

PORMENORES VIOLENTOS: BORIS SCHNAIDERMAN, CRÍTICO¹

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i26p22-36>

Bruno B. Gomide²

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

Este artigo traça um roteiro preliminar da atividade de Boris Schnaiderman como crítico literário. Indico, em primeiro lugar, a escassa recepção crítica da sua obra. Em seguida, comento as linhas gerais do seu repertório, e concluo apontando a sua preferência pelo fragmento e por um método crítico que unia jornalismo e universidade.

ABSTRACT

This paper presents a preliminary review of Boris Schnaiderman's activity as literary critic. Firstly, I point to the scant critical reception of his work. Then I discuss the outlines of his repertory, and I conclude by pointing out his preference for the fragment and for a critical method which combined journalism and the university.

PALAVRAS-CHAVE:

Boris Schnaiderman;
Eslavística;
Crítica literária brasileira;
Emigração;
Literatura russa;
Literatura soviética.

KEYWORDS:

Boris Schnaiderman; Slavic Studies; Brazilian literary Criticism. Emigration; Russian literature; Soviet literature.

¹ Pesquisa feita com financiamento do CNPq. Este texto recupera comentários feitos em uma homenagem aos cem anos de nascimento de Boris Schnaiderman realizada na USP em junho de 2017.

² Professor de literatura e cultura russa na USP.

Boris Schnaiderman foi o principal nome dos estudos russos no Brasil e um dos grandes intelectuais do país no século vinte. Apesar desses inúmeros méritos, a fortuna crítica a seu respeito é quase inexistente. São poucos os textos que ultrapassam os limites do encômio.³ A aura de simpatia que o cercou, decorrente de uma integridade raras vezes encontrada no cipoal da vida acadêmica, dificultou o desenvolvimento de uma perspectiva analítica. A imagem verdadeira, mas domesticadora, do mestre cordial deixou em segundo plano o intelectual de lances contraditórios, os rumores do subsolo, o “personagem dostoiévskiano”.⁴

A inclusão de Boris Schnaiderman em um debate efetivamente crítico mal começou a ser esboçada. Mesmo a sua atividade de tradutor ainda aguarda análises mais objetivas. Pouco se avançou em uma compreensão de seu percurso biográfico. As centenas de entrevistas que ele concedeu versam, salvo exceções, sobre os mesmos pontos. O entrevistado raramente foi confrontado, e terminou por cristalizar enunciados sobre a própria vida. Para uma leitura mais proveitosa de uma trajetória tão rica, será preciso estudar a sua relação com os processos migratórios russos e com o panorama das comunidades emigradas no Brasil, bem como a institucionalização dos estudos eslavos na segunda metade do século vinte, os seus processos da inserção na *intelligentsia* paulista de fins da década de 50 e o seu lugar no debate sobre a crítica universitária e a jornalística.

Boris Schnaiderman dizia ser preciso ler Tolstói usando os mesmos procedimentos do escritor russo quando ele lia outros autores, ou seja, “brigando” com ele. A analogia pede que Boris seja lido de maneira “schnaidermaniana”, generosa, mas exigente. O texto a seguir é uma contribuição para esse esforço, na forma de uma incursão por uma das facetas de seu trabalho, a crítica literária.

Começo por um balanço do escopo da produção intelectual publicada por ele.⁵ Seus onze livros mostram uma partição encontrada também na produção jornalística. São três estudos sobre autores do século dezenove (*Dostoiévski prosa poesia, Turbilhão e semente: ensaios sobre*

³ Um exemplo é: Ivone Gomes de Assis. *Guerra em surdina: a ficção de Boris Schnaiderman entre a política e a poética*. Dissertação (Teoria Literária), UFU, 2014.

⁴ A definição é de Jacó Guinsburg no documentário *O que traduz Boris*, de 2012.

⁵ Conto aqui os assinados somente por Boris Schnaiderman (com a exceção do estudo sobre Aigui, feito com Jerusa Pires Ferreira), que também colaborou em volumes de crítica e tradução com outros autores.

Dostoiévski e Bakhtin, Leão Tolstói, antiarte e rebeldia), três que versam sobre o período soviético (*A poética de Maiakóvski, Os escombros e o mito, Guennádi Aigui: silêncio e clamor*), três que dialogam com a sua experiência na Segunda Guerra e com o horizonte crítico e afetivo fornecido pela Itália (*Projeções: Rússia, Brasil, Itália, Caderno italiano e Guerra em surdina*, este último no plano da ficção) e dois voltados à teoria (*Semiótica russa e Tradução: ato desmedido*). Boris Schnaiderman deixou em preparação coletâneas de textos críticos e uma aguardada autobiografia.

Como colaborador em livros organizados por terceiros e autor de paratextos, a produção é mais volumosa.⁶ São quarenta prefácios, posfácios e “orelhas”, para as próprias traduções ou para trabalhos de outros autores (predominam os escritores russos, mas há dez textos para autores brasileiros), treze capítulos de livros, alguns verbetes para a enciclopédia *Mirador* (não há uma listagem dos milhares de contribuições feitas para a enciclopédia *Mérito* nos anos 50) e dois textos publicados em anais de eventos acadêmicos.

