

Onde estão as escritoras russas? Sobre a tradução das novelas *Tribunal da sociedade*, de Elena Gan e *A Família Tálnikov*, de Avdótia Panáieva

Thaís Carvalho Azevedo
Ekaterina Vólkova Américo

RESUMO:

O artigo examina alguns aspectos da tradução das novelas *Tribunal da sociedade* (1840), de Elena Gan, e *A família Tálnikov* (1847), de Avdótia Panáieva, no contexto geral das traduções da literatura em língua russa no Brasil. Trata-se de traduções inéditas da literatura feminina em língua russa da primeira metade do século XIX realizadas com auxílio do Laboratório de Estudos da Tradução (LABESTRAD) e do NTC (Núcleo de Tradução e Criação) da Universidade Federal Fluminense. No artigo, buscamos refletir sobre o porquê de as escritoras estarem praticamente ausentes do cânone da literatura clássica e as traduções da literatura de autoria feminina em língua russa ainda serem tão esparsas no Brasil. Acreditamos que justamente a tradução tem a potência de alargar e diversificar os cânones literários.

Palavras-chave: *literatura russa de autoria feminina; século XIX; literaturas em língua russa; tradução; estudos feministas da tradução*.

ABSTRACT:

The article examines some aspects of the translation of the novels Society's Judgement (1840), by Elena Gan, and The Talnikov Family (1847), by Avdotya Panaeva, in the general context of translations of Russian-language literature in Brazil. These are unpublished translations of Russian-language women's literature from the first half of the 19th century, carried out with the help of the Translation Laboratory (LABESTRAD) and the NTC (Translation and Creation Center) of the Fluminense Federal University. In the article, we seek to reflect on why women writers are practically absent from the canon of classical literature and why translations of Russian-language literature written by women are still so sparse in Brazil. We believe that translation has the power to broaden and diversify literary canons.

Key words: *Russian literature by female writers; XIX century; Russian-language literatures; translation; feminist translation studies*

O século XIX costuma ser chamado de Era de Ouro da literatura em língua russa, como referência a seu auge. Nessa relação, são lembrados os nomes de Dostoiévski, Tolstói, Gógol, Turguêniev, Tchékhov e Púchkin. Há autores menos citados, como, por exemplo, Lermontov, Gontcharov ou Leskov. E há, ainda, nomes quase totalmente ausentes: são nomes femininos.

É óbvio que qualquer tentativa de definir um cânone literário é polêmica, uma vez que é impossível canonizar sem excluir. No entanto, no caso da literatura russa do século XIX, a ausência das escritoras é, de fato, marcante. No que diz respeito às traduções da literatura russa clássica no Brasil, essa lacuna se torna maior ainda: enquanto surgem novas e novas traduções dos grandes romances de Dostoiévski e Tolstói, até o momento foram publicadas apenas quatro obras de autoria feminina da Era de Ouro. Além da novela *Tribunal da sociedade*, de Elena Gan, que saiu pela editora Nova Alexandria em 2023, são elas: a novela *A moça do internato* de Nadiêjda Khvoschínskaia (2017, Editora Zouk, tradução de Odomiro Fonseca) e duas novelas de Sófia Tolstaia: *De quem é a culpa?* e *Canção sem palavras* (2022,

Editora Carambaia, tradução de Irineu Franco Perpétuo). Nesse último caso, as novelas de Tolstáia não foram publicadas como obras independentes, mas como uma resposta à novela *Sonata Kreutzer*, de Liev Tolstói. Todavia, trata-se de obras independentes em que Tolstáia “conta a sua própria história, feminina, e revê alguns episódios, ideias e procedimentos artísticos do seu marido” (ROJKÓVA, 2022b, tradução nossa).¹

Aliás, a obra ficcional de Tolstáia é praticamente desconhecida mesmo na Rússia: “Mesmo depois de ler os diários de Tolstáia, que estão disponíveis na internet, não a consideram uma ativista e escritora: suas obras ou são inacessíveis (como a novela *De quem é a culpa?*), ou não estão disponíveis na internet (como *Canção sem Palavras*)” (ROJKOVA, 2022a, tradução nossa).²

A verdade é que no cânone literário do século XIX as mulheres estão presentes mais como personagens, bastalembrarmos de Anna Kariênia e Natacha Rostova de Tolstói, e das personagens femininas de Turguêniev, Dostoiévski, Tchékhov; porém, essas representações são marcadas pela ótica masculina:

[...] é precisamente a personagem feminina que sempre serve como uma personificação de certas representações ideais do autor e isso é especialmente perceptível na literatura russa. Mas seria inútil pensar que estamos falando de qualidades humanas ideais. Tatiana, Liza e Natacha, via de regra, são a personificação artística das qualidades ideais precisamente femininas: fidelidade, beleza espiritual, pureza moral, posse intuitiva da verdade (STRÓGANOV, 2005, p. 152, tradução nossa).³

33

Ou seja, as personagens inevitavelmente representam as concepções masculinas sobre o que uma mulher deveria e não deveria ser. Mulheres ainda são referenciadas na qualidade de musas, filhas, irmãs, esposas-guardiãs como Sófia Bers (Tolstáia) e Anna Snítkina (Dostoiévskaia). No entanto, elas eram e continuam sendo ignoradas como autoras.

Infelizmente, a negligência da literatura escrita por mulheres se manifesta não só nas traduções, mas perpassa também a história das literaturas em língua russa:

A história da literatura russa do século XIX, talvez mais nitidamente do que as histórias de outras literaturas europeias (...), re-

1 [...] рассказывает свою, женскую, историю и пересматривает отдельные эпизоды, идеи и приемы творчества мужа.

2 Даже прочитав дневники Толстой, которые доступны в сети, ее не рассматривают как деятельницу и писательницу: ее произведения либо малодоступны (повесть «Чья вина?»), либо вообще недоступны в интернете («Песня без слов»).

