

“PRIMAVERA EM FIALTA”: (RE)LER, (RE)TRADUZIR, (RE)ESCREVER COM NABÓKOV

“SPRING IN FIALTA”: (RE)READING, (RE)TRANSLATING, (RE)WRITING WITH NABOKOV



Graziela Schneider¹

(Tradutora e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, do DLO,
FFLCH/USP/São Paulo/Brasil)
graziela_schneider@yahoo.com.br

Resumo: Ilustre desconhecido na América Latina como um todo e no Brasil em particular, os leitores não reconhecem o nome de Vladímir Nabókov² (1899-1977), a não ser quando se invoca *Lolita* (1955), e não sabem que muitos dos textos que leem foram escritos em russo.

Apesar de ter escrito em torno de 70 contos, figurar nas mais diversas antologias do gênero e inúmeros serem incluído nas bibliografias de disciplinas em universidades do mundo todo, há relativamente poucos estudos dedicados exclusivamente ao conto nabokoviano e a maioria de acesso mais restrito aos brasileiros.

“Primavera em Fialta” (1938) retrata descontinuidades, perdas e separações; os monólogos interiores e fluxos de consciência refletem a relatividade e a não linearidade espaço-temporal, a recorrência do tempo mitológico e cíclico, girando em torno de remissões, alusões e elisões. Segundo Barbara Heldt Monter (1970), o referido conto é a obra-prima do período russo de Nabókov; paradigmático, não apenas desse primeiro momento de sua vida literária, que é, de modo geral, desconhecida dos estudiosos e leitores brasileiros, mas também revela a poética da obra de Nabókov-Sirin como um todo. “Primavera em Fialta” é um recorte do conto nabokoviano por excelência e pode, portanto, ser entendido como metatexto nabokoviano.

“Primavera em Fialta” foi incluído na *Nova antologia do conto russo*, Editora 34 (2011). Além de ser a primeira tradução do russo de uma obra de Nabókov publicada no Brasil, é também a primeira vez que Nabókov figura em uma antologia brasileira de contos russos.

Palavras-chave: Nabókov, Vladímir Vladímirovitch; tradução, literatura russa, “Primavera em Fialta”.

Abstract: *Illustrious unknown in Latin America as a whole and particularly in Brazil, readers are not familiar with the name Vladimir Nabokov (1899-1977), unless Lolita (1955) is invoked, and are not aware that many of the texts they read have been written in Russian.*

In spite of having written approximately seventy short stories, featured in several anthologies of the kind, and having many included in the course syllabus of universities around the world, there are relatively few studies devoted exclusively to Nabokovian short story and most of them are not available to Brazilian students.

“Spring in Fialta” (1938) portrays discontinuities, losses, and separations; the internal monologues and streams of consciousness reflect space-temporal relativity and non-linearity, the recurrence of mythological and cyclical time, spinning around references, allusions and elisions. According to Barbara Heldt Monter (1970), the mentioned short story is a masterpiece of Nabokov’s “Russian period”; paradigmatic, not only of this first moment of his literary life, which are generally unknown to Brazilian scholars and readers, but also reveals the poetics of Nabokov-Sirin work as a whole. “Spring in Fialta” is a snip of the quintessential Nabokovian short story and therefore may be understood as a Nabokovian metatext.

“Spring in Fialta” has been included in Nova antologia do conto russo, Editora 34 (2011). Besides being the first translation of a Nabokov text from Russian published in Brazil, it is also the first time Nabokov features in a Brazilian anthology of Russian short stories.

Keywords: Nabokov, Vladimir Vladimirovich, translation, Russian Literature, “Spring in Fialta”.

Tenho a necessidade de fazer um rápido inventário do universo, assim como um homem num sonho tenta justificar o absurdo de sua posição certificando-se de que está sonhando. Tenho a necessidade de fazer todo o tempo e todo o espaço participarem de minha emoção, de meu amor mortal, para remover o fio cortante de sua mortalidade, ajudando-me assim a compensar a degradação, o ridículo e o horror de ter desenvolvido uma infinidade de sensação e pensamento no interior de uma existência finita.

Nabókov

1. CONTO QUE TE QUERO CONTO

Conto, logo existo. “Contar”, do latim *computare*, “enumerar os detalhes de um acontecimento, relatar, narrar” (HOUAISS, 2001) ou “relatar”, também do latim *re* (“outra vez”) e *latum* (“trazido”), despertam a ideia de trazer uma história, uma mensagem, um caso, imbuída de repetição, constância – outra vez, outras vezes. O narrar ficcional, seja para si ou para o outro, é inerente ao ser humano, um universal humano, que remonta a uma origem biológica (BOYD, 2009, p. 9), e o conto, “indefinível, insondável, irreduzível a receitas” (MÁRIO DE ANDRADE *apud* GOTLIB, 1998, p. 9), expressa essa máxima no último grau, intenso e condensado que é.

68

Mínimo que contém todos, o conto é “gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade” (MACHADO DE ASSIS *apud* GOTLIB, 1998, p. 9), “de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos” (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 1998, p. 10) que precisar seu contorno e medula constitui tarefa infinda.

O que o torna único, além de traços como “o impulso único, a tensão unitária, o efeito preciso e inesperado” (GOTLIB, 1998, p. 17), é seu caráter cifrado, concentrado, seus lados lacônicos, alusivos, seu poder aguçado, pungente, visceral. Mas, acima de tudo, o efeito que a composição inter-relacionada desses atributos provoca no leitor

um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal (...); e o resultado dessa batalha é o próprio conto, *uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada*, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós (...) (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 2003, p. 10, grifo meu).

Essa “síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada” ilustra a ideia de vastidão exaltada na brevidade, delicadeza densa, profundidade contida em um espaço compacto, ilimitado, mas que no próprio nome é contável, minúcia que se dilata.