O volume maior está em periódicos, cerca de trezentos e oitenta artigos de jornal e revista entre 1956 e 2016, uma média de um artigo a cada dois meses. Esses sessenta anos de atividade o transformam em um dos críticos literários brasileiros mais atuantes. São poucos os exemplos, no plano mundial, de uma atividade tão significativa de divulgação da literatura russa. Boris Schnaiderman não considerava o trabalho em jornais como mera complementação de renda, um desvio da vocação de tradutor ou pesquisador. O jornalismo cultural estava em pé de igualdade com a preparação de estudos críticos de cunho universitário, com as traduções e com a obra ficcional/memorialística. Os artigos críticos ultrapassavam o gênero das resenhas de ocasião, constituindo-se em um laboratório de temas e de estilos que seriam depois reaproveitados.

O acesso a informações e à bibliografia sobre a Rússia era precário, sobretudo nas duas primeiras décadas de trajetória de Boris. Houve escolhas ditadas pelo material disponível, limitado para os leitores ocidentais, de modo geral, e mais escasso ainda por aqui. Para complicar, alguns dos anos mais criativos de Boris Schnaiderman coincidiram com uma ditadura pautada pelo anticomunismo e, por extensão, pela antipatia a tudo o que fosse “russo”, o que impunha uma série de obstáculos práticos para o estudo livre e público da literatura russa.

O conjunto de temática russa publicada em periódicos constitui mais de noventa por cento do montante. Ele é composto por dois blocos, a

⁶ Retomo algumas observações feitas em minha tese de livre-docência: *Dostoiévski na Rua do Ouvidor: a literatura russa e o Estado Novo*. São Paulo, Edusp, 2018 (no prelo); e no artigo “Boris Schnaiderman: questões de tradução nas páginas de jornal”, *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, 2012, pp. 39-45.

literatura russa do século dezanove (dos anos 1820 a 1880) e a do período pós-1917, até a época do degelo e de Bréjnev.

O panorama da literatura russa pós-1917 traçado por Boris era multifacetado e dinâmico. Muitos dos escritores que ele comentou ainda estavam vivos, alguns inclusive em contato com o crítico. Arquivos eram abertos, novidades apareciam, destinos eram revelados, e a relação com esse conjunto de textos era sempre cambiante. Certos comentários feitos por Boris sobre Borís Pasternak, por ocasião do imbróglio envolvendo o *Doutor Jivago*, atormentaram-no até o fim da vida. Poucos anos antes de falecer, entusiasmava-se com a descoberta de Guennádi Gor, escritor russo-soviético próximo das vanguardas dos anos vinte, mas seguidor de um caminho próprio e pouco estudado mesmo nos principais centros de eslavística, e que Boris planejava apresentar ao público brasileiro.

O crítico foi mais econômico em relação aos autores do século dezanove. Não era um trabalho de reconhecimento e classificação, mas um mergulho renovador e sofisticado em um conjunto de nomes já consagrados pela crítica e bastante conhecidos no Brasil. Os autores tratados foram os mesmos desde fins dos anos 50 até a sua morte: Púchkin, Dostoiévski, Tolstói, Górkki e Tchékhev, em doses iguais. Ele evitou escrever sobre outras vertentes da prosa e da poesia russa oitocentista. Gógol e Turguêniev foram matéria de apenas um artigo cada.⁷ Especialmente no caso do primeiro, um expoente de “prosa poesia” na literatura russa, é curioso observar a sua excisão da pauta crítica de Boris. Uma hipótese (nunca explicitada pelo crítico): faltaria a esses artistas indubitáveis o toque de experiência pessoal transfigurada pela memória, a “ida ao povo”, que Boris tanto valorizava. O critério fundamental na sua avaliação crítica era sempre a inovação estética, mas o fator ético e vital sempre esteve presente, a lembrar a filiação do crítico a certa tradição bastante “russa” e até, em certo sentido, “soviética”.

Em desacordo parcial com o conselho de Jakobson relativo à necessidade de críticos acompanharem os desdobramentos contemporâneos, Boris Schnaiderman quase não tocou na literatura pós-soviética, pela qual não tinha apreço especial (o escritor Leonid Tsýpkin, nos anos setenta, fora um dos últimos que lhe pareceram significativos, bem como alguns trabalhos de Petruchévskiaia, Aksiónov e poucos outros). A produção literária da *Glásnost* foi estudada em detalhe no caleidoscópio de *Os escombros e o mito*, mas o que interessava ao crítico era a recuperação que ali se fazia de autores de períodos precedentes, sobretudo os que foram assassinados sob Stálin. Em relação ao cinema ou ao teatro, a questão era

⁷ “Gógol e o realismo”. *O Estado de São Paulo*, 3-9-1960; “Turguêniev, o crítico brilhante de um ‘século de ouro’”. *Jornal da Tarde*, 3-9-1983. Sobre Gógol, há ainda o prefácio a *Almas mortas*, de 1963.

diferente, como o demonstra seu fascínio pelos filmes de Aleksandr Sokúrov.

Boris não teorizou sobre a existência de uma “escola” de Odessa, questão disputada entre os russistas, mas o fato de comentar e traduzir vários escritores ligados à cidade pressupõe um elo entre eles e indica a forte ligação pessoal com a cidade onde cresceu. Ele nascera na Ucrânia profunda, mas fazia questão de dizer que passara a infância em Odessa. Valorizava o notório caráter turbulento, cosmopolita, vital, russo e, na época de sua primeira infância, revolucionário da cidade portuária. A insistência em afirmar uma identidade odessita é significativa em um intelectual pouco propenso a declarações de filiação patrióticas, nacionalistas ou étnicas.