3 [...] именно женский персонаж всегда служит воплощением неких идеальных представлений автора, и в русской литературе это особенно заметно. Но напрасно думать, что речь идет об идеальных человеческих качествах. Татьяны, Лизы и Наташи, как правило, являются художественным воплощением именно женских идеальных качеств: верности, духовной красоты, нравственной чистоты, инстинктивного обладания истиной.

vela uma atitude discriminatória em relação à mulher-escritora que, segundo Elena Gan, era vista pela consciência pública como uma “degeneração do gênero feminino” (STRÓGANOVÁ, 2005, p. 153-154, tradução nossa).⁴

O curioso é que neste trecho a autora cita justamente as reflexões da novela *Tribunal da sociedade*: “ela não é apenas uma mulher, mas uma mulher escritora, ou seja, uma criatura especial, uma aberração da natureza ou, mais correto: uma degeneração do gênero feminino” (GAN, 2023, p. 30).

Somente no século XX as literaturas em língua russa ganham contornos mais femininos: Anna Akhmátova, Marina Tsvetáieva, Teffi, Zinaída Guíppius, Nina Berbiérova, Svetlana Aleksiévitch, Liudmila Petruchévskaia, Liudmila Ulítskaia e Tatiana Tolstáia são alguns dos nomes das escritoras russófonas traduzidas no Brasil.

Destaca-se também o trabalho pioneiro da editora Boitempo que lançou, em 2017, um volume dedicado ao papel das mulheres no processo revolucionário de 1917: *A revolução das mulheres*, sob organização de Graziela Schneider. Entre as recentes contribuições está o livro *História da personalidade feminina na Rússia*, de Ekaterina Schépkina (Editora Feminas, 2021, tradução de Érika Batista). Há ainda estudos sobre a atuação feminina em outras esferas artísticas, como o cinema: por exemplo, a coletânea *Cinema soviético de mulheres*, organizada por Marina Cavalcanti Tedesco e Thaiz Carvalho Senna (2021, Editora Nau).

As novelas

Foi almejando contribuir com essa nova tendência de dar destaque aos nomes historicamente silenciados e/ou apagados que decidimos, com o apoio do LABESTRAD (Laboratório de estudos da tradução) e do NTC (Núcleo de tradução e criação), ambos da Universidade Federal Fluminense, começar traduções da literatura russa escrita por mulheres na primeira metade do século XIX. Esse período foi marcado pela atuação de muitas escritoras, mas nenhuma delas foi traduzida para o português.

A primeira das novelas, publicada em 2023 pela Editora Nova Alexandria, é *Tribunal da sociedade*, de Elena Andriéevna Fadiéeva (Gan). Em sua obra, Gan, chamada de George Sand russa, levanta a questão da posição das mulheres na família e na sociedade, muito discutida na Rússia dos anos 1840. A escritora, considerada uma das principais precursoras do movimento feminista

4 История русской литературы XIX в. возможно, ярче, чем истории других европейских литератур
(...) выявляет дискриминационное отношение к женщине-писательнице, которая, по словам Елены Ган, воспринималась общественным сознанием как «выродок женского рода».

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
Onde estão as
escritoras russas?
Sobre a tradução
das novelas
Tribunal da
sociedade, de Elena
Gan e A Família
Tálnikov, de
Avdótia Panáieva

na literatura, se utiliza da ficção para denunciar a opressão e as violências cometidas contra a mulher no contexto aristocrático e conservador da época,

A novela *Tribunal da sociedade* (1840/2023) consiste de três partes, cada uma delas narrada por um personagem diferente: mulher-escritora e dois protagonistas: Vlodínski e Zenaida. A primeira parte da novela é a mais autobiográfica, pois é nela que aparece a mulher-escritora. Trata-se de uma espécie de moldura narrativa em que uma escritora esposa de general se vê obrigada a acompanhar o marido em campanhas militares, de cidade em cidade, passando por todos os julgamentos e desconfianças que cercam uma mulher intelectual: “a pobre escritora vai almoçar, na inocência de sua alma, sem suspeitar que foi convidada para uma exibição, como um macaco dançarino, como uma cobra em um cobertor de flanela” (GAN, 2023, p. 31).

No segundo momento, essa escritora encontra uma carta em que reside uma história trágica, banhada no mais melancólico romantismo europeu. No entanto, a história romântica que se desenrola entre Zenaida e Vlodínski se insere no contexto mais amplo da vida literária e cultural da época. A novela, escrita em 1840, reflete o momento em que o romantismo foi substituído pelo realismo e pela crítica social a ele associada.

Todas essas contradições se refletem na figura de Vlodínski, o narrador da segunda parte, que oscila entre uma típica personagem romântica idealizada e a figura satírica de um homem sem autocontrole, sem maturidade emocional ou senso crítico em relação ao que recebe da sociedade que o cerca e, principalmente, sem respeito pelas mulheres. A própria autora sugere possíveis antecessores literários românticos de Vlodínski: por exemplo, são mencionados o “exilado de Bornholm”, uma possível referência à novela *A Ilha de Bornholm* do historiador e escritor sentimentalista Nikolai Karamzin, bem como Lara e Childe Harold, de Byron (GAN, 2023, p. 38).

Do ponto de vista externo, a segunda parte recria os clichês do romantismo europeu – casa de campo que mais lembra um castelo medieval; fantasma misteriosa; solidão e doença do protagonista – mas também apresenta um olhar crítico sobre a imagem idealizada da mulher romântica e o comportamento de um típico herói romântico cujo amor puro e sublime se transforma de súbito, sob influência de preconceitos sociais (o tribunal da sociedade), em uma paixão agressiva, egoísta e destrutiva. O curioso é que a parte romântico-gótica do drama amoroso se passa em um castelo alemão. Quanto ao segundo ato do drama – durante o qual ocorre a desmistificação do ideal romântico do amor sublime – ela se dá em terras russas. Desse modo, a novela versa sobre expectativas e clichês românticos que inevitavelmente colidem com a realidade.

Na terceira parte da novela, narrada por Zenaida, conhecemos a perspectiva de uma mulher que se negava a atender às expectativas da sociedade desigual e conservadora, e que, embora tivesse inúmeros interesses e uma mente rica de conhecimento e curiosidade, foi resumida a par romântico e

provocadora de homens, uma mera “coquete”, sentenciada pelo resto da vida a carregar os julgamentos do tribunal da sociedade. Aliás, o nome Zenaida remete ao pseudônimo literário de Elena Gan que assinava suas novelas como Zeneida R-va. A personagem traz ainda outros traços autobiográficos: assim como Gan, Zenaida se casou cedo com um militar e passou a vida acompanhando o marido em suas viagens. É precisamente nesta última parte que aparece a expressão que dá título à novela: “tribunal da sociedade”: todas as três personagens são suas vítimas.