Apesar de Vladímir Nabókov ter escrito em torno de 70 contos, figurar nas mais diversas antologias do gênero e inúmeros deles serem incluído nas bibliografias de disciplinas

em universidades do mundo todo, há relativamente poucos estudos dedicados exclusivamente ao conto nabokoviano e a maioria de acesso mais restrito aos brasileiros.³

Vladimir Vladimirovitch Nabókov (1899-1977) nasceu e cresceu em São Petersburgo. Desde muito cedo, um ambiente multicultural o rodeava; além de viagens frequentes para o exterior, em casa conviviam com inglês, russo e francês, ainda na infância, e essa mescla se tornaria traço essencial de sua cosmovisão. Em 1917, devido à conturbada conjuntura revolucionária, os Nabókov partem em direção à Crimeia. Entretanto, o temporário se converteu em constante: sobreviriam deslocamentos contínuos. Em 1919, a família vai para a Inglaterra e em seguida, para Berlim. Nabókov estuda em Cambridge e depois do assassinato do pai (1922) se muda para Berlim, onde se casa com Vera Slonim (1925) e tem seu único filho, Dmítri (1934). Passa ainda alguns anos em Paris (1937-1940), mas, com a iminência da II Guerra Mundial, rumo com a esposa e o filho para aos Estados Unidos (1940). Depois do êxito de *Lolita* (1955) retorna à Europa, a Montreaux. Falece em 1977, em Lausanne.

Ilustre desconhecido na América Latina como um todo e no Brasil em particular, os leitores costumam não reconhecê-lo, a não ser quando se invoca *Lolita*, e não sabem que muitos dos textos que leem, vertidos para o português do inglês, foram escritos em russo e traduzidos para o inglês, em geral pelo próprio autor ou por seu filho, Dmítri Nabókov.

A maior parte dos contos de Nabókov foi escrita em russo, entre as décadas de 1920 e 1930, e saía em jornais e revistas publicados na Alemanha e França. Alguns deles foram reunidos em coletâneas, primeiro na Europa, ainda nos anos de 1930, e mais tarde nos Estados Unidos. Foram transpostos para o inglês, “fruto de uma desanuviada colaboração de pai e filho” (NABOKOV, 1997, p. xv, tradução minha), com prefácios e notas bibliográficas do autor nas seguintes edições: *Nabokov's Dozen: A Collection of Thirteen Stories* (1958); *A Russian Beauty and Other Stories* (1973); *Tyrants Destroyed and Other Stories* (1975); *Details of a Sunset and Other Stories* (1976); além de *The Stories of Vladimir Nabokov* (1997).

É relevante ressaltar que alguns contos existem em mais de uma versão e que “a cada vez que havia uma tradução ou nova publicação de seu trabalho Nabókov era dado a lapidar e ornamentar o que ele havia escrito, o que resultava em mais camadas de complexidade linguística” (JOHNSON, 2009).

Nesse primeiro período de exílio, ainda sob o pseudônimo Vladimir Sírin, o autor cria os contos reunidos e publicados, em russo, na coletânea *Primavera em Fialta* (1956), além de outras obras essenciais, como *Máchenka* (1926), *A defesa Lújin* (1930), *Riso no escuro*

SCHNEIDER. “Primavera em Fialta”: (re)ler, (re)traduzir, (re)escrever com Nabókov. *Belas Infêis*, v. 2, n. 1, p. 67-83, 2013.

(1932), *Desespero* (1936), *Convite ao cadafalso* (1938), *Dom* (1937), entre outras, algumas traduzidas para o português, sempre a partir das versões em inglês.⁴ Destaca-se, assim, como um dos escritores mais reconhecidos da literatura russa da emigração, publicando vasta obra prosaica, dramática e poética.

A coletânea *Primavera em Fialta* inicialmente faria parte de uma trilogia de coletâneas de contos, escolhidos pelo próprio Nabókov. Os dois primeiros volumes, *O retorno de Tchorb* e *Olho*, saíram respectivamente em 1930 e 1938; *Primavera em Fialta* teria sido publicada em 1939, mas acabou aparecendo apenas em 1956.

Os contos “Lábios colados” (1929), “Melro” (1933), “Cortina de fumaça” (1935), “O círculo” (1936), “Nuvem, lago, torre” (1937), “A visita ao museu” (1938), “Primavera em Fialta” (1938)⁵ e “Ultima Thule” (1939) tiveram tradução inédita do russo para o português brasileiro, mas apenas a tradução do primeiro conto foi publicada no Brasil.⁶

Os textos dialogam com as distintas fases de produção artística nabokoviana, seja no contexto da obra desse primeiro momento, como em relação aos romances e contos posteriores. Dessa forma, é interessante notar que alguns contos são escritos paralelamente à criação de romances, quase como partículas dos mesmos, mas independentes, como “O círculo”, “um pequeno satélite [que] se separou do corpo principal do romance *Dom* e começou a girar” (NABOKOV, 1997, p. 653, tradução minha), e “Ultima Thule”, o primeiro capítulo de um romance inacabado (*Solus Rex*), que seria o último romance de Nabókov em russo, mas não foi concretizado:

É interessante [...] que os vetores não sejam sempre lineares, e um conto surpreendentemente maduro pode surgir de repente entre histórias mais juvenis, mais simples. Além de iluminar a evolução do processo criativo e proporcionar percepções vibrantes dos temas e métodos que serão usados depois – em especial nos romances – os contos de Vladímir Nabókov estão entre seus trabalhos mais imediatamente acessíveis. Mesmo quando são relacionados de alguma maneira às ficções mais longas, eles são autossuficientes (NABOKOV, 1997, p. xiv, tradução minha).