Os seus primeiros artigos críticos, publicados a partir de 1956, tem uma grande proporção de seus conterrâneos Isaac Bábel, Valentin Katáiev, Eduard Bagrítski, naturais de Odessa, ou de Aleksandr Grin, Nikolai Paustóvski e Ivan Búnin, que moraram na cidade em algum momento, inclusive nos anos da Revolução e da Guerra Civil, portanto simultaneamente ao jovem Boris. Odessa foi um dos portos de saída de intelectuais e escritores para a emigração. Búnin de lá partiu para a França, via Constantinopla. Odessa era a encruzilhada de memória e identidade, o manancial da visão de mundo literária do crítico russo-brasileiro. Isaac Bábel era o principal representante desse universo.⁸

Escrever sobre Bábel permitia a Boris atuar em vários flancos. Ele calhava para propósitos de difusão cultural, pois se tratava de uma novidade no Brasil (sua presença esporádica nas décadas anteriores era residual). Ele comprovava que o século vinte russo podia dar resultados artísticos do mesmo quilate do anterior, uma questão central para o ensaísmo crítico de Boris Schnaiderman. Sendo um escritor de difícil classificação no quadro institucional da cultura soviética – não era um burocrata nem um opositor – mostrava que a cultura soviética não podia ser lida com esquemas rígidos. *Guerra em surdina* emula a articulação babeliana de ousadia estética e experiência pessoal. Foi por intermédio de Bábel que Boris mais se aproximou da infância judaica em Odessa, daquela “tristeza densa das recordações” do conto *Guedáli*, que ele traduziu.⁹

Essa narrativa de um pequeno comerciante judeu açoitado pela violência de Brancos e Vermelhos nos remete a outra recorrência importante na crítica literária de Boris Schnaiderman: a preferência por estudar autores relacionados – nas suas múltiplas e complexas formas – aos processos revolucionários deflagrados em 1917. O crítico associará

⁸ Boris escreveu diversos artigos sobre Bábel. O primeiro foi: “A volta de Isaac Bábel”. *O Estado de São Paulo*, 15-8-1959.

⁹ “Isaac Babel, *Guedáli*” (tradução). *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 27-7-1968.

Odessa e revolução, como demonstra o trecho de um de seus primeiros artigos:

Ocupada sucessivamente por brancos, vermelhos, alemães, intervencionistas franceses, nacionalistas ucranianos, assediada, bombardeada, faminta, Odessa viveu nos anos da revolução uma existência peculiar, passando por transformações dolorosas e radicais, numa lufa-lufa de cidade portuária e grande centro exportador, de repente imobilizado e transformado em cadinho de experiências revolucionárias. E esta vida aventurosa, estranha, por vezes repassada da mais negra miséria, mas também dos mais belos sonhos, dos mais arrojados desafios à normalidade e ao bom senso, outrora cotidianos, foi refletida na obra de alguns dos principais escritores soviéticos.¹⁰

Um tratamento aprofundado das concepções de Boris Schnaiderman sobre o problema histórico da revolução e suas relações com o fenômeno literário necessitaria de um estudo à parte. Mas o tema do papel dos indivíduos na história, sobretudo dos artistas, era-lhe vital, e inspirava-se na longa tradição da intelligentsia russa de meditar sobre o sentido e a pressão do tempo histórico, do “século-fera” de Mandelstam, que ele tanto gostava de citar.

Boris não costumava manifestar pautas políticas em seu trabalho crítico. É significativo que ele só tenha começado a sua extensa atividade como crítico profissional poucas semanas após o impacto da invasão soviética à Hungria em fins de 1956, que gerou nova desilusão com o comunismo da URSS. Contudo, o sentido geral de sua obra evidencia uma constante atitude democrática, anti-hierárquica e anti-racista em todas as instâncias. Escrever sobre literatura russa no Terceiro Mundo colocava o crítico em uma armadilha. Ênfase demais nas qualidades da cultura soviética podia descambar na falta de rigor crítico; colocar os holofotes sobre as violências da vida soviética era dar armas a adversários de direita, especialmente em um período de repressão política acentuada.

Boris conseguiu encontrar um equilíbrio delicado, alternando registros entusiasmados e sóbrios. Seus textos eram engajados, mas não dogmáticos, profissionais, mas nunca isentos. Ele propôs uma leitura das relações entre a esquerda e a cultura que foi sutil e enfática ao mesmo tempo, e bastante particular no ambiente brasileiro dos anos 60 e 70. Ele compôs um quadro complexo e crítico, afinado com a democracia e com as esquerdas, mas sem ilusões com o fenômeno soviético. Em linhas gerais, ele acompanha a divisão clássica entre uma fase de relativa liberdade artística demarcada pelo período leninista e pela NEP e a progressiva eliminação ou transmutação dessa experimentação pelo endurecimento do regime sob Stálin, mas nuança o argumento ao não idealizar o primeiro

¹⁰ “Um poeta de Odessa: Eduard Bagrítzki”. *O Estado de São Paulo*, 18-2-1961.

momento e ao não construir uma narrativa apocalíptica sobre o fim da cultura russa que derivaria do segundo.