A segunda tradução, ainda em andamento, é a da novela *A Família Tálnikov* (1847/1928), de Avdótia Briánskaia (Panáieva). A novela, assinada por Panáieva sob o pseudônimo de N. Stanítski, retrata, como já mostra o título, a vida de uma família. Segundo o biógrafo de Panáieva, Kornei Tchukóvski, a escritora teria se inspirado em sua própria infância: “Agora sabemos que em seu primeiro romance, *A família Tálnikov*, ela retratou os pais e que, portanto, a sua infância foi extremamente penosa” (TCHUKÓVSKI, 1928a, p. 69, tradução nossa).⁵

A autora escancara as relações de poder que permeiam as famílias aristocráticas tradicionais; tais relações se constroem ao redor das questões de gênero (marido e mulher), de classe (os pais e os empregados da casa) e de faixa etária (entre os pais e os filhos), entre outras. Inovando nas técnicas narrativas da época, a história é relatada do ponto de vista de uma criança, Natacha, uma entre os muitos filhos do casal cruel e dissimulado. É com ironia que a autora nos mostra a superioridade de muitas crianças em relação aos adultos no tocante à empatia, ao bom senso, ao respeito. Mesmo a educação, que deveria trazer alguma esperança de um futuro mais promissor, transforma-se, nessa família, em uma ocupação repetitiva e limitadora do pensamento livre. A novela, escrita durante o governo de Nicolau I, marcado pelas repressões e pela censura, lança mão da linguagem esopiana: a família em que os pais reprimem com violência qualquer manifestação de um pensamento ou de uma conduta livre das crianças torna-se metáfora do governo despótico que da mesma maneira domina os seus cidadãos. O padrão opressivo perpassa todas as camadas da sociedade, mesmo as mais abastadas, como é o caso da família Tálnikov. Foi precisamente por esse motivo que a novela foi proibida pela censura após a primeira publicação:

A novela foi escrita em 1847 e publicada por Nekrássov no *Almanaque ilustrado* que foi prometido como bônus aos assinantes anuais da revista *Contemporâneo*. Todavia, como a publicação do almanaque coincidiu com a Revolução de Fevereiro na França (1848), o comitê secreto de censura, estabelecido por Nicolau I com o intuito de domar a imprensa russa, proibiu o almanaque ao considerar que a novela de Avdótia Panáieva trazia um aba-

5 Теперь нам известно, что в своем первом романе, в «Семействе Тальниковых», она изобразила родителей и что, значит, ее детство было поистине катогрой.

lo revolucionário dos fundamentos familiares. Como ela mesma diz em suas *Memórias*, o presidente da comissão, Conde Buturlin deixou notas pessoais nas margens de novela: “cínico”, “implausível”, “imoral”, e, em conclusão, escreveu: “Não permito por imoralidade e por minar a autoridade parental (TCHUKÓVSKI, 1928b, p. 97, tradução nossa).⁶

O desalento toma conta da narrativa desde o início: não por acaso a novela começa com um enterro. No entanto, há nela um quê de esperança: apesar de todas as represálias, a menina-narradora se recusa a agir como uma criança dócil e obediente. Ela e os irmãos travam uma verdadeira guerrilha contra os adultos. A rebeldia das crianças se mostra incessante, resistindo ao longo de todo o cotidiano, numa demonstração vivaz de perseverança em meio a um ambiente repressor. Numa noite de baile em que a governanta, mais uma vez, as priva da diversão, o senso de revolta e justiça se inflama ainda mais:

Tendo saciado o primeiro impulso de cólera, começamos a planejar nossa vingança com mais frieza. Espalhamos lixo e jogamos água em sua cama, enfiamos nela baratas e outros insetos, esfregamos todo o chão com os travesseiros... Por fim, depois de cobrir tudo com uma manta, nos acalmamos, mas meu irmão Micha disse que ainda não era o suficiente: ele teve a ideia de atraí-la para o quarto das crianças e dar-lhe um pontapé no escuro. Aceitamos sua ideia com prazer (...) Para atrair a vítima, demos as mãos, formamos um círculo e, com gritos frenéticos, guinchos e assobios, começamos a pular e a rodopiar como loucos; nossos cabelos esvoaçavam; quase nus, parecíamos pessoas selvagens dançando em preparação para um sacrifício. Os sons tão agradáveis não tardaram a chegar aos ouvidos da governanta; libertando-se dos braços do seu par, correu para o quarto das crianças - já estávamos deitados tranquilamente em nossas camas quando, abrindo a porta e dando um passo para além da soleira, ela se estatelou no chão com um grunhido... Os criados trouxeram luz; a governanta, correndo para a vela, começou a examinar com fúria e horror o seu vestido coberto de óleo e por pouco não desatou a chorar... (PANÁIEVA, 1928, p. 146-147, tradução nossa).⁷

6 Эта повесть была написана в 1847 году и напечатана Некрасовым в «Иллюстрированном Альманахе», который был обещан, в виде премии, годовым подписчикам журнала «Современник». Но так как появление альманаха совпало с февральской революцией во Франции (1848), то секретный цензурный комитет, учрежденный Николаем I для обуздания русской печати, запретил альманах, усмотрев в повести Авдотьи Панаевой революционное потрясение семейных основ. Как рассказывает она сама в своих «Воспоминаниях», председатель комитета граф Бутурлин собственноручно делал заметки на полях ее повести: «цинично», «неправдоподобно», «безнравственно», а в заключение написал:—«Не позволяю за безнравственность и подрыв родительской власти».

7 Утолив первый порыв злости, мы начали хладнокровно придумывать мщение. Посыпали

As distorções do universo dos adultos e, em uma escala maior, da sociedade russa da primeira metade do século XIX, são retratadas com uma sutileza e perspicácia psicológica impressionantes. As traquinagens das crianças e a ironia sutil da narradora deixam esperança de que a criatividade e o livre arbítrio possam sobreviver mesmo num contexto mais desfavorável, e até se fortalecer através dele. Foi o que aconteceu com toda a literatura russa, que ao longo da sua história teve que desenvolver subterfúgios para sobreviver e driblar censura e repressão.