Assim, os contos de *Primavera em Fialta* são representativos da obra russa do escritor e ilustrativos do estilo e das temáticas nabokovianas, de suas “cadeias de símbolos”, que descortinam “a questão da criação poética e a questão da Rússia” (BERBEROVA, 1970, p. 228, tradução minha), centrais não apenas nesses contos, mas em sua produção como um todo. A pena de Nabókov revisita a questão identitária, o passado na terra pátria, o presente de apátrida, de estrangeiro em qualquer lugar; ao mesmo tempo manipula a palavra precisa, o ritmo narrativo marcado, o tom sugestivo e o (des)iludido leitor, com suas alternâncias de

SCHNEIDER. “Primavera em Fialta”: (re)ler, (re)traduzir, (re)escrever com Nabókov. *Belas Infêis*, v. 2, n. 1, p. 67-83, 2013.

foco narrativo, elementos-surpresa e ironias sub-reptícias. Nabókov mescla tradição com olhos novos, exalta a defesa da elegância, do primor, da especificidade, em detrimento do “vulgar”, do “lugar-comum”; enfim, seus contos revelam a predileção por “ardis literários e alusões” e “o ‘cenário’ e o ponto de vista” que “se alteram repentinamente, revelando a presença do autor onipotente” (VOLKOV, 1997, p. 334).

O conto nabokoviano “eco a juventude de Nabókov na Rússia, [...] o período *émigré* na Alemanha e França, e a América que ele estava inventando, como ele diz, depois de ter inventado a Europa” (NABOKOV, 1997, p. xv, tradução minha), com temas que, com suas múltiplas camadas de sentidos, passeiam pela infância, a memória, o exílio, o irrecuperável, deslocamentos espaciais e temporais, o eterno retorno, e, acima de tudo, a consciência e o impulso criativo.

O conto homônimo à coletânea retrata descontinuidades, perdas e separações; os monólogos interiores e fluxos de consciência refletem a relatividade e a não linearidade espaço-temporal, a recorrência do tempo mitológico e cíclico, girando em torno de remissões, alusões e elisões. Segundo Barbara Heldt Monter (1970), o referido conto é a obra-prima do período russo de Nabókov; paradigmático, não apenas desse primeiro momento de sua vida literária, que é, de modo geral, desconhecida dos estudiosos e leitores brasileiros, mas também revela a poética da obra de Nabókov-Sírin como um todo. “Primavera em Fialta” é um recorte do conto nabokoviano por excelência e pode, portanto, ser entendido como metatexto nabokoviano.

71

2. CONTO DE UMA MORTE ANUNCIADA

My life is a perpetual good-bye to objects.
Nabokov

“A primavera em Fialta é enevoada e entediante...”:⁷ o conto desvela as memórias de um amor, recontadas de forma embaralhada. Baseado em reminiscências nebulosas, Vassíli vasculha a memória para falar de sua Nina, furtiva, etérea, vereda para uma vida incerta. “Como estava acostumado com sua instabilidade, indecisão, repentes, *efêmero frenesi itinerante!* Ela sempre ou tinha acabado de chegar ou estava para partir” (PF).

A primavera e sua imagem de esperança, de sempre renascer, alterna-se com presságios e vestígios de desesperança, acidente, morte, anunciada desde o primeiro parágrafo com a imagem do cipreste, indícios, como tantos outros, este sugestivamente entre parêntesis – o amor como morte e impossibilidade: “(atrás delas, um cipreste cemiterial estendido)”;

SCHNEIDER. “Primavera em Fialta”: (re)ler, (re)traduzir, (re)escrever com Nabókov. *Belas Infêis*, v. 2, n. 1, p. 67-83, 2013.

em trechos como “o rosto enterrado em rosas”; “passando para outro mundo”, “em uma caixa, pálida, envolta em um xale, trapos de anagem enrolados debaixo da cabeça, Nina estava dormindo o sono dos mortos” (PF) etc.

Em todo o conto predomina a ideia de inesperado, imprevisto, acidental, incontrolável – “não combinamos nada *daqueles futuros*, de longe já *lançados*, quinze anos *itinerantes*, carregados das *frações de nossos encontros dispersos*”; “outra vez nos esbarramos, sem combinar” (PF), entre tantos outros trechos sobre a fortuna, o destino, as reiteradas separações e reencontros: “nunca nos perguntávamos sobre nós, de jeito nenhum, como nunca pensávamos sobre nós nos *intervalos de nosso destino*, e quando nos encontrávamos, *a velocidade da vida mudava imediatamente*, os átomos se misturavam, e nós *vivíamos em outro tempo, menos denso, medido não pelas separações, mas pelas sombras dos poucos encontros*, que desviavam nossa vida curta, aparentemente fácil. E a cada novo encontro eu ficava mais aflito”; “conosco era sempre assim: depois de uma *costumeira separação* nos encontrávamos, uma ressaca de cordas sintonizadas como acompanhamento, em um alvoroço de êxtase, no rumor de sentimentos arraigados”; “e entendo menos ainda *o que o destino queria de nós, unindo-nos constantemente*”; “Então o que eu deveria ter feito, Nina, com você, como iria desaguar as reservas de tristeza, que se acumularam gradualmente com a *repetição de nossos encontros descuidados, e realmente sem esperança*” (PF) etc.

72

Ao mesmo tempo, a mão do autor se faz sempre presente: “como se todas essas cidades, onde *o destino nos marcou encontros, aos quais ele mesmo não deu as caras*, todas essas plataformas, escadas, travessas *um tanto quanto simuladas*, fossem mera decoração, *restos de outras vidas encenadas* até o fim e que tinham tão pouco a ver com o *jogo dos nossos destinos*”; “E ela continuava *aparecendo e aparecendo, precipitada, nas margens da minha vida, sem influenciar em nada o texto principal*”; “Às vezes, em algum lugar, no meio de uma conversa qualquer, mencionavam o nome dela e ela *corria pelas escadas de alguma frase, sem se virar*” (PF).