Ele não escreveu extensivamente sobre a história russo-soviética ou comentou a historiografia da revolução russa. O efeito geral do seu argumento, porém, é muito eficaz e moderno, talvez próximo de vertentes contemporâneas da história cultural russo-soviética, ao conseguir sintetizar a visão nuançada e ambígua ao discurso indignado com as violências e crimes cometidos. Esse resultado foi incomum naquele momento no âmbito da russística e da soviologia, especialmente entre intelectuais emigrados. Predominava na historiografia política e literária ocidental uma divisão aguda entre a leitura camarada da vida cultural soviética e a decretação cabal da impossibilidade de uma literatura digna do nome naquelas paragens.¹¹

A forma mais habitual de delinear esse quadro complexo era a apresentação de uma determinada situação trágica ou brutal envolvendo o destino de um escritor ou movimento artístico, seguida de uma mostra de perplexidade, de uma declaração sobre a impossibilidade de resolução fácil do problema. Como compreender o que acontecera naqueles anos “difíceis”, “terríveis” ou “cruéis”? Ao empregar essas expressões, o crítico reaproveitava recursos similares usados por gerações de intelectuais russos desde as matrizes desse discurso na primeira metade do século dezenove: o atropelamento ou o esmagamento pelas rodas da história, o intelectual solapado pela época terrível.¹² Há uma retórica “schnaidermaniana” que consiste no uso cuidadoso e significativo da pontuação, das exclamações e interrogações, das questões deixadas em aberto, como o mostram as seguintes passagens de diversos capítulos de *Os escombros e o mito*:

(...) O escritor [Bulgákov] que, em meio a uma atmosfera asfíxiante, insistia em manter sua fé no chefe supremo, escrevia agora uma obra em que as forças demoníacas tinham função tão importante. Qual teria sido em tudo isto o papel de um mecanismo de ilusão/desilusão? O que haveria de alegórico em sua última obra? Ele a teria escrito realmente pensando em Stálin, na qualidade de leitor primeiro, como chega a supor M. Tchudakova? Nem os diários de seus contemporâneos, nem o diário de sua mulher (transcrito em parte pela biógrafa Tchudakova), tão lúcida e, a mesmo tempo, tão cautelosa e concisa em seus julgamentos sobre as pessoas, permitem responder a esta pergunta (..)

Enfim, a abertura dos arquivos nos pôs em contato com uma realidade complexa, e muitas vezes, em lugar de ver esclarecidos os fatos, defrontamos com outros enigmas (...)

¹¹ Cf. Georges Nivat, “D’une russistique l’autre”, in: *Vivre en russe*. Lausanne, L’age d’Homme, 2007.

¹² Irina Paperno, *Stories of the Soviet experience: memoirs, diaries, dreams*. Ithaca e Londres, Cornell UP, 2009.

Enfim, a “ressurreição” de textos, com muita frequência, foi um processo nada pacífico, que pôs em confronto diferentes tendências e opiniões, fazendo vir à tona um mundo de contradições e conflitos (...)¹³

A crítica de Boris Schnaiderman apresentou os autores do primeiro período soviético para um público interessado em conhecer aquela literatura, mas que só a encontrara em refrações muito precárias, uma enfiada de nomes soviéticos mobilizada em geral para fins políticos. Ele contribuiu decisivamente para a depuração dos escritores do século dezenove, mas estes já haviam sido objeto de décadas de investimento intelectual por vários setores da crítica brasileira. Boris Schnaiderman foi um pioneiro completo da divulgação e análise da literatura russa pós-1917 como arte literária. Excetuado Maiakóvski, alvo de incursões críticas e tradutórias entre os anos 20 e 50, a literatura soviética foi uma descoberta de Boris Schnaiderman, um gesto crítico que promoveu um avanço gigantesco em relação ao estado de coisas, inclusive em relação ao próprio Maiakóvski, o eixo em torno do qual girava o mundo do crítico russo-brasileiro. Se na prosa o paradigma era dado por Babel, na poesia, e para a experiência cultural russa do século vinte de modo geral, o farol era mesmo o autor da *Nuvem de calças*. Os dois, Babel e Maiakóvski, demonstravam que revolução e renovação literária podiam caminhar juntos.

O projeto crítico de Boris teve conseqüências para a construção de um olhar brasileiro sobre o século vinte russo, lido através de Maiakóvski (como o dezenove o é pelo prisma de Dostoiévski). Não há dúvidas sobre a importância de Maiakóvski para a poesia russa. Em toda parte ele ocupa uma posição relevante, mas não, mesmo na Rússia, tão central como a de que dispõe no Brasil. Boris Schnaiderman sempre fez uma defesa acirrada do poeta, por vezes quase agressiva.

A seleção implicou a exclusão de outras miradas. Ao contrário de outros processos de transferência e circulação da literatura russa, o quadro brasileiro ficou com uma lacuna, até hoje não superada, entre o fim do século dezenove, com o ocaso dos titãs do romance, e a irrupção da brilhante experiência artística dos anos revolucionários.