Avdótia Panáieva assinava muitos dos seus escritos como N. Stanítski, ou seja, um pseudônimo que não revela o gênero da autora. A escolha pelo pseudônimo masculino, tão comum na época, garantia que as suas obras fossem publicadas, lidas e levadas a sério, algo que dificilmente seria possível caso a escritora optasse pelo seu próprio nome ou um pseudônimo feminino. No caso de *A família Tálnikov*, ao apresentar a autora na sua primeira publicação da novela que de fato chegou aos leitores, em 1928, Kornei Tchukóvski afirmou (sem nenhuma prova) que Panáieva teria escrito a novela em coautoria com o poeta, escritor e editor Nikolai Nekrássov:

É bem possível que o poeta estivesse diretamente envolvido na escrita de *Tálnikov*, pois é improvável que naqueles primeiros anos Panáieva tivesse um domínio completo da técnica de escrita. De qualquer forma, não resta dúvida de que Nekrássov submeteu a primeira obra da sua amada amiga à mais cuidadosa revisão. A sua mão pode ser percebida literalmente em cada página. Isso torna a novela ainda mais valiosa para nós (TCHUKÓVSKI, 1928b, p. 98, tradução nossa).⁸

A afirmação de que a autora não seria capaz de escrever uma novela tão complexa e de que a presença de Nekrássov como coautor torna a obra mais valiosa para os leitores é um lugar-comum da crítica sobre a literatura de autoria feminina: “assim, é colocada em dúvida a independência criativa da autora, ao

сором и полили водой ее кровать, напускали в нее прусаков и других насекомых, подушками вытерли весь пол... Наконец, прикрыв все одеялом, мы успокоились, но брат Миша сказал, что еще ей мало: он придумал заманить ее в детскую и в темноте подставить ей «ножку». Мы приняли его выдумку с восторгом; (...) Мы, чтоб привлечь жертву, взялись за руки, составили круг и с неистовыми криками, визгом и свистом пустились скакать и вертеться, как исступленные; волосы наши развевались; почти неодетые, мы походили на диких, которые плясками готовятся к жертве. Родные звуки скоро долетели до слуха гувернантки; вырвавшись из рук своего кавалера, она кинулась в детскую,-- мы уже тихо лежали в постелях, когда, раскрыв дверь и сделав шаг за порог, она с визгом растянулась на полу... Мы едва дышали: некоторые из нас вскрикнули, будто спросонья... Люди принесли огня; гувернантка, кинувшись к свечке, дико и с ужасом начала осматривать свое платье, покрытое маслом, и чуть не заплакала...

8 Возможно даже, что поэт непосредственно участвовал в писании «Тальниковых», так как едва ли Панаева в те ранние годы вполне владела писательской техникой. Во всяком случае можно не сомневаться, что Некрасов подверг самой тщательной обработке первое произведение своей любимой подруги. Его рука чувствуется в повести буквально на каждой странице. Тем более ценна для нас эта повесть.

lado da qual sempre está presente um certo Ele que literalmente guia a sua pena” (STRÓGONOVA, 2005, p. 155, tradução nossa).⁹

A tradução

Ambas as novelas pertencem à assim chamada Era de Ouro da literatura em língua russa, que é vista como seu auge e abrange o século XIX. Os escritores que atuaram nesse período, entre eles Dostoiévski, Tolstói, Gógol, Turguêniev, Púchkin, formam o chamado cânone clássico. Já as escritoras estão quase totalmente ausentes dele. No entanto, é curioso notar que o cânone clássico da literatura em língua russa na Rússia é diferente daquele que se formou no Brasil, e que a tradução teve um papel decisivo nesse processo. Se para os russos no topo do cânone estaria Aleksandr Púchkin, os leitores brasileiros provavelmente atribuiriam esse lugar a Fiódor Dostoiévski. Portanto, vemos na tradução uma capacidade de desestabilizar e desconstruir o cânone:

Talvez fosse conveniente lembrar que o cânone não existe, que não existe *um* cânone, que o cânone é, por natureza, instável e a história trata de canonizar e descanonizar obras e autores. E que a tradução e a sua história, desde o século XVI, tem revelado ela própria alguma capacidade canonizada, impondo uns autores e ignorando outros. Épocas houve em que o cânone do subsistema da literatura em tradução foi entre nós surpreendentemente diverso do dos países ou das literaturas de origem (BARRENTO, 2013, p. 12).

39

A tradução e as escolhas relacionadas a esse processo têm, portanto, o poder de subverter as estruturas ultrapassadas. Essa potência da tradução é muito explorada pelos estudos da tradução, que tiveram um crescimento impressionante nos últimos decênios. Se, de acordo com a visão tradicional, muito difundida nos séculos XVIII e XIX, a tradução seria um ato secundário e dependente do original (KUMAR, 2015, p. 1-2), no século XX passa-se a destacar o seu potencial criativo; o foco da atenção é transferido do resultado para o processo de tradução, em que tanto o texto-fonte quanto o texto-alvo se influenciam e se transformam.

Vista sob essa ótica, a tradução é uma desterritorialização, pois “um texto traduzido é um texto cortado do ambiente que o viu surgir e crescer – sob a forma do texto-fonte – e também um texto projetado numa outra cultura, especificamente para novos leitores para os quais o texto não foi originalmente concebido” (TORRES, 2013, p. 133). Como ambas as novelas por nós traduzidas foram escritas na primeira metade do século XIX, ou

9 [...] тем самым подвергается сомнению творческая самостоятельность автора-женщины, рядом с которой всегда маячит некий Он, буквально водящий ее первом.

seja, há um significativo distanciamento temporal e cultural entre o texto de partida e a tradução, a desterritorialização inclui ainda a sua transferência para uma outra época. Para João Barrento, nos casos em que há tal afastamento, a tarefa da tradução é buscar um equilíbrio, isto é, “traduzir para hoje [...] sem deixar de disseminar pelo texto sinais de que se trata de um texto de ontem” (BARRENTO, 2013, p. 17).