Tudo parece longínquo e espectral, etéreo, atmosfera de sonho:

Justamente em um dia como esses eu me abro como um olho, no meio da cidade, em uma rua escarpada, absorvendo tudo ao mesmo tempo: o balcão com cartões-postais, a vitrine com crucifixos, o cartaz de um circo itinerante, um dos cantos descolado do muro, a casca de laranja ainda toda amarela na velha calçada grafite, conservando aqui e ali, *como em um sonho, vestígios remotos de um mosaico* (PF).

Lembranças semiapagadas, amareladas e revisitadas, ecos do “real”, vagueiam: “Assim, todo o feitio de nosso relacionamento era primordialmente fundamentado *no inexistente, em uma graça imaginária*” (PF).

Presente, passado e futuro se fundem em uma não linearidade cinematográfica, a memória retalhada é reconstituída: “somente então a memória entra em ação”; “ressurgida da caixinha de música da memória”; “a memória, essa *longa sombra noturna da verdade*” (PF) etc. O presente, Fialta, vai resvalando, enquanto tenta restaurar o passado, reviver o amor, resgatar a Rússia perdida, mas resta irrecuperabilidade e incompletude. Nabókov amalgama procedimentos narrativos como construção circular, tempo não linear, a quase ausência de ação, o narrador “nada- confiável”: “Para falar a verdade, para o passado, o que eu fazia toda vez que encontrava com ela, *repetindo todo o acúmulo de enredos desde o início até a última parte, como nos contos de fada: o que já foi narrado é resumido a cada nova volta*” (PF). Nina não tem voz. O foco é a visão unilateral do narrador, em primeira pessoa. Logo, a perspectiva é enviesada. O que se vê – o que o narrador nos deixa entrever – é a manipulação do narrador, suas ambiguidades, dubiedades, desdobramentos, camadas, também enviesadas.

O trem, expresso, noturno, inconsciente, atormenta como o amor de Nina, em oposição à vida familiar, certa, racional, estável: “contornando o pé do monte, corria o vapor de *um trem invisível*, que se escondeu de repente; ainda mais abaixo era possível ver atrás de diferentes telhados um único cipreste, de longe parecido com a ponta negra apertada de um pincel de aquarela; à direita via-se o mar, cinza, com rugas iluminadas.”; “era compelido, *na interpretação abstrata de minha própria existência*, de acordo com a regra, a escolher entre o mundo em que viveria como em um quadro, com minha esposa, filhas, o dobermann-pinscher (guirlandas idílicas, um anel e uma bengala fina), entre essa paz feliz, inteligente, boa... e o quê? Por acaso havia qualquer possibilidade de uma vida com Nina, uma vida que *mal se podia imaginar*, embebida de uma tristeza passional, insuportável, *uma vida em que a cada instante se escutaria, tremendo, o silêncio do passado?* Um absurdo, um absurdo!” (PF).

O conto é impregnado de contrastes, escuro/claro, fora/dentro, primavera/noite, neve/soturna, límpido/inverno. Alternando o espaço externo, as ruas de Fialta, cidade-artifício, “eco de Ialta”, com os internos, hotéis, bares, e ainda mais interiores, como os pensamentos, a atmosfera do conto é nebulosa, vaporosa, cinzenta, úmida, abafada. Tudo parece se liquefazer, evaporar:

Ressentimento lancinante e elo entre matrimônio e morte evocado pela música, e a própria voz da cantora, acompanhando a recordação, como se fosse dona da canção,

não me deixaram em paz por algumas horas seguidas; depois me vinham à mente a intervalos cada vez maiores, como as últimas ondas, que arrebatam miúdas, ralinhas, cada vez mais raras e cada vez mais *dissipadas*, ou como os tremores *indistintos* de um campanário *enfraquecido* (PF).

Tudo “parece”, tudo tem a ideia de através, devaneios e alucinações, o que pode e ao mesmo tempo não pode ser visto, é e não é transparente. É como se tudo estivesse passando, visto da janela de um trem, sucessão de pequenos quadros em movimento.

Em meio a desvãos, o *modus narrandi* nabokoviano pinta a delicadeza dos detalhes, os sentidos aguçados, *close-ups* e distanciamentos abruptos, tentando alcançar a distância, mas só com a vista, entrever, vislumbrar; “no fim”, tudo escapa, evade, fenece:

Mas a pedra estava quente, como o corpo, e, de repente, entendi o que até então, vendo, não havia entendido: por que até pouco tempo antes o papel-alumínio brilhava, por que o reflexo do copo tremia, por que o mar cintilava – o sol penetrava o céu branco sobre Fialta imperceptivelmente, e agora estava ensolarado por todos os lados e então esse brilho branco aumentava, aumentava, tudo se *dissolvía* nele, tudo *desaparecia*, e eu já estava na estação, em Milão, com o jornal, pelo qual fiquei sabendo que o carro amarelo, que eu vira debaixo dos plátanos, tinha sofrido um *acidente* nos arredores de Fialta, voando a toda velocidade contra o furgão de um circo *errante*, e que Ferdinand e seu amigo, canalhas invulneráveis, salamandras do *destino*, basiliscos da *sorte*, livraram-se com danos locais e temporários em suas escamas, enquanto *Nina*, (...) *no fim, era mortal* (PF).

74

3. FALA, TRADUÇÃO

3.1 TRADUZIR NABÓKOV: DE TRAVÉS

Acompanhando a concepção de que as línguas não são exatamente análogas, mas carregam em seus sistemas linguísticos especificidades em relação a visões de mundo, a consciência do tradutor obstinado martela que as correlações são meras representações aproximadas e tão longe tão perto está a tradução das correspondências ideais: enquanto os olhos da mente giram em torno das ramificações de possíveis significados embutidos na palavra para além das acepções mais aparentes, ele se consome na doce dor das dessemelhanças e sutilezas de uso, contexto, multiplicidade de significações ambivalentes... Como uma contínua descoberta, signos e significados vão se desdobrando em outros signos, feito *matriôchkas*, tão óbvias, mas cheias de pormenores.