Refiro-me à ausência do recorte conhecido como “Era de Prata” da cultura russa, grosso modo compreendido como o conjunto muito plural de manifestações artísticas realizadas naquele momento, embora esta periodização, bem como a existência autônoma do próprio tema, estejam sempre sob disputa. Boris Schnaiderman praticamente não tocou nas especificidades desse período ou fez qualquer tipo de inventário de sua vasta riqueza musical, pictórica, poética ou literária. Os nomes que ele porventura comentou, dentro daquele arco, eram entendidos

¹³ Boris Schnaiderman. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Citações das páginas 38, 59 e 90.

implicitamente como continuação de tradições oitocentistas (Tchékhov, falecido em 1904) ou como *antecipação* de vanguardas revolucionárias, de que o (cubo) futurismo é o exemplo mais claro.

Arrisco dizer que o cânone proposto por Boris Schnaiderman se nutriu da convivência e afinidade com o modernismo paulista, que acabou se sobrepondo ao caso russo. Por homologia com certa interpretação da vida literária brasileira pré-1922, a Era de Prata foi lida como uma época de individualidades e textos vez por outra brilhantes, porém imersos em um esteticismo generalizado, distantes do pulso da história e da busca por rupturas da forma, potentes apenas quando sugeriam inovações futuras. O Blok aproveitado por Boris Schnaiderman não foi o arquissimbolista de 1905, mas o poeta de “Os doze”.

Para além da compatibilidade com o modernismo brasileiro, existente desde muito cedo na vida de Boris Schnaiderman, não se deve menosprezar que a filiação ao ideário modernista ajudou a confirmar redes de sociabilidade necessárias para a sua inserção na academia e no jornalismo paulistanos da segunda metade dos anos cinquenta, quando o crítico, que se autodefinia naquela altura como um “joão-ninguém”, efetivamente entrou no mercado editorial e universitário.

Outro tema ausente da reflexão crítica de Boris Schnaiderman é o da emigração russa. Trata-se de um tópico relacionado ao anterior, já que muitos representantes da Era de Prata exilaram-se da Rússia soviética. Nesse ponto, Boris Schnaiderman era um mediador emigrado bastante peculiar, ao preferir lidar com os “vermelhos” Górkí e Maiakóvski do que com Khodassiévitch ou Nabókov. O vínculo com os primeiros pressunha não apenas a conexão mais explícita que eles tinham com a experiência, a história ou a “vida”, mas também o fato, muito importante, de Boris Schnaiderman ter se formado, afinal, no repertório de preferências da intelectualidade brasileira e latino-americana das décadas de 30 a 50, nas quais aqueles primeiros nomes eram frequentados e louvados, e os últimos, desconhecidos ou desconsiderados.

O único representante de peso da emigração que Boris Schnaiderman traduziu e comentou foi Búnin, não por acaso um dos raros nomes que foram de certa maneira reincorporados pela cultura soviética, uma reaproximação que começou titubeante já no fim do período stalinista e que culminou, nos anos 60, com edições consideráveis (mas não completas) do escritor na URSS.

Boris Schnaiderman ocupava um espaço ambíguo dentro do exílio russo. Cronologicamente, ele era um emigrante da “primeira onda” de emigração, desencadeada pela revolução e guerra civil. À diferença de outros intelectuais russos que povoaram Berlim, Praga ou Paris nos anos 20 e 30 e se transformaram em mediadores culturais importantes, ele deixou Odessa muito jovem, já dispondo de um cabedal de memórias

russas e de fluência no idioma materno, mas com a maior parte da formação escolar e literária para ser feita no país de chegada.

Ele manteve-se distante de uma teorização ou de uma avaliação crítica do fenômeno da emigração, limitando-se a mencioná-lo aqui e ali. Não elaborou as suas próprias diferenças e aproximações com as comunidades intelectuais de expressão russa espalhadas pelo mundo, embora algumas conexões tenham gerado resultados importantes (Jakobson é o caso mais evidente); diferenças políticas tiveram papel importante na distância quase sempre resolvida que guardou em relação a comunidades de emigrados russos no Brasil. Ele apresentou em entrevistas dados sobre o seu traslado com a família em 1925, mas bloqueou parcialmente o período localizado entre o fim da infância e a adolescência, já no Brasil. As dificuldades de aclimação e os dilemas identitários que outros intelectuais emigrados expuseram pela via conceitual ou memorialística só aparecerão na produção crítica e tradutória de Boris Schnaiderman de forma indireta, refletidos em um grupo significativo de textos que ele lia, comentava e traduzia, e que narravam as agruras de um(a) jovem: *A infância de Luvers* (Pasternak), *O diário de Kóstia Riábtsev* (Ogniov), *Niétotchka Niezvânova* (Dostoiévski), *O amor de mília* (Búnin), o “ciclo do pombal” de Bábel e a trilogia autobiográfica de Górkki. O próprio *Guerra em surdina*, seu primeiro livro, pode ser lido como uma espécie de romance de formação, e a parte inicial de *Caderno Italiano*, sua última publicação, como uma tentativa de recriar uma narrativa similar às russas mencionadas.

O sistema de escolhas e silêncios de Boris Schnaiderman, contudo, deve ser avaliado em comparação com a sua trajetória extensa e a erudição enorme, com a relação muito peculiar que ele tinha com o tempo, como se um esforço crítico (ou de tradução) pressupusesse um prazo o mais dilatado possível – uma vida de cem anos – para gerar resultados aproveitáveis diante da russofilia latino-americana. A longa duração de sua existência, a boa saúde, o estudo disciplinado, a leitura sistemática e a capacidade de trabalho criaram um vasto repertório, do qual apenas uma fração foi canalizada em um conjunto rigorosamente delimitado de temas e períodos. Ampliações e modificações eram feitas apenas dentro desse universo. Isso valia também para o discurso memorialístico. Ele não registrou suas histórias envolvendo meio mundo da vida literária brasileira e estrangeira, de Cortázar a José Olympio, de Drummond a Ripellino, memórias incríveis e saborosas, algumas conhecidas pelos que conviveram com ele.