Se pensarmos a partir da teoria bakhtiniana, o equilíbrio também pode ser visto como um diálogo. Nesse sentido, “a tarefa da tradução inclui um espaço dialógico em que o texto-alvo surge a partir do diálogo tanto com a língua/cultura-fonte, quanto com a língua/cultura-alvo” (KUMAR, 2015, p. 9, tradução nossa).¹⁰ A tradução seria um encontro dialógico entre as culturas por meio do qual elas deixam de ser fechadas e monologizantes e desenvolvem um olhar criativo e compreensivo tanto sobre si mesmas quanto sobre o outro. “Tal encontro resulta não em uma fusão unitária, mas em uma dispersão dialógica dos seus ingredientes culturais e um reforço mútuo das suas sutilezas culturais” (KUMAR, 2015, p. 13, tradução nossa).¹¹

O diálogo em pé de igualdade também é um tema recorrente nos estudos da tradução feminista. No artigo “Escrevendo em terra de homem nenhum: questões de gênero e tradução” (2020), escrito por Susan Bassnett e traduzido por Naylane Matos, a autora faz um panorama da evolução paralela dos estudos feministas e dos estudos da tradução, que tomaram um caminho mais progressista quase de forma coetânea e encontraram-se, de fato, apenas no final do século passado. Os frutos desse encontro foram revolucionários tanto para a tradução quanto para a afirmação do espaço das mulheres na literatura:

40

Os Estudos Feministas lançam luz sobre as formas pelas quais as sociedades marginalizam mulheres e seus produtos criativos e os Estudos da Tradução têm cada vez mais desvendado os processos manipulativos que envolvem a suposta inocente transferência de textos de uma cultura para outra. Então, uma mirada para a linguagem figurada que descreve a tradução pode ser significativa de várias maneiras. Dessa forma, a metáfora de fidelidade ao original, geralmente apoiada em termos de gênero, nos diz muito sobre as estruturas sociais hierárquicas que cunham e utilizam essa imagem. O Original, o Pai, exalta-se em uma posição superior à cópia, o feminino, seja esposa, amante ou mãe. E a metáfora da penetração, da posse sexual do texto deriva também do mesmo sistema de valores patriarcais, um sistema de proprietários e propriedades, colonizadores e colonizados, estupradores e vítimas. (BASSNETT; MATOS, 2020, p. 467).

10 The task of the translator involves their entering a dialogic space, where the target text emerges from dialogue with both source language/culture and target language/culture.

11 There is no unitary merging in such an encounter, but there is a dialogical dispersion of their cultural ingredients and mutual enhancement of their cultural subtleties.

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva

A autora atenta ainda para a importância da reflexão sobre gênero no ato da tradução: como traduzir de forma feminista? Como utilizar o potencial criativo imbuído na tradução a favor de uma reafirmação dos direitos e do espaço das mulheres na arte e no mundo? Tendo em vista que as novelas traduzidas – ainda que não façam parte do movimento feminista propriamente dito, uma vez que este ainda não existia na Rússia da primeira metade do século XIX – são escritas por mulheres e falam de forma crítica e contestadora sobre a opressão sofrida pelas mulheres – consideramos que nossa posição como tradutoras frente a textos de mulheres precursoras do feminismo seria algo próximo do que chamamos hoje de “sororidade”.

É preciso sublinhar, explicitar e trazer ainda mais à luz uma luta que já está presente nos textos de partida e que pode ser enriquecida e fortalecida ao transformarmos esses textos em lugares de encontro e de acolhimento de mulheres com os mesmos objetivos de emancipação e resistência. Essa postura frente à atividade da tradução se faz também como uma contestação dos ideais ultrapassados de oposição e rivalidade entre os textos de partida e de chegada, sempre competindo pelo lugar de maior relevância dentro da teoria. Em vez disso, reforçamos o caráter de luta de nossa atividade, num ajuntamento de forças, como se dois textos juntos lutassesem melhor do que um; ou melhor do que dois textos separados e rivalizados.

Essa perspectiva pode ser considerada uma espécie de metalinguagem ou de reflexão em relação às narrativas em questão, em que a rivalidade feminina é um elemento explícito e muito presente. Inserindo-nos numa reescrita feminista da História das mulheres, superamos a rivalidade feminina no ato da tradução, colocando-nos ao lado de Panáieva e Gan numa frente de batalha intelectual contra o tribunal da sociedade, narrado por uma, e a família patriarcal narrada por outra.

Em relação aos desafios enfrentados durante as traduções: entre eles está o fato de que a novela *Tribunal da sociedade* (1840/2023) se destaca pela rica combinação de tendências e estilos literários, como o romântico, gótico, satírico-irônico e também de diferentes gêneros, como autoficção, carta e narrativa novelística em si. Essa composição heterogênea foi um desafio na medida em que a tradução se propôs a acompanhar com atenção as mudanças de linguagem de acordo com cada estilo e gênero. Grande parte dos desafios surgiu da tentativa de manter as lacunas construídas propositalmente pela escritora: uma vez que se trata de uma novela epistolar, muitas informações não são reveladas.

Além disso, a tradução do título – em russo, *Sud sveta (Суд света)* – trouxe talvez a maior das dificuldades. É um título brilhante, tanto por sua forma curta, aliterada e poética, quanto por gerar todo um leque de significados. Ademais, o título reflete o tema central da assim chamada novela secular (*светская новесть*), muito em voga na literatura da época: a oposição entre o indivíduo e a sociedade.

A primeira palavra, *sud* (*cyð*), pode ser traduzida como juízo, julgamento ou tribunal. É também uma referência ao juízo final, cujas funções na novela são assumidas pela alta sociedade. Demos preferência à palavra tribunal como mais precisa e expressiva. A ideia do juízo da sociedade como um tribunal (*трибунал*) aparece no texto em russo uma única vez, porém em um lugar de destaque: no último parágrafo que também encerra a carta de Zenaida:

O tribunal da alta sociedade agora pesa sobre nós dois: eu, uma mulher frágil, que ele esmagou como um ramo quebradiço; vós, oh, vós, um homem forte, criado para lutar contra o mundo, o destino e as paixões dos homens, ele não só justificará, mas até exaltará, porque os membros deste terrível tribunal são todos medrosos. Do vergonhoso cadasfalso em que ele deitou minha cabeça, quando o ferro fatal da morte já se ergueu sobre meu pescoço inocente, ainda apelo a vós com as últimas palavras de meus lábios: “Não o temam!... Ele é um escravo dos fortes e destrói apenas os fracos...” (GAN, 2023, p.141).