Quando da tradução, o tempo todo parece haver refletores para realçar o foco na língua e linguagem como princípio e condição de interpretação do mundo, como determinante da visão de mundo, e não o contrário.

A agonia e o êxtase de se perder e achar nos descaminhos de inventividade, precipícios, frestas que levam a vastidões labirínticas, desvãos entre pensamento e expressão se traduzem por escolhas. É um desafio desmedido se debruçar sobre essa vertigem entre

rasgos, trancos e abismos, pinceladas delicadas, mas poderosas, é um giro em falso, verdadeiro trabalho de recriação rodeado pelas margens enevoadas. Traduzir Nabókov proporciona um mergulho profundo no delirante mundo de neologismos, partículas picotadas, palavras híbridas.

Assim, o tradutor vagueia por similaridades e contrastes, exatidões e imprecisões, êxitos e irrealizações, entendimento e reconhecimento na língua de origem simultâneos à percepção desenganada diante das (in)existências no idioma almejado. Há uma demanda de “ressignificação”, de recodificação, ou seja, tradução: “passagem, mudança e transformação de conteúdos” (FERREIRA, 2000, p. 197).

“Quando penso nas horas que passo às vezes com uma, só uma, palavra!” [...] Há momentos em que penso: que trabalho insano [...]! Mas essa é uma das graças do ofício” (AGUIAR, 2004, p. 52-53). Sim, ofício. Dever. Missão. Arte-artifício, artefato. E como tudo que é impossível precisa se tornar palpável na infinita e vã luta com as palavras, traduzir o intraduzível passa a ser o incessante desassossego do tradutor – “O tradutor é um obcecado” (AGUIAR, 2004, p. 52). O embate é eterno. Talvez toda a questão não seja “ser ou não ser”, mas ser ou estar...

75

3.2 DIZ-ME SE COTEJAS QUE TE DIREI QUEM ÉS

Concomitantemente à tradução, realizou-se cotejo do russo com a versão do próprio autor para o inglês. Esse cotejo teve caráter ilustrativo e elucidativo: o texto em inglês não foi utilizado como base, mas sim como objeto de estudo, como uma forma de “diálogo” com o autor. Evidenciaram-se afastamentos totais ou mais marcados, e ficaram nítidas as discrepâncias entre a versão russa e a inglesa, demonstrando a especificidade da tradução do russo. Trata-se, portanto, de dois textos, com termos bem diferentes, omissões e acréscimos que extrapolam as guardadas e devidas (des)proporções entre uma e outra língua e linguagem.

Ao longo de todo o conto, depara-se com questões mais ou menos discutíveis e controversas. Em tradução a mudança mais tênue significa. Não significa juízo de valor, mas *significa* uma escolha. Se, em geral, cada termo tem no mínimo duas acepções (raramente se encontrará um significado único, unilateral, absoluto), não é estanque, essa escolha é particular, mais ou menos aleatória, mais ou menos justificável.

Como momentos emblemáticos da comparação, podem-se citar as seguintes mudanças: o narrador Vassíli russo se transforma no Victor em inglês; “cipreste cemiterial” se

resume em “cypress”; o “expresso noturno”, em “Capparabella express”; Milão se transmuta na fictícia “Mlech”; “eco de Ialta” se torna “altolike name of a lovely Crimean town is echoed by its viola”; “poeta russo”, “emigre poet”; “um alemão simpático”, “a nice Austrian boy” etc.⁸

Outros exemplos representativos incluem: “a julgar por aqueles lugares que o tempo se encarregou de devastar” se torna “certain *left-wing* theater rumblings backstage”; “A primeira vez que a encontrei *no exterior*” passa a ser “After the *exodus from Russia*, I saw her – and that was the second time –”; “Um dia, *na Páscoa*, ela me enviou um postal e um ovo” se transmuta em “On a certain *Christmas* she sent me a picture postcard with snow and stars. *On a Riviera beach she almost escaped my notice behind her dark glasses and terra-cotta tan*”; já “o extremo da arte se encontra em algumas relações metafísicas com o extremo da política, cujo contato genuíno faz com que a mais refinada literatura, claro, torne-se um meio tão banal e acessível como qualquer bobagem ideológica, pela horrível lei da imundície, ainda pouco estudada” se transporta para “*a ripple of stream consciousness, a few healthy obscenities, and a dash of communism* in any old slop pail will alchemically and automatically produce ultramodern literature; and I will contend until I am shot that art as soon as it is brought into contact with politics inevitably sinks to the level of any ideological trash” etc.

76

Trechos como “(atrás dele a altivez engessada de um ricaço local)”, “foi em Paris”, “um pederasta, educado, com olhos suplicantes”, “em uma existência lasciva, inventivo em criar maneiras de enganar a natureza” são sumariamente suprimidos, enquanto tantos outros, manifestos em maior ou menor grau, são “traduções invencionadas”: “because of the dryness of those sponges, I thought”; “already on the move like those dogs that recognize you before their owners do”; “Each of the two side pillars is fluffily fringed with white, which rather spoils the lines of what might have been a perfect *ex libris* for the book of our two lives”; “I began (addressing the Fialta version of Nina)”; “a humble businessman who financed surrealist ventures (and paid for the aperitifs) if permitted to print in a corner eulogistic allusions to the actress he kept” etc. “inexistem” no texto russo.