A estratégia de concisão por vezes se afrouxava, e surgiam encontros fabulosos, como os com Lilia Brik, um acontecimento que teria fornecido uma vida de memórias a qualquer russista latino-americano. Boris Schnaiderman, no entanto, o manteve sob controle. Em um comentário

sobre a visita que fez à escritora, ele afirma que aquele “fora um dia repleto, daria para escrever um livro”. Em seguida, escreve três colunas cheias de comentários luminosos sobre a cultura e a literatura russa intercalados à descrição do encontro, mas logo em seguida retoma o discurso da modéstia e encerra dizendo que seria importante continuar a estudar o assunto, mas que não haveria condições para fazê-lo naquele ponto. A conclusão vem discreta, à maneira de um conto tchekhoviano: “Em todo caso, aí fica o registro de um encontro com ela”.¹⁴

A insistência no foco, o contraste entre o que ele viveu e conheceu, de um lado, e o que ele efetivamente publicou (ou disse – não estaria aí uma interpretação possível para os seus famosos silêncios?), de outro, ou seja, do extraquadro de Boris Schnaiderman, é fundamental para se entender o seu significado na história intelectual brasileira e a sua contribuição para o campo específico da literatura russa. Ele se manteve firme no propósito de não se tornar um polímata, um polígrafo ou um memorialista palavroso, no estilo de um “fim de século” ou de uma “belle époque” brasileira ou russa.

Uma forma objetiva de medir a aflição que a dispersão retórica lhe causava é percorrer as anotações que ele fazia à margem dos recortes de seus próprios artigos. Pouca coisa o incomodava mais do que a alteração dos títulos de seus ensaios pelos editores de periódicos. Um deles, sobre a literatura soviética, trazia o título oficial de “Um rio profundo aberto à descoberta e ao gozo” e o subtítulo “entre os brasileiros e a literatura russa, uma história cheia de acidentes. Mas o fecundo e profundo veio da criação literária resta ainda a ser por nós descoberta”.¹⁵ No seu acervo pessoal, Boris Schnaiderman adicionou, de próprio punho: “Não escrevi nada disso”.

O princípio de seleção radical utilizado por Boris Schnaiderman visava a superação da crítica literária voltada aos textos russos feita pelo rodapé brasileiro entre as décadas de 20 a 50, mas sobretudo pela extrema russofilia da reta final do Estado Novo, quando Boris teve as experiências iniciáticas decisivas da guerra e da tradução. Apesar de sempre insistir que o seu começo “efetivo” na vida literária se dera já entrando na casa dos quarenta (ele dizia ter “começado tarde”, só quando fora possível escrever algo aproveitável), o crítico teve também uma “fase jovem”, que coincide com a desmontagem da ditadura Vargas e com a maior quantidade de textos publicados sobre a Rússia no Brasil. A verborragia política, o oportunismo editorial e a desinformação correram soltos, mas houve

¹⁴ “Lília Brik, uma alma encantada na vida de Maiakóvski”. *Jornal da Tarde*, 25-8-1979.

¹⁵ *Leia*, agosto de 1986. O título original era “Uma literatura quase escondida”. Boris chegou a enviar uma reclamação para o jornal.

também projetos ambiciosos de tradução e edição a constituir uma “cultura de Stalingrado” complexa e variada.¹⁶

Boris Schnaiderman declarava distância em relação à cultura de “Stalingrado”. Ele lamentava a petulância de ter traduzido nada menos do que *Os irmãos Karamázov* e o enciclopedismo (literalmente, já que redigiu uma enciclopédia) de suas primeiras tentativas de escritor. Porém, o fulcro do impulso excessivo existente nessas iniciativas foi preservado na sua trajetória de crítico e tradutor. O objetivo não era descartar as vastas emoções e pensamentos imperfeitos em prol da sobriedade do eslavista profissional, mas depurá-las e decantá-las por meio de uma prática de inspiração modernista, chegando a uma forma tensa que mantivesse a ousadia desmedida, o “balaço” certo de Maiakóvski. Quando começa a assinar com o próprio nome, Boris Schnaiderman nunca traduzirá *Guerra e paz*, e sim *A morte de Ivan Ilitch*. Não repetirá a tentativa com um dos cinco “elefantes” de Dostoiévski: preferirá “O senhor Prokhartchin”. Da trilogia autobiográfica de Górkki, apenas um dos volumes. Na crítica, um caleidoscópio de notas, apontamentos, projeções, intervenções e “ciclos” de artigos incisivos que não aspiram ao compêndio, à “História da literatura russa” sonhada na América Latina dos anos 40. *Os escombros e o mito*, seu livro de crítica mais extenso, é uma coleção de artigos que formam uma totalidade móvel, não um tratado. Boris Schnaiderman trilhou um caminho diferente do de fundadores de tradições nacionais de russística que aspiraram à completude – como o testemunha a biografia de Dostoiévski preparada pelo contemporâneo Joseph Frank – e manteve-se alinhado ao princípio concretista da superioridade do fragmento relevante sobre certas coleções de obras completas.