Dessa forma, fica evidente o peso dessa palavra, o que também justifica a nossa escolha. Quanto à segunda palavra, *svet* (*c्�вем*), em russo ela significa mundo, sociedade, luz. E, de fato, acreditamos que a autora quis trazer os três sentidos para o título, referindo-se ao mundo e à sociedade como agentes do julgamento guiado pelas paixões terrenas, e à luz como o julgamento divino. O entrelaçamento de sentidos também fica claro em todas as vezes que a autora emprega a palavra *svet* ao longo da novela, em cada ocasião referindo-se a um dos três. Nesse aspecto, a tradução foi também um jogo de investigação para descobrir qual dos sentidos prevalecia a cada vez que a palavra surgia.

A *família Tálnikov* (1847/1928), por sua vez, apresenta outros desafios. Em relação ao título, o fato de a língua russa não possuir artigos nos dá três possíveis opções de tradução: “Família Tálnikov”, “Uma família Tálnikov” e “A família Tálnikov”. Optamos pelo artigo definido para fortalecer o impacto do título, de forma que os Tálnikov soassem, de fato, como uma família importante, uma família tradicional e representativa de todas as outras famílias da aristocracia russa.

O maior desafio, no entanto, está na variação dos tons ao longo da novela. Referimo-nos, de início, ao humor tão bem elaborado e refinado, que remete ao caráter teatralizado, absurdo e até mesmo esdrúxulo que as convenções do mundo adulto e da aristocracia assumem quando vistas pela perspectiva das crianças. A autora dá atenção especial à forma como a narradora criança vê os papéis de gênero, por exemplo, falando dos corsetes tão apertados que deixam os ombros roxos; das maquiagens que parecem fantasias de terror, do desespero das tias para tornarem-se noivas o mais rápido possível. Utilizando-

se do procedimento de estranhamento teorizado por Chklóvski (1917), Natacha retrata os papéis de gênero revelando por completo aquilo que realmente são: apenas papéis, como que desempenhados num teatro:

Sua *toillete* começou. Depois de se lavar, começou a passar um pano vermelho no rosto molhado, embebido em pó, com tanta diligência que me perguntei se ela queria fazer no rosto a mesma coisa que os enceradores faziam no chão. Mas, para minha surpresa, seu rosto se cobria de algo branco que se tornava cada vez mais espesso, por fim suas sobrancelhas, cílios, sardas – tudo desapareceu, e apenas seus olhos castanhos malignos brilharam por entre a nuvem de gelo, fitando com avidez o espelho diante do qual eu segurava uma vela. A governanta, então, passou alguma coisa sobre os olhos – a sobrancelha despontou, o rosto ficou torto... Mas logo tudo voltou à ordem: os cílios não pareciam mais os de quem acabava de sair de uma geada, os lábios, untados de batom rosa, pareciam duas minhocas vermelhas, as bochechas irritadas ficaram estranhamente escarlates. Começou a arrumação dos cabelos: seus fios ralos, ao sentirem o toque das pinças em brasa, guincharam em lamento; os bobes foram retirados, e cada fio, friccionado ao ponto da improbabilidade, formou um cacho especial, de modo que a governanta se transformou em um poodle ruivo (PANÁIEVA, 1928, p. 142, tradução nossa).¹²

Logo na abertura da novela, o humor, a sátira e a ridicularização se intercalam de forma marcante com o tom melancólico e soturno de uma narrativa envolta pela morte, pela falta de amor e pela crueldade:

Em uma sala iluminada por uma vela derretida, lavavam o corpo da falecida - minha irmã de seis meses. Seus olhos, opacos e imóveis, enchiham-me de horror [...] No primeiro minuto a morte causou-me uma forte impressão, mas concluí pela perfeita indiferença das pessoas ao meu redor e pela ausência de meu pai e de minha mãe, que a morte não era uma coisa importante (PANÁIEVA, 1928, p. 103).¹³

12 Начался ее туалет. Умывшись, она принялась возить по мокрому лицу своему красной суконкой, опускаемой по временам в пудру, с таким старанием, что я подумала, не хочет ли она с лицом своим сделать того же, что сделали полотеры с полом... Но, к удивлению моему, ее лицо все гуще и гуще покрывалось чем-то белым, наконец брови, ресницы, веснушки -- все исчезло, и только из тучи инея блистали карие злые глаза, жадно впиваясь в зеркало, перед которым я держала свечу. Гувернантка чем-то провела над глазом -- резко обозначилась бровь, лицо стало кривое... Но вскоре все пришло в порядок: ресницы перестали напоминать человека, только что пришедшего с морозу, губы, помазанные розовой помадой, походили на два красных земляных червяка, растертые щеки как-то странно алели. Началась уборка волос: жидкие пряди их, почувствовав прикосновение раскаленных щипцов, жалобно запищали; с них сняли папильотки, и каждый волосок, взбитый до невероятности, образовал особую буклю, так что гувернантка превратилась в рыжую болонку.

13 В комнате, освещенной нагорелой свечой, омывали тело умершей -- шестимесячной

Sendo assim, foi necessária uma atenção especial, por parte das tradutoras, para compreender o movimento pendular entre os tons de sátira e de tragédia que se revelam e se complementam dentro da narrativa, buscando manter os diferentes sentimentos e sensações suscitados por cada um, assim como as viradas de estilo. Já nos momentos satíricos, há uma grande presença da língua francesa (principalmente quando se trata da moda feminina, temos palavras como: *coiffure, toilette, modestie, tournure*) ligadas às futilidades das tias da protagonista e, principalmente, da governanta, mulher cruel, mesquinha e invejosa. A presença das palavras estrangeiras e, em especial, do francês é mais um elemento em comum entre as obras de Elena Gan e Avdótia Panáieva. As duas novelas refletem a discussão, muito em voga na época, sobre o futuro do país: se era preciso copiar cegamente os modelos europeus ou se enveredar por um caminho próprio.

