua obra. Como se sabe, Boris foi um divulgador entusiasta de escritores e pensadores inovadores russos que, com frequência, enfrentavam a censura e, em alguns casos, a perseguição das autoridades soviéticas; em relação a esses autores Boris se afastava da opinião predominante na Rússia da época.

No caso de *Khadji-Murát*, Boris se lança em defesa de um gênero de pouca fortuna no Brasil: a novela, o gênero intermediário entre o conto e o romance, cuja própria existência é questionada por muitos. O tom é quase apologético, algo raro nos escritos de Boris, onde costuma predominar o tom menor.

Mestre em traçar vastíssimos panoramas e quadros minúsculos, Tolstói passava do grande romance para o conto de poucas páginas com a versatilidade e leveza de movimento que se tornariam características da câmera de cinema. E nesses seus deslocamentos entre o total e o particular, a meio caminho, deteve-se com peculiar empenho no gênero intermediário - a novela. Esta lhe permitia penetrar a fundo na problemática humana, aliar o apego sensual à vitalidade da existência e refletir profundamente sobre os caminhos desta. É depois de 1880 que atinge a máxima perfeição como romancista. De fato, realizações como *A morte de Ivan Ilitch*, *Padre Sérgio*, *O diabo* e outras fazem *pendant* ao que atingira com os seus grandes romances. (TOLSTÓI 2009: 6).

A analogia com o cinema, algo constante na crítica de Boris, é usada para valorizar as novelas de Tolstói, onde se concentraria, em sua opinião, o Tolstói prosador experimental. Essa imagem de prosador microscópico contrasta com o Tolstói mais conhecido dos grandes romances, grandes personagens e cenários grandiosos.

Sua construção tem algo de prodigioso, ela me fascina sempre, é o exemplo perfeito de uma construção “esférica” (para utilizar uma expressão de Cortázar). Seu início e seu final são marcados pela metáfora do tufo de flor, que fora pisado por uma roda, mas se erguera, persistente em seu afã de vida, e que lembrara ao escritor aquela “velha história caucasiana”, que ele presenciara em parte e iria completar com o depoimento de testemunhas oculares. Mas entre esses limites, na contenção exigida pela estruturação da esfera, que exuberância, que riqueza de perspectivas, que intensidade!

Era bem patética essa luta de Tolstói pela criação de algo diferente, para contar uma história que lhe dizia tanto. E ele prosseguiu muitos anos nessa luta, escrevendo furiosamente, até encontrar formas mais adequadas de expressão, mas não se satisfazendo nunca, pois, aos oitenta anos, antes de largar sua casa para se soltar pelas estradas, onde encontraria a morte, conservava sempre à mão aquele manuscrito, que ele considerava inacabado. Assim, a história da criação dessa obra está ligada à história da velhice e da morte de Tolstói, morte essa em pleno fervor criativo, em plena vivência e domínio dos meios de expressão. (TOLSTÓI 2009: 7)

Neste comentário, Boris deixa aflorar a paixão, que costuma aparecer sob controle em seus textos. Boris apresenta uma descrição dramática do escritor Tolstói, que ele sugere próximo do Cortázar experimental e, de maneira indireta, do Flaubert obcecado pelo *mot juste* e também, poderíamos dizer, de certos escritores do desespero, como Kierkegaard e os existencialistas.

Antes de comentar sua experiência de tradução dessa novela, Boris utiliza largamente a análise do grande teórico e crítico do formalismo russo, Vítor Schklóvski, notando: “E é ainda Schklóvski quem nos informa: os rascunhos encontrados após a morte de Tolstói somam 2.166 páginas e sabe-se

que muitas se perderam, pois, quando viajava, ele carregava consigo os manuscritos.”

Aproveita a ocasião para dar detalhes sobre seu método de trabalho ao rever traduções:

O livro de Vítor Schklóvski é de 1961, mas eu não o havia lido ainda, quando escrevi o artigo “Implicações de uma revisão de texto”, no qual trato do mesmo problema - o das diferenças entre as versões conhecidas da novela.

Defrontei-me com ele em decorrência da minha preocupação de melhorar traduções que fizera em outros tempos. Ora, havia saído em 1949, com pseudônimo, pela editora Vecchi, uma tradução minha desse texto, à qual o editor dera justamente o título tão detestado por mim: *O diabo branco*. Para realizá-la, eu me baseara no texto russo publicado pela editora Ladíjnikov, de Berlim. Além da novela, esse livro continha vários rascunhos de Tolstói para sua elaboração. Refazendo a tradução, para uma edição da Cultrix, baseei-me num texto russo que reproduzia o da publicação da Academia de Ciências, em noventa volumes, e que me surpreendeu pelas diferenças encontradas. (TOSLTÓI 2009: 13)

Boris discute em minúcia o artigo que publicara no *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, reproduzindo grandes trechos, sublinhando o sofrido processo de elaboração da novela:

Somente assim, cortando os excessos, equilibrando os diferentes elementos da narrativa, não deixando que um tema como a corrupção pelo poder passasse totalmente do plano simbólico para o da argumentação explícita, disciplinando sucessivamente o que escrevia, Tolstói conseguiu realizar essa verdadeira obra-prima. (TOSLTÓI 2009: 17)

Boris conclui o prefácio com uma alusão à atualidade não apenas estética, mas política do livro:

Agora, decorridos tantos anos, resta-nos constatar: os fatos narrados neste livro adquiriram pungência ainda maior devido à recente Guerra da Tchetchênia. (TOSLTÓI 2009: 18)

Essa brusca volta para a atualidade revela outro traço da postura de Boris: embora o centro seja a relevância estética, os aspectos culturais, sociais e políticos estão sempre presentes em suas análises do texto literário.

