

Tolstói, Grande Tradutor

Resumo: Este artigo comenta um aspecto pouco estudado da atividade de Tolstói: a sua relação com a prática da tradução.

Palavras-chave: Tradução, prosa de ficção, *Guerra e paz*.

Abstract: This article discusses a little-studied feature of Tolstoy's activities: his relationship with the practice of translation.

Keywords: Translations, prose fiction, *War and Peace*.

Não conheço na bibliografia sobre Tolstói qualquer trabalho específico sobre esse tema. Trato dele em meu livro atualmente em elaboração, *Tradução, ato desmedido*. E agora, transcrevo três passagens desse texto, circunstância que explica, no meu entender, o caráter fragmentário desta publicação.

Uma lição de Tolstói

Fico sempre surpreso com a habilidade de Tolstói ao captar a linguagem e o modo de ser de suas personagens de diferentes camadas sociais.

Neste sentido, parece-me sobretudo importante um episódio de *Guerra e Paz*. O major de hussardos Dienissov dança ali mazurca polonesa com Natacha, a mais sedutora personagem feminina do romance. Pois bem, Tolstói descreve com toda a minúcia os movimentos do par, os volteios, o aproximar-se e afastar-se um do outro, tudo isto expresso em termos que parecem indicar: o narrador não fez outra coisa na vida senão dançar mazurca polonesa¹.

A força vital, a humanidade e exuberância das personagens tolstóianas, estão ligadas a esta capacidade de captar as peculiaridades e o linguajar de cada grupo humano.

Enfim, uma lição para nós outros, tradutores.

O estranhamento como tradução

Em meu pequeno livro *Tolstói – Antiarte e rebeldia* (Schneiderman, 1983), procurei mostrar como o “estranhamento”, detectado por Vítor Schklóvski em seu conto “Kholstomier – História de um cavalo”, mais conhecido no Ocidente por este subtítulo, é característico de toda a obra de Tolstói e, como exemplo, citei algumas passagens do conto “O prisioneiro do Cáucaso” (Idem, pp. 43-47).

Escrevi então:

A presença do popular, a oposição a uma cultura essencialmente livresca, foi uma constante em Tolstói desde os primeiros escritos. Nina Gourfinkel sublinhou particularmente, no livro *Tolstói sem Tolstoísmo* (Gourfinkel, 1946), o fato de que as traduções francesas geralmente “amaciam” Tolstói, atenuando-lhe a rispidez, o tom de franqueza brutal com que muitas vezes se expressava. O famoso “estranhamento”, que Vítor Schklóvski apontou em Tolstói (“A Arte como Procedimento”, 1917, com muitas traduções, inclusive uma brasileira²) tem relação evidente com esta franqueza brutal. Para Schklóvski, aliás na esteira de muitos autores mais antigos, o que caracteriza o fenômeno artístico é que ele desautomatiza a visão usual das coisas e torna absolutamente novo aquilo que era corriqueiro. Pois bem, Tolstói realmente atinge este efeito pelo uso das expressões mais comuns, mais correntes, desvinculadas da tradição literária. Um objeto é descrito de modo direto, sem os requintes e eufemismos impingidos pela formação escolar.

Vítor Schklóvski mostra como isto acontece, na base de um conto, “Kholstomier (História de um Cavalo)”, 1886. Aí, vista pelo olhar de um bicho, a sociedade dos homens aparece em todo o seu absurdo, e ressaltam-se os seus aspectos monstruosos, pelos quais passamos sem perceber.

É preciso frisar, no entanto, que este procedimento é característico de Tolstói sempre, e não apenas nos argumentos em que aparece alguém observando de fora o que sucede entre os humanos.

Vejamos alguns exemplos do conto “O Prisioneiro do Cáucaso”. O título evoca para os russos um tema romântico por excelência: as montanhas do Cáucaso, os montanheses rebeldes e nobres de caráter, como foram representados pelo romantismo russo e, particularmente, como aparecem num poema narrativo de A. S. Púchkin, que tem o mesmo título e que representou na obra do poeta um momento de adesão aos temas românticos. O próprio Tolstói se embevecera com a natureza caucasiana e com a vida dos cossacos que habitavam o sopé da cordilheira, conforme aparece com particular vigor em *Cossacos*.

Voltando-se contra a idealização romântica, o contista em certa medida atacava as suas próprias inclinações para exaltar o natural, o selvagem, o primitivo. Isso não teria contribuído para tornar o desmascaramento mais implacável?

O início já marca o tom da narrativa. Talvez se possa traduzi-lo assim: “Um patrão servia de oficial no Cáucaso. Chamava-se Jílin.” Usei “patrão” para traduzir *bárin*, que significa geralmente grão-senhor, mas no conto aparece num sentido mais coloquial, de pessoa que não era do povo mais simples, mas nem por isso se destacava especialmente por sua condição. O próprio sobrenome é dos mais corriqueiros, e o fato de se apresentar alguém apenas pelo sobrenome já indica um relato bem familiar, enquanto no poema de Púchkin tudo é solene, elevado. Aliás, Jílin vem de *jila*, veia, e contribui para que se perceba no personagem alguém essencialmente vital em sua rudeza.

Os nativos são designados pelo narrador como “tártaros”. Na realidade, eles deveriam ser avarianos, tchetchenos ou circassianos, mas para o russo comum todos os muçulmanos eram “tártaros”, e o nome adquire conotação bastante pejorativa, em virtude do longo período em que os russos estiveram sob domínio tártaro na Idade Média. Chamando-os assim, o narrador identifica-se com o personagem e tudo é visto a partir deste.

Tudo é tratado com o maior toque de vida cotidiana. Assim, quando se alude ao cavalo de Jílin, diz-se o seu preço, que deveria ser realmente preocupação constante do oficial.

