



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

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

**Sound, Matter and Memory:
Questions of Translation in
Andrei Bely's *Petersburg***

Autor: David G. Molina

Edição: RUS Vol. 11. Nº 17

Data: Dezembro de 2020

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.173262>



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

David G. Molina*

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

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

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



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

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

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

Но сперва...

Анна Петровна!

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

но сперва: –

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

2 BELYI, *Simfonii*, 1991.

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

– эти двадцать четыре часа! –

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

С ним скрылась и Анна Петровна.

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

– в эти двадцать четыре часа!..⁴

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

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

⁴ BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 387.

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

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

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

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

⁶ BORGES, “Ajedrez”, 1995, p. 21.

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

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

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

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

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

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

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

Все ему вытанцовывалось.

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

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

Он теперь дотанцовывал сам себя.⁸

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

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

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

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

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

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

Para ele, tudo caminhava dançantemente.

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

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

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

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

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

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

И головки там в окнах пропали.¹²

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

E as cabecinhas desapareceram da janela.

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

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

¹² BELYI, *Peterburg*, 1981, 50.

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

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

13 BELYI, *Peterburg*, 1981, 9.

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

– Просто были вы вне себя...

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

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

– Você estava simplesmente fora de si...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 408.

¹⁸ BELYI, *Peterburg*, 1981, p. 401.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Липпанченко, осовелый, погрузился в какую-то думу.

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

Или я ошибаюсь?..»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lippántchenko, sonolento, mergulhou em seu próprio pensamento.

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

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

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

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

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

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

Recebido em: 03/08/2020

Aceito em: 18/11/2020

Publicado em dezembro de 2020