O parâmetro de eslavista para ele não era o “scholar” anglo-saxão ou o mandarim germânico, mas sim os russistas italianos da primeira metade do século vinte. Eles superaram a dependência acentuada em relação à mediação crítica e tradutória francesa construindo um discurso crítico filologicamente preciso e, ao mesmo tempo, “antiacadêmico e frondista”.¹⁷ Transitaram entre as cátedras de literatura russa recém-criadas, a atuação em jornais e a prática de tradução, sempre em alto nível. Boris Schnaiderman espelhava-se na trajetória de Lev (Leone) Ginzburg, também ele um judeu de Odessa, pertencente ao formidável grupo de intelectuais antifascistas da Turim do entreguerras, criador de projetos editoriais ousados, iniciador de estudos russos na universidade daquela cidade e morto em uma prisão poucos meses antes que Boris desembarcasse na Itália com a FEB. Eram modelos também Ettore Lo

¹⁶ Bruno B. Gomide, *op. cit.*, 2018.

¹⁷ Giovanni Maccari, “Deboli trasparimenti di sott’acqua”. Posfácio a Tommaso Landolfi. *I russi*. Milão, Adelphi, 2015. Sobre Ginzburg e Turim, cf. L. Béghin. Da Gobetti a Ginzburg. *Diffusione e ricezione della letteratura rossa nella Torino del Primo Dopoguerra*, Bruxelas e Roma: BHIR, 2007.

Gatto, autor de livros e artigos influentes na eslavística latino-americana e tradutor de poesia em parcerias com emigrados russos, e Angelo Maria Ripellino, estudioso da vanguarda russa e ele mesmo escritor de mão cheia. O melhor esquema para o roteiro de Boris Schnaiderman não é o binário (a ponte Brasil-Rússia), mas sim um triângulo que inclui a Itália em um dos vértices, uma estrutura tríplice que dá nome a uma de suas coleções de artigos (*Projeções*). Odessa e Itália ali confluem em um modelo de intelectual “mediterrâneo”, à vontade no manejo da tradição literária e do mundo dos livros mas sempre pronto para sentir o pulso da história, “ir ao povo” e respirar ares mais vitais.

O texto de Boris Schnaiderman almejava o arrojo e a concentração, o turbilhão e a semente, a guerra e a surdina, a tradução e a desmesura. A tradução, com seu delicado e insolúvel balanço de fidelidade e invenção, acabou se tornando a metáfora central da trajetória de Boris Schnaiderman.

A opção pelo fragmento violento, pela condensação incisiva, encontrava amparo, novamente, nos textos de Isaac Babel: a preferência dada aos “cinco minutos mais importantes”, em lugar das “vinte e quatro horas de Tolstói”, os contos repletos de comentários metalingüísticos sobre a função da arte e do artista, o ponto final que fere mais que o ferro, em “Guy de Maupassant”, ou o salto de fera do ator siciliano Di Grasso, que antes de dar o seu bote sangrento estava “calado, no meio de uma multidão despreocupada”, de cabeça abaixada, hesitante e um pouco sorridente, em uma postura “schnaidermaniana”. O alcance do salto que ele dará pressupõe a atitude reservada prévia. O leque de autores brasileiros que foram tratados pela sua crítica literária afinava com esse horizonte (Graciliano Ramos, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, entre outros).

Boris Schnaiderman elaborou um estilo de crítica que unia o jornalismo cultural à universidade. Essa junção talvez não fosse inédita no Brasil, mas o era no campo da escrita brasileira sobre literatura russa. No plano internacional, ela se tornou cada vez menos comum, dividindo-se entre o campo dos eslavistas profissionais e o dos divulgadores. Boris, porém, escapou da compartimentalização. Ele conseguiu atrair novos leitores com textos acessíveis e, ao mesmo tempo, abordar os textos russos a partir de discussões teóricas contemporâneas e sofisticadas.

Ao contrário de outros imigrantes que vieram da Europa para o Brasil já formados em humanidades ou de outros eslavistas profissionais do hemisfério norte, Boris Schnaiderman se constituiu como crítico no diálogo com a imprensa brasileira e seus gêneros quintessenciais do rodapé ou da crônica. Ele prezava os estilos diretos e informativos, a escrita solta (mas não cediça) e a dimensão pública do periodismo, carregada de um elemento missionário caro à intelligentsia russa. Embora ele reconhecesse que a universidade lhe havia dado aportes teóricos e oportunidades de desenvolvimento profissional, manifestava desconforto

com a estrutura acadêmica e suas burocracias. Um de seus artigos sobre o produtivismo acadêmico, escrito há trinta anos, se aplica perfeitamente ao dia de hoje.¹⁸ Identificava-se porventura mais com críticos extra-universitários como Rónai ou Carpeaux do que com acadêmicos profissionais. Não costumava se representar em sala de aula, preferindo a imagem de si mesmo tamborilando a máquina de escrever. O objetivo era um tom crítico que unisse a voz modesta do cronista e a erudição irrequieta do rodapé ao peso da história e ao sentimento trágico do intelectual russo.