Mais um ponto em comum entre as duas novelas é o caráter de resistência e transgressão que aparece como principal característica das protagonistas femininas. Sejam crianças ou adultas, elas representam muito mais do que uma individualidade feminina; podem ser interpretadas como símbolos do papel decisivo das mulheres na vanguarda do pensamento contra as sociedades conservadoras e as relações de poder pautadas na violência gratuita e desmedida contra os oprimidos. Natacha, protagonista de *A família Tálnikov*, mesmo criança se posiciona contra a opressão e a injustiça cometidas pelos mais fortes, recusando-se a aceitar alienação a que era submetida e sacrificando-se para salvar alguém que considerava ainda mais oprimido que ela, um irmão mais novo de apenas três anos:

44

No canto da mesma sala, meu irmão e eu brincávamos com ramos de salgueiro. Papai decidiu que queria participar de nossa brincadeira e sugeriu que meu irmão batesse nele com um salgueiro, dizendo: “Vamos ver quem bate mais doído...”. Meu irmão bateu em papai com alegria, mas em seguida foi acertado por um golpe tão forte que gritou de dor. Papai disse: “Bem, agora é sua vez de novo. Não chore! É esse o jogo: “chicote de salgueiro – chora o cavaleiro”... Mas meu irmão continuou a chorar, e por isso recebeu um novo golpe, seguido de vários golpes mais lentos mas não menos crueis. Meu pai era notável por sua força: ele dobrava em um nó o ferro atiçador de brasas. No início não me atrevi a defender o meu irmão: a minha ideia sobre os direitos dos pais era que lhes era permitido não só punir mas também matar as crianças, e eu ainda não compreendia o que era injustiça. Mas os gritos de meu irmão fizeram-me esquecer tudo: corri para ele

моей сестры. Ее глаза с тусклым и неподвижным взором наводили на меня ужас. (...) В первую минуту смерть произвела на меня сильное впечатление, но по совершенному равнодушию окружающих, по отсутствию отца и матери я заключила, что смерть не важная вещь.

e fiquei em sua frente, deixando meu pescoço e peito abertos ao meu pai para o sacrifício. Sem perceber nada, meu pai pôs-se a me bater. Ora calando-me, ora gritando mais forte, tentei fazê-lo interromper seu jogo cruel, mas ele, pálido e contorcido de raiva, continuou a chicotear-me com o salgueiro, metódica e lentamente... (PANÁIEVA, 1928, p. 105-106, tradução nossa)¹⁴

Cada uma a seu modo, as protagonistas dessas narrativas se posicionam firme e corajosamente contra o poder violento e a sociedade conivente. A primeira narradora e a protagonista de *Tribunal da sociedade* resistem, por sua vez, através do estudo e da intelectualidade, recusando-se a permanecerem restritas aos poucos conhecimentos permitidos às mulheres: francês, piano, costura, e “mexericos da sociedade”, pelas palavras da autora. Desafiam a ordem vigente indo além, acessando e produzindo conhecimentos reservados apenas aos homens e, além disso, subvertendo-os ao trazê-los para o universo do pensamento feminino. No mais, essas mulheres não se entregam à pressão social que tenta encaixá-las nos moldes e padrões de comportamento impostos ao gênero.

As escritoras e a teoria literária

A maior parte dos textos teóricos e críticos na literatura é escrita por homens e sobre homens, o que também é válido para a literatura em língua russa do século XIX. Os procedimentos linguísticos e literários usados por escritores como Dostoiévski e Tolstoi são tidos como inéditos e inaugurais nestes autores, porém a sua presença também pode ser observada nas obras de algumas escritoras que, inclusive, são cronologicamente anteriores. É o caso das novelas de Panáieva e Gan aqui discutidas.

Por exemplo, em *Tribunal da sociedade*, notamos a manifestação de múltiplas vozes, uma espécie de narrativa polifônica cuja invenção Mikhail Bakhtin (1963/1981) atribuiu a Fiódor Dostoiévski. Bakhtin desenvolve sua teoria baseando-se numa espécie de autonomia ideológica de cada personagem, autonomia essa tão profunda que estaria par a par com a complexidade e as contradições de seres humanos em carne e osso; sobrepondo, assim, a

45

14 В углу той же комнаты играла я с братом в вербы. Отец вздумал принять участие в нашей игре и предложил брату бить себя вербой, сказав: «Увидим, кто больнее ударит...» Брат с восторгом ударил отца, но вслед за тем получил до того сильный удар, что вскрикнул от боли. Отец сказал: «Ну, теперь опять твоя очередь. Не плачь! На то игра: верба хлес -- бьет до слез!...» Но брат продолжал плакать, за что получил новый удар, за которым последовало еще несколько медленных, но не менее жестоких ударов. Отец славился своей силой: он сгибал в узел кочергу. Сперва я не смела вступиться за брата: о правах родителей я имела такое понятие, что они могут не только наказывать, но и убивать детей, а несправедливости я еще не понимала. Но вопли брата заставили меня все забыть: я кинулась к нему и заслонила его собой, оставляя на жертву отцу свою открытую шею и грудь. Ничего не заметив, отец стал бить меня. То умолкая, то вскрикивая сильней, я старалась заставить его прекратить жестокую игру, но он, бледный и искаженный от злости, продолжал хлестать вербой ровно и медленно..

subjetividade dos personagens à subjetividade do autor (BAKHTIN, 1981, p. 5). Dentro dos romances de Dostoiévski, a subjetividade e a complexidade ideológica e psicológica de diferentes personagens coexistem, dialogam umas com as outras, entram em conflitos e consensos.

Em *O tribunal da sociedade*, percebemos semelhantes profundidade, subjetividade e autonomia. A forma epistolar lhe permite conjugar as visões de diferentes protagonistas com o objetivo de melhor apresentar a história de Zenaida:

[...] como um esboço da dupla existência de uma mulher, uma imagem da alma brilhante e pura, cintilando solenemente em seu mundo interior, e seu falso reflexo nas opiniões dos homens, nesse espelho traiçoeiro que, como o beijo de Judas, a lisonjear-nos face a face, prepara perseguição, vergonha e, muitas vezes, até a morte pelas nossas costas (GAN, 2023, p. 42).¹⁵

Cada um dos três narradores carrega consigo toda uma perspectiva que compõe seu próprio mundo, em muitos aspectos diferente do de outros narradores; mundos estes que ao longo da história se chocam, se interpenetram e se confundem, coabitam ou divergem.