Duas vezes *hybris*

Finalmente, considero um pequeno trecho do texto “Hybris da tradução, hybris da análise”, publicado inicialmente na revista portuguesa *Colóquio/Letras*, de setembro de 1980, e recolhido no volume *Tradução, ato desmedido*:

Tenho visto conhecedores de poesia descobrirem, já na primeira leitura, certas características sutis, outras, porém, mantêm-se encobertas por muito tempo. Passei anos na prática dessa tarefa tão vã e contraditória, e às vezes tão gratificante, de “ensinar poesia”: aconteceu-me lidar com um texto durante anos seguidos, “explicá-lo” a diferentes turmas de alunos e, só mais tarde, descobrir algo absolutamente novo para mim. E, às vezes, a intuição poética de algum aluno conseguia apontar, apesar de um conhecimento insuficiente da língua do original, algo que me tinha escapado. Um dos casos mais renitentes em minha prática neste campo foi o da epígrafe em versos ao conto “A Dama de Espadas” de A. S. Púchkin. Segundo me parece, a crítica não tem dado a devida importância a estas doze linhas, surpreendentes em sua ousadia, realmente inconcebíveis na época. Khlébnikov, Maiakóvski, toda a experimentação poética arrojadíssima das décadas de 1910 e 20 na Rússia, já estão claramente renunciados nesta epígrafe de 1828. É sem dúvida um exemplo modelar de como a sincronia nos ajuda a compreender a diacronia, pois o texto se torna mais claro e se enriquece com os elementos modernos de análise e à luz dos resultados obtidos, na base dos mesmos procedimentos, pela poesia russa moderna. (SCHNAIDERMAN 2011: 172-173)

O que Boris descreve aqui, de maneira tão precisa e simples, se parece ao formulado por Jorge Luis Borges em “Kafka e seus precursores”, em que os elementos kafkianos, presentes em autores dissímiles do passado, se tornam visíveis a partir da obra de Kafka, em que eles ocupam um lugar central.

Boris prossegue:

Minha aproximação do texto se deu por etapas, e a noção que tenho dele hoje é muito diferente daquela que tinha quando o relia anos atrás.

Para que isto se torne mais explícito, vejamos a epígrafe, acompanhada de uma transliteração e de uma tradução em prosa.

(...) Mas, nos dias de mau tempo, eles se reuniam com frequência; dobravam - que Deus os perdoe! - de cinquenta a cem, e ganhavam, e marcavam as apostas a giz. Assim, em dias de mau tempo, eles se ocupavam de coisa séria.

Publiquei há muitos anos uma tradução de “A Dama de Espadas”. Na época, a noção que eu tinha do trabalho com o texto poético deixava muito a desejar. Por isto, perpetrei a seguinte “tradução em verso”:

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

Veja-se o último verso, um alexandrino! E aquele “vergava a cerviz”! Em termos visuais, era o mesmo que fazer aparecer por trás da imagem afro-russa de Púchkin o vulto endomingado, o colarinho duro e os bigodes de Olavo Bilac ou Alberto de Oliveira! A grandiloquência final anulava o trabalho anterior, e o efeito relativamente feliz dos três versos precedentes ficava completamente inutilizado. Mas, sobretudo, perdia-se o diálogo, que há no original, entre a epígrafe e o texto do conto. O tom lúdico, farsesco, da epígrafe repercute na prosa da narrativa, acrescentando-lhe algo de moleque, e como se o narrador desse, antes de contar os fatos, uma piscadela para o leitor. (SCHNAIDERMAN 2011: 173-174)

Neste trecho, temos o Boris autocrítico radical e lúcido. É um *mea culpa*, como poucos tradutores fazem, mas sem renegar totalmente o primeiro trabalho, em que vê, apesar de tudo, elementos positivos. Continuando sua

análise, ele procede a um exame detalhado do texto original, em que se notam ecos de Jakobson e de seu trabalho de tradução de poesia russa como Augusto e Haroldo de Campos. Nesses parágrafos, Boris sublinha a importância de jogos sonoros e sintáticos, concluindo:

Depois de tudo isto, com o seu apelo lúdico e de fantasia, com as suas sugestões brincalhonas, que se ligam diretamente ao texto em prosa, a epígrafe se torna um elemento indispensável para a compreensão do próprio conto. E, para traduzi-la bem, seria indispensável que a *hybris* da tradução estivesse intimamente associada à *hybris* da análise. (SCHNAIDERMAN 2011: 180)

O último ato do episódio é que Boris passa o texto, com sua análise, a Haroldo de Campos, que produz a seguinte versão:

Mas,
tardes de borrasca -
todos à tasca!

Trucavam: cem mais cem!
Que Deus no além lhes perdoe (Amém!)

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

Tardes de borrasca.
Encargos graves
na tasca.
(SCHNAIDERMAN 2011: 180)

Esse último exemplo ilustra uma das facetas desconcertantes de Boris: a capacidade de autocrítica, de análise e, ao mesmo tempo, a humildade de passar a tarefa ao amigo Haroldo, para produzir uma versão poética de que Boris não se sentia capaz, mas para a qual acabou contribuindo decisivamente.

Referências bibliográficas

GÓRKI, Maksim. *Ganhando meu pão*. Tradução e prefácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

TOSLTÓI, Liev. *Khadji-Murát*. Tradução e prefácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Data de submissão: 04/11/2016

Data de aprovação: 24/11/2016