Boris Schnaiderman certa vez usou, de relance, uma palavra russa para definir o gênero de crítica que ele mesmo praticava, o *ótcherk*,¹⁹ termo corrente na história intelectual russa. Ele a definiu na ocasião como um híbrido de esboço, perfil, ensaio e narrativa em que se fundiam ambições críticas e literárias. Como ele evitava o esnobismo do uso excessivo de termos estrangeiros, laivos do bacharelismo brasileiro, o emprego dessa palavra para se autodefinir se reveste de significado especial.

Um ensaio sobre o crítico João Ribeiro pode nos ajudar a amarrar algumas pontas desse percurso preliminar.²⁰ Trata-se de um texto longo, concebido como um trabalho de curso no doutorado que Boris realizara no departamento de teoria literária da USP no começo dos anos 70. É um texto ímpar, dos raros que ele dedicou a um crítico brasileiro²¹, e o único voltado a um crítico contemporâneo aos seus anos de formação. É bem possível que o jovem imigrante de Odessa, leitor voraz na mocidade, tenha acompanhado muitos dos artigos de Ribeiro (1860-1934) na imprensa carioca em começos da década de 30.

Boris Schnaiderman apresenta um João Ribeiro exuberante e contraditório, com muitos pontos de contato com as suas próprias reflexões sobre a função da escrita crítica. O intelectual sergipano era um “mestre sem pedantismo”, um “espírito pouco normativo”, desconfiado dos sistemas muito acabados de seu tempo. Era “benevolente em relação aos jovens” e “livre de algemas gramaticais”. Com sua “atitude de bate-papo” e a “grosseria da rudeza e da força” subvertia a linguagem consagrada, ao mesmo tempo em que construía períodos “impecáveis”. Sabia ser indignado e corajoso quando a ocasião exigia; apesar da posição política indefinida, era inimigo do racismo e, no fim da vida, interessado pela nova Rússia soviética, mordaz em relação ao exército e à ditadura (note-se o óbvio subtexto esópico de Boris Schnaiderman naqueles anos de AI-5). Ribeiro, simpático aos modernistas, conseguira se desvencilhar de muitos

¹⁸ “Lacunas de um debate”. *Folha de São Paulo*, 11-3-1988.

¹⁹ Em entrevista concedida a Francisco Alambert, José Marcio Rego, Victor Sales Pinheiro e Bruno Gomide em maio de 2009.

²⁰ “João Ribeiro atual”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 10, 1971. Todas as citações entre aspas a seguir são retiradas deste artigo.

²¹ Roberto Schwarz foi comentado em “A tímida sereia e o crítico desconfiado”. *O Estado de São Paulo*, 30-7-1966.

aspectos passadistas da vida literária do começo de século. Quando diz que ele preferia “ler um anúncio de leilão a um soneto” parnasiano, Boris o coloca à beira da “arte do fato” ou de uma LEF. Às noções lineares de evolução humana e artística em voga. Ribeiro optara pela ruptura, por noções einsteinianas de “salto” – estaremos muito distantes aqui de uma ressonância do *sdvig*, o deslocamento formalista, ou do movimento do cavalo, que Boris estudava exatamente naquela altura?

Os exemplos do estilo incisivo de João Ribeiro, seu gosto pelo “pormenor violento”, são parentes da mescla de naturalismo e Rabelais que compusera a arte de Isaac Bábel:

E ao mesmo tempo, nessa prosa bem torneada entravam brasileirismos e um jeito carioca de malícia e de cochicho. Por vezes, a sua visão sarcástica, a sua soltura atingiam um sabor realmente rabelaisiano. Sabia misturar fatos da vida literária com histórias do cotidiano, como nesta carta onde um literato que pede o voto de um acadêmico, se confessa: “Mas por ter entrado na escola, saí dela; fiz-me homem como os outros quando o menstruo dos machos abaritona a laringe e leva-os às moitas sombrias a cuja borda, esquecidas e incautas, passam as raparigas rubras e quentes, carregadas de bilhas bojudas que reclamam repouso à beira da estrada. E fiz-me homem; e fiz-me doutor”.²²

Na mesma linha, Boris Schnaiderman destaca as imagens “incisivas e violentas” que marcavam as narrativas de Ribeiro, como a de uma camisa “invertida e difícil, deixando a trepidar os seios rijos e nus” de uma personagem do conto “São Boemundo”.

Entre idas e vindas pelo arrojo e pela depuração, a adolescência e a maturidade, delineia-se um *ótcherk* acerca de João Ribeiro feito pelo crítico e tradutor Boris Schnaiderman, cujo projeto era transformar as suas traduções feitas na juventude, castiças, na sua definição, em artefatos cada vez mais modernos produzidos às portas dos cem anos: “Esta sua atitude anti-convencional se refletia em toda a sua maneira de ser, e se acentuou com os anos. Quanto mais velho ia ficando, menos solene se tornava, mais apto a receber as grandes mensagens do século”. Um estilo de escrita peculiar, em que a “conversa de pé de livraria, bem brasileira”, se mescla ao salto de fera babeliano para formar um texto com garra, a palavra aparentemente deslocada, com toque de gíria jovem, que Boris Schnaiderman considerava a qualidade maior de um tradutor ou de um crítico.

²² Boris Schnaiderman, *op. cit.*, 1971, apud João Ribeiro, *De um velho maço de papeis*, p. 75.