O tradutor tem em seus olhos, mente, mãos e palavras a responsabilidade e a coerência de suas escolhas. Optar por uma tradução já é uma escolha em detrimento de outra(s), em meio a sutilezas subliminares. O cotejo suscita questionamentos quanto a noções de significados e significantes, correspondências, a autonomia de uma palavra, texto, em (inter)relação e (cor)relação com outra(s), outro(s). O olhar mediador do leitor, crítico, autor-

SCHNEIDER. “Primavera em Fialta”: (re)ler, (re)traduzir, (re)escrever com Nabókov. *Belas Infieis*, v. 2, n. 1, p. 67-83, 2013.

tradutor, e logo da pesquisadora e, finalmente, nova tradutora, é transpassado por todas essas “problematizações”.

Assim, as autotraduções nabokovianas apresentam fronteiras movediças e na prática não há original e tradução, mas originais e novos originais. Não se trata, portanto, de “texto fonte”, “texto alvo”, mas apenas “texto russo”, texto inglês. Se o texto for considerado como um todo, quando se conta a história do russo ou a do inglês prevalece a mesma imagem semântica, a mesma impressão textual, as tramas são as mesmas; porém, quando se tem acesso ao texto russo e ao inglês, palavras, signos, em si, então os textos são diversos, e as oposições um/o original X uma/a tradução se desmancham para dar lugar a versões várias, revisões, recriações.

3.3 (RE)LER, (RE)TRADUZIR, (RE)ESCREVER

Assim como o conto, a tradução de “Primavera em Fialta” mescla nitidez e nebulosidade, a busca por correspondências com incertezas, enganos. Nesse rodopio de *zoom in* e *out* da tradução-fotografia do texto nabokoviano, também as escolhas soluções são reflexões e reflexos, transitórios, efêmeros. As palavras-estilhaços e fragmentos tentam recuperar os “vais e vens” entre “presente” e passados e as nuances do casual e da força das circunstâncias.

Essa relação indissociável entre (re)ler, (auto)traduzir e (re)escrever, (re)ver e (re)tocar é um processo recorrente em escritores, mas com o afã nabokoviano isso se torna a própria força motriz da criação, (re)unindo leitura, tradução e escritura em um infinito *re-tornar*.

Seria quimera elencar todas as questões passíveis de discussão em uma tradução, que denomino problematizações, mas certas particularidades e dificuldades costumam ser levantadas por tradutores do russo no Brasil, como Boris Schnaiderman, Aurora Fornoni, Paulo Bezerra, Noé Silva, Rubens Figueiredo, entre outros. Em primeiro lugar, as línguas em questão têm estruturas gramaticais e verbais bastante distintas. No russo, o aspecto tem “peso decisivo, e as próprias conjugações se ligam diretamente à diferença entre os aspectos perfectivo e imperfectivo. Ora, isso tem relação forte com a expressão da sequência temporal” (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 11). No português, é preciso rearranjar os passados, para que o perfectivo e o imperfectivo, ou a alternância indistinta entre presente e pretérito não transformem o texto em um retalho desconexo.

A questão da inexistência de artigos em russo é outra bastante intrincada e comentada: “O fato de não haver artigo em russo obriga, em cada caso, à escolha entre ‘o’ e ‘um’. A opção pelo artigo definido” ou indefinido, ou pela ausência de artigo, certamente representa

“uma interpretação do texto [...]” (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 11). Se escrever é escolher, traduzir é escolher de novo.

Todas as nuances referentes aos verbos chamados de movimento (para andar a pé, ou com algum tipo de locomoção, cada qual com sua própria especificidade, veículo, avião, navio etc.) e à incontável quantidade e variação de prefixos (alguns verbos chegam a ter 10) podem gerar deliberações infinitas. Um exemplo no conto é o verbo *gliadet*, imperfectivo, e sua variação perfectiva “*pogliadet*” (“olhar”, “dar uma olhada”); além deles, há ocorrências de “*oglianut*” e “*ogliadivat*” (ideia de “ao redor”); *podgliadivat* (noção de “sob”, nesse caso, “de relance”); e *vzgljanut* (ideia de “elevação”).⁹

Para ilustrar questões de outra ordem, citam-se/apresentam-se? mais dois exemplos. Nabókov utiliza uma metáfora duas vezes, “em forma de ‘z’” e “formando um ‘z’”, para se referir ao corpo de Nina; em russo, há uma diferença significativa por se tratar do “z” latino (“zeta”, em russo), e não do cirílico (“з”, “ze”), que criaria outra imagem. Por último, em russo a expressão “na ti perechlí” (literalmente, “tutear”) é muito corrente; optou-se por “passamos a nos tratar com mais intimidade” para não deixar a tradução em um registro pouco usual em português do Brasil.

É preciso atentar para o tempo e o desenrolar do trabalho de tradução, um verdadeiro processo, segundo Schnaiderman (2006), a responsabilidade e o compromisso que ele representa, além da ideia de lidar com o texto. O fascínio, convívio, e envolvimento com o texto são imprescindíveis, entendendo o ato tradutório como leitura, releitura, cotejo, revisões, estas como novas releituras:

Em primeiro lugar, traduzido o texto, nunca deixar de fazer o *cotejo cuidadoso com o original*. E além disso, lembrar sempre que a tradução literária é, geralmente, um bico bastante precário e, portanto, só deve ser exercida com muita *paixão e empenho*. (...) [C]onsiderar sempre o seu trabalho como uma *realização estética*, que exige muita criatividade, e esta se desenvolve com o tirocínio. A *busca* da transmissão exata do espírito do original está ligada à ‘liberdade intencional, sem a qual não existe aproximação dos grandes objetos’, como se expressou Pasternák no prefácio à sua tradução do Hamlet (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 18, grifos meus).

Note-se que ele fala em busca, e não em realização. É preciso dar a devida dedicação ao texto, o tempo que ele exige de preparação, maturação, e finalmente, a preocupação com o cotejo e infintas revisões, em um “reexame detalhado [...]”: “Num texto, existe sempre algo a melhorar” (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 17).