Este vê os “tártaros” numa ocasião em que se afastara da tropa, com um companheiro, para conseguir comida, mas, quando surge o perigo, o companheiro o abandona, apesar do trato que fizeram de não se separarem. Isto contrasta abruptamente com os sentimentos nobres descritos por Púchkin, e que acodem à mente de um russo apenas com a menção do título do relato (não se passa incólume pelos bancos escolares e pela repetição constante daquele poema romântico).

Os nativos aprisionam-no. São violentos, brutais. O narrador fala de “dois tártaros fedidos”, enquanto em Púchkin se trata de “povo maravilhoso”, “filhos do Cáucaso” etc.

No poema, os montanheseiros sonham com “as carícias das prisioneiras olhinegras”. No conto, a descrição das mulheres que aparecem contribui para o clima de realidade brutal, sem enfeites. Todas são “mulheres de calças”, embora exista em russo a palavra *charovári* para as calças orientais largas, usadas por homens e mulheres.

No poema, uma “virgem das montanhas” apaixonou-se pelo prisioneiro e leva-lhe comida. No conto é uma garota de treze anos, boni-

ta, mas “fininha, magrinha”. O modo de sentar das nativas é descrito por Púchkin assim: “... tendo dobrado os joelhos”, mas Tolstói é muito mais direto e brutal: “... sentou-se de cócoras”. E ela ainda partia dando um salto “como uma cabra selvagem”.

Quando aparece um minarete, o narrador diz: “... uma igreja deles, com torrezinha”. Só mais tarde é que vai aparecer o termo evitado na primeira descrição. Para dizer que um dos nativos usava turbante, o autor escreve: “Tinha uma toalha por cima do gorro.” E só bem adiante surge o termo “literariamente adequado”.

Tolstói descreve a alimentação e a bebida dos montanhesees como algo muito primitivo: massas gordurosas e cerveja ordinária, enquanto em Púchkin aparecem “vinho” e “painço níveo”.

Toda a narrativa foi realizada num estilo despojado e conciso, bem diferente dos longos períodos compostos por subordinação, que aparecem abundantes em *Guerra e Paz* e *Ana Karênina*. O desmascaramento tolstoiano, a sua revolta contra a falsidade que via na atitude de um escritor, de um artista, manifesta-se plenamente na própria construção da linguagem.

Conforme afirmei há pouco, o “estranhamento” é constante em sua escrita. É o caso, por exemplo, do trecho de *Khadji-Murat* em que aparece de repente: “... mijou”, palavra que nas edições soviéticas é sempre substituída pela inicial seguida de reticências. Ora, aparecendo num texto literário da época, ela é completamente inesperada e estranha. Mas esta retidão nas falas, este modo de dizer as coisas diretamente, sem enfeites, é típica de Tolstói. Chegou a anotar no diário, no início de sua atividade literária: “Regra. Chamar as coisas pelo nome.” (Grifo do autor: anotações em 17-01-1851.).

O que faltou realmente em meu texto foi indicar que o estranhamento apontado ali é uma verdadeira tradução da linguagem “cultura” e literária para o usual e comezinho de pessoas como o oficial em questão. O desmascaramento se dá ali por um procedimento tradutório. E o próprio estilo despojado e conciso, tão diferente de boa parte da obra de Tolstói, inclusive *Guerra e Paz* e *Ana Karênina*, embora esteja próximo das histórias em seus livros de leitura para crianças camponesas, sublinha ainda mais o fato de estar traduzindo ali um texto de Púchkin – um conto romântico dando origem a um registro em termos realistas e cotidianos.

Ainda, Tolstói e a tradução

Ele dedicou-se à tradução em diversas ocasiões. Assim, no período em que manteve uma escola para crianças camponesas em sua proprie-

dade em Iásnaia Poliana (1859-1882), foi preparando cartilhas e livros de leitura, sempre na base de historietas. Ora ele aproveitava então o acervo mundial de narrativas, ora se valia do folclore russo ou expunha fatos do cotidiano das crianças. Ao recontar fábulas e lendas, evidentemente, usava de grande liberdade, sempre em função do público a que se dirigiam.

Anos depois, foi colecionando uma série de narrativas para leitura a familiares e amigos que o visitavam em sua propriedade ou na residência em Moscou e que ele acabou reunindo na coletânea *Círculo de leitura* (1905). Tolstói se permitia então muitas liberdades e acrescentava sua própria opinião sobre os temas tratados.

Aliás, suas grandes qualidades de tradutor podem ser constatadas em muitos textos de ficção, inclusive *Guerra e Paz*. Veja-se, por exemplo, a habilidade com que aponta, nos primeiros capítulos dessa vasta epopéia, o francês ora canhestro, ora impecável, das personagens da nobreza e o russo desajeitado de alguns, quando se dirigiam aos criados, às vezes até com sotaque francês. Mas, sobretudo, releia-se a cena da caçada ao lobo, onde aparece com freqüência gíria de caçador e que o narrador vai traduzindo para o russo corrente, dando ao leitor simultaneamente dois registros³. Somente um tradutor privilegiado seria capaz de semelhante proeza.

Notas

1. Leão Tolstói, *Guerra e Paz*, Parte IV, Cap. 12.
2. Cf. V. Chklovski, "A arte como procedimento", in Dionísio de Oliveira Toledo (org.), *Teoria da literatura - Formalistas russos*, Porto Alegre: Globo, 1971, pp. 39-56.
3. Leão Tolstói, *Guerra e Paz*, Parte VII, Capítulos 4 a 6.

Referências

- Gourfinkel, Nina. *Tolstói sans tolstoïsme*. Paris: Seuil, 1946.
- Schnaiderman, Boris. *Tolstói - Antiarte e rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