Já em *A família Tálnikov*, nos deparamos com o estranhamento (*ostranenie*) que Viktor Chklóvski (1917/2019) evidencia principalmente em relação à obra de Liev Tolstói. Se em Tolstói o efeito de estranhamento se dá ao contar a história pela perspectiva de um cavalo, Panáieva o emprega de forma igualmente brilhante ao retratar o mundo dos adultos pela perspectiva de uma criança, como, por exemplo, no trecho em que descreve a festa do casamento pelo olhar de Natacha:

Uma hora mais tarde, tudo se agitava: a noiva entrou solene no salão, de braços dados com o noivo, que parecia uma lagosta de gravata branca. Sentaram-se numa mesa decorada com suntuosidade, foi servido champanhe, os convidados gritaram alguma coisa e os recém-casados se beijaram... Fiquei com tanta vergonha que corri para o quarto e fui para a cama. Um estrondo selvagem me acordou; desci as escadas correndo e com olhos sonolentos vi os noivos beijando-se de novo; os convidados vermelhos com taças nas mãos sobrepunham música frenética com seus gritos.¹⁶

15 как очерк двойного бытия женщины, картину светлой и чистой души, торжественно сияющей в своем внутреннем мире, и лживого отражения ее в мнениях людей, в этом предательском зеркале, которое, как поцелуй Иуды, льстя нам в лицо, готовит гонения, позор и часто даже смерть за плечами.

16 Через час все засутилось: невеста торжественно вошла в залу, под руку с женихом, который походил на рака в белом галстуке. Их посадили за роскошно убранный стол, начали подавать шампанское, гости что-то прокричали, и молодые поцаловались,— мне стало так стыдно, что я убежала на антресоли и легла спать. Дикий гул разбудил меня; я сбежала вниз с сонными глазами и увидела опять целование жениха с невестой; красные гости с бокалами в

T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas
Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva

(PANÁIEVA, 1928, p. 156, tradução nossa).

Ao contrário de Bakhtin, que afirma a primazia de Dostoiévski, Chklóvski não diz que Tolstói teria criado o estranhamento, mas apenas o cita como um bom exemplo. No entanto, com esse e muitos outros exemplos elencados em sua investigação, nenhum é de autoria feminina.

Por fim, ao constatar a escassez da presença feminina tanto nos cânones literários quanto nos da teoria e da crítica, reiteramos a importância da tradução quanto à transformação das estruturas obsoletas, e também a necessidade de se refletir sobre as escolhas de o que traduzir, quem traduzir, como traduzir, para quem e para quê traduzir.

Bibliografia

BAKHTIN, M. *Problemas de poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARRENTO, João. Palimpsestos imperfeitos. (Que significa traduzir o cânone?). In: *No horizonte do provisório. Ensaios sobre tradução*. Walter Carlos Costa, Mayara R. Guimarães, Izabela Leal (Org.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, p. 11-24.

BASSNETT, Susan; MATOS, Naylane. “Escrevendo em terra de homem nenhum: questões de gênero e tradução”. In: *Cadernos de tradução*. Florianópolis, v. 40, nº 1, p. 456-471, jan-abr, 2020.

CHKLÓVSKI, Víktor. Arte como procedimento. Tradução de David Gomiero Molina. In: *RUS* (São Paulo), 10(14), 2019, p. 153-176. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.153989> Acesso em 18/04/2024.

GAN, Elena. *Tribunal da sociedade*. Tradução de Thais Carvalho Azevedo. São Paulo: Nova Alexandria, 2023.

KHVOSCHÍNSKAIA, Nadiêjda. A moça do internato. Tradução de Odomiro Fonseca. Porto Alegre: 2017.

48

KUMAR, Amith P.V. Bakhtin and Translation Studies. Theoretical Extensions and Connotations. Cambridge Scholars Publishing, 2015.

PANÁIEVA, Avdótia. *Семейство Тальниковых. (A família Tálnikov)*. Leningrado: Academia, 1928.

STRÓGANOVÁ, E. Категория «гендер» в изучении русской литературы (A categoria de gênero nos estudos da literatura russa). In: *Пол и гендер в науках о человеке и обществе (O sexo e o gênero nas ciências humanas e sociais)*. V. Uspénskaia (org.). Tver: Feminist-Press, 2005, p. 151-158.

ROJKÓVA, Anastassia. Не только жена Льва Толстого: почему так важно читать художественные произведения Софьи Толстой (Não só a mulher de Tolstói: por que é tão importante ler as obras de ficção de Sófia Tolstáia). In: *Tesis*, 30 de agosto, 2022a, s/p.

ROJKÓVA, Anastassia. «Чья вина?» Софьи Толстой — повесть женщины о женщинах (De quem é a culpa, de Sófia Tolstáia: novela de uma mulher sobre uma mulher). In: *Tesis*, 12 de outubro de 2022b, s/p.

- T.C. AZEVEDO
E.V. AMÉRICO
*Onde estão as escritoras russas?
Sobre a tradução das novelas
Tribunal da sociedade, de Elena Gan e A Família Tálnikov, de Avdótia Panáieva*
- SCHÉPKINA, Ekaterina. *História da personalidade feminina na Rússia.* Tradução de Érika Batista. São Paulo: Editora Feminas, 2021.
- SCHNEIDER, Graziela (org). *A revolução das mulheres. Emancipação feminina na rússia soviética: artigos, atas panfletos, ensaios.* São Paulo: Boitempo, 2017.
- TEDESCO, Marina Cavalcanti; SENNA, Thaiz Carvalho (org.). *Cinema soviético de mulheres.* Rio de Janeiro: Editora Nau, 2021.
- TCHUKÓVSKI, Kornei. Avdótia Panáieva e Nekrassov. In: PANÁIEVA, A. *Семейство Тальниковых. (A família Tálnikov).* Leningrado: Academia, 1928a, p. 5-78.
- TCHUKÓVSKI, Kornei. O “Семействе Тальниковых” (Sobre A família Tálnikov). In: PANÁIEVA, A. *Семейство Тальниковых. (A família Tálnikov).* Leningrado: Academia, 1928b, p.97-102.
- TOLSTÓI, Lev; TOLSTÁIA, Sófia. *Tolstói e Tolstáia.* Tradução de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Carambaia, 2022.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. O tradutor: perfil e análise. In: *No horizonte do provisório. Ensaios sobre tradução.* Walter Carlos Costa, Mayara R. Guimarães, Izabela Leal (Org.). Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, p. 131-139.