Para isso, ao encalço do próprio Nabókov,

SCHNEIDER. “Primavera em Fialta”: (re)ler, (re)traduzir, (re)escrever com Nabókov. *Belas Infíéis*, v. 2, n. 1, p. 67-83, 2013.

sempre se deve lembrar que uma obra artística é invariavelmente a criação de um novo mundo, de modo que a primeira coisa que se deve fazer é estudar esse novo mundo de perto, o mais próximo possível, observando-o como algo totalmente novo, que não tem conexão óbvia com os mundos que já se conhece (NABOKOV, 1980, p. 1, tradução minha).

Como a linguagem de Nabókov circunscreve a prosa poética e a poesia em prosa, é necessário um trabalho de restauração de efeitos sonoros, plásticos, pictóricos, expressões inusitadas, o constante e insistente uso de sinestésias, o ritmo, por vezes alucinante em frases longas que irrompem de um fôlego só, por vezes frases curtas e fulminantes. A escolha das palavras afinadas, a observação de neologismos ou arcaísmos referentes à época em que foram escritos os contos, termos coloquiais, formais ou poéticos, a linguagem híbrida, as guinadas de discursos, do indireto para o direto, do exterior para o interior das personagens, do espaço e do tempo, e outros procedimentos linguísticos e estilísticos nabokovianos tecem o processo tradutológico, seguindo os passos do *modus vertendi* schneidermaniano, “que busca maior fluência e naturalidade, além da fidelidade ao espírito do original [...]” (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 14):

A fidelidade que buscamos foi a fidelidade integral, isto é, *semântica, fonológica e gráfica*. De nada nos adiantaria reproduzir apenas o “conteúdo”, a “mensagem” [...] pois, a nosso ver, limitar a tradução [...] a este aspecto seria um empobrecimento e uma deformação. Na *recriação do texto*, usamos de um grau considerável de *liberdade*, pois prezamos muito aquela “liberdade intencional, sem a qual não existe aproximação dos grandes objetos”, a que se refere Pasternak, e que não é de modo algum incompatível com a verdadeira fidelidade ao original (SCHNAIDERMAN, 2001, p. 37, grifos meus).

79

Trata-se de outra noção de “fidelidade”, que procura olhar os sentidos vários e multifacetados dos textos e não delimitá-los, mas propor soluções como uma das possíveis leituras-traduições do texto russo, observando um “comprometimento ético com a palavra do outro, que nos impõe a busca do máximo de fidelidade possível ao original em todas as suas nuances” (BEZERRA, 2006, p. 9), sem ser “fiel” às cegas, mas a partir de uma “fidelidade criativa”.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pouco ou nada se fala, no Brasil, sobre a obra de Nabókov escrita em russo, os exílios físicos e linguísticos, e a alteração do pseudônimo Sírin para o ilustre desconhecido Nabókov. Entretanto, mesmo depois de passar a criar em inglês, seus escritos continuam a ter laços tão estreitos com a literatura e cultura russas que a separação de sua origem e formação parece ato artificial.

A escritura nabokoviana, suas recorrências, manipulações, desdobramentos e camadas – até chegar a mínimos que contêm máximos, ilustram como a Rússia permaneceu forte

referência em sua obra, apesar dos deslocamentos e descontinuidades linguísticos e físicos: perdido o mundo russo real, é construído na ficção um mundo russo recuperado pela memória.

O escritor também se destacou como tradutor e auto-tradutor, professor, crítico literário e lepidopterologista. Para o russo, traduziu, entre outros, Lewis Carroll e Romain Roland; para o inglês, Liêrmontov, Tiútchev, Púchkin, entre outros, e, para ambas as línguas, autotraduziu diversas obras de sua autoria.

Por ter emigrado duas vezes, ter um conjunto de obras em russo e um em inglês e se autotraduzir, entre outras peculiaridades, Nabókov não se encaixa simplesmente na literatura russa de emigração, como Nina Berbérova ou Ivan Búnin. Tampouco se encerra como escritor puramente norte-americano. Não se trata de delimitar se ele era russo ou norte-americano, ou se sua obra russa era mais ou menos significativa do que em inglês, mas ver como esses elementos se refletem, mesclam-se e o que significam nas representações literárias, afinal, “Nabókov queria transcender seu status de autor ‘russo’ e substituir esse status com uma nova imagem de autor ‘cosmopolita’ ou ‘transnacional’”, como sugere Connolly (2005, p. 4, tradução minha).

80

O Nabókov escritor e autotradutor, que preza a liberdade criativa, ultrapassa as fronteiras de classificações. Desautomatiza a linguagem, em um trabalho incessante de lapidação: “Sou bastante contra a ideia de que meus livros sejam julgados por meras descrições de seus conteúdos” (NABOKOV, 1989, p. 12, tradução minha). O que não significa em absoluto que seus enredos não sejam complexamente elaborados e meticulosamente construídos, “refletindo durante muito tempo, acumulando, lentamente, e então, de súbito, trabalhando, num ímpeto, dias e dias inteiros, arrancando tudo de dentro dele, e depois de novo, lentamente, refletindo, verificando, lapidando” (BERBEROVA, 1970, p. 232, tradução minha).

O presente artigo procurou apresentar o conto “Primavera em Fialta” (1938), na tradução do traçado nabokoviano, entremeio de prosa e poesia, para observar como se operam em Nabókov reverberações de heranças culturais, e como sua cosmovisão intertextual se faz presente na linguagem híbrida e inusitada.

O desmontar e remontar da tradução do conto russo buscou recriar em português os jogos com o leitor, as surpresas-indícios sutilmente anunciadas ao longo do texto, em um intermitente encobrir e descobrir em torno da perda, reminiscências e acasos, envoltos na névoa de um tempo cíclico e etéreo.

No caso de Nabókov, as línguas, a criação e a tradução são indissociáveis, e seus prólogos se adiantam a suas liberdades insurrectas, licenças e concessões em relação a si mesmo. Falar de uma “re-inglesação de uma re-versão russa do que havia sido um re-contar inglês de memórias russas” não são apenas uma “tarefa diabólica” ou “metamorfoses múltiplas” (NABOKOV, 1999, p. 6, tradução minha), senão um trabalho labiríntico: Nabókov tem consciência da totalidade de sua obra, russa e inglesa, como uma unidade na diversidade, em conjunto com as traduções e autotraduções, as cartas, as respostas aos leitores e críticos, em que imperam irreverência e insubmissão, ou submissão só a sua língua, sua pluma e suas escolhas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, R. F. **Memória de tradutora com Rosa Freire d'Aguiar**. Florianópolis: Escritório do Livro NUT/UFSC, 2004.

BERBEROVA, N. Nabokov in the thirties. In: APPEL JR., A.; NEWMAN, C. (Ed.). **Nabokov criticism, reminiscences, translations and tributes**. Evanston: Northwestern University Press, 1970. p. 147-159.

BEZERRA, P. (2002). Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. **O idiota**. 3. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 7-15.

BOYD, B. **On the origin of stories: evolution, cognition and fiction**. Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

CONNOLLY, J. W. (Ed.). Introduction. In: _____. **The Cambridge companion to Nabokov**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 1-8.

FERREIRA, M. Estratégias textuais de ressignificação do sentido na tradução do texto artístico. In: _____. **Língua e literatura**. São Paulo: Humanitas, 2000 (n. 26). p. 197-214.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1998.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

JOHNSON, R. Nabokov's Stories – Introduction. In: <<http://www.mantex.co.uk/2009/09/24/01-nabokovs-stories-introduction>>. Acesso em: 05 dez. 2009.

MONTER, B. H. “Spring in Fialta”: the choice that mimics chance. In: APPEL JR., A.; NEWMAN, C. (Ed.). **Nabokov criticism, reminiscences, translations and tributes**. Evanston: Northwestern University Press, 1970. p. 128-135.

NABOKOV, D. Preface. In: _____. **The stories of Vladimir Nabokov**. New York: Vintage, 1997. p. xiii-xvi.

NABOKOV, V. **Lectures on literature**. Edited by Fredson Bowers. New York: Harvest, 1980.

_____. **Selected letters 1940-1977**. Edited by Dmitri Nabokov & Matthew J. Bruccoli. San Diego: Harcourt, 1989.

_____. **The stories of Vladimir Nabokov**. New York: Vintage, 1997.

_____. **Speak, memory: An Autobiography Revisited**. New York: Knopf, 1999.

SCHNAIDERMAN, B. Entrevista: Boris Schnaiderman. Entrevista concedida a vários especialistas. **Revista de Estudos Orientais**, São Paulo. FFLCH – USP, n. 5, p. 9-21, 2006.

_____. **Poesia russa moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VOLKOV, S. São Petersburgo: uma história cultural. Tradução de Marco Aarão Reis. São Paulo: Record, 1997.

¹ Currículo Lattes em: <<http://lattes.cnpq.br/1124080708548291>>.

² Neste artigo, a grafia de Nabókov e Berbérova levará acento, salvo nas Referências Bibliográficas, referentes a textos não traduzidos no Brasil.

-
- ³ Alguns exemplos de livros inacessíveis são Naumann, Marina T. *Blue Evenings in Berlin: Nabokov's Short Stories of the 1920's* (1978); Tammi, Pekka. *Problems of Nabokov's Poetics* (1985); Nico, C. e Barabtarlo, G. *A Small Alpine Form: Studies in Nabokov's Short Fiction* (1993), entre outros. Há pouquíssimos livros de crítica sobre Nabókov nos catálogos de várias bibliotecas brasileiras; dentre as pesquisadas, incluem-se a Biblioteca Nacional, USP, Unicamp, UFRJ, UERJ, PUC-RJ, UFSC e UFRGS.
- ⁴ Nabókov foi publicado no Brasil por diversas editoras; algumas das obras citadas saíram pela Companhia das Letras; atualmente a Alfaguara publica o escritor e lança este ano seus *Contos reunidos* (2013).
- ⁵ “Primavera em Fialta” foi incluído na *Nova antologia do conto russo*, Editora 34 (2011). Além de ser a primeira tradução do russo de uma obra de Nabókov publicada no Brasil, é também a primeira vez que Nabókov figura em uma antologia brasileira de contos russos.
- ⁶ Ver Urso, Graziela S. *A face russa de Nabókov: poética e tradução*, dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura, e Cultura Russa, do DLO, FFLCH, USP, em 2010. Os contos restantes dessa coletânea, *Em memória de L.I. Chigáiev, Recrutamento, Lik, A destruição dos tiranos, Vassíli Chíchkov e O auge do Almirante*, inicialmente foram traduzidos para o português por Jório Dauster, e receberam nova tradução de José Rubens Siqueira (Alfaguara, 2013), a partir das versões dos textos em inglês produzidas pelo próprio autor, seu filho, Dmítri, ou outros tradutores, sempre com supervisão do autor.
- ⁷ “Primavera em Fialta” (1938), doravante PF. Os itálicos dos excertos são meus. A versão utilizada é a publicada pela Editora 34, na *Nova antologia do conto russo* (2011).
- ⁸ Para o cotejo foi utilizada *The stories of Vladimir Nabokov* (1997), coletânea que inclui quase todos os contos de Nabókov. Os itálicos são meus.
- ⁹ Transliteração baseada na tabela da dissertação citada na nota 6, inspirada, por sua vez, na tabela utilizada pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, do DLO, FFLCH, USP, com pequenas modificações.