



**Tradução para Português das Obras Russas
de Vladimir Nabokov:
um Caso de Deturpação pela Via do Inglês**

Yana Baryshnikova da Costa Marques

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas

Porto – 2013

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**



**Tradução para Português das Obras Russas
de Vladimir Nabokov:
um Caso de Deturpação pela Via do Inglês**

Yana Baryshnikova da Costa Marques

**Dissertação de Mestrado apresentada ao
Instituto de Contabilidade e Administração do
Porto para obtenção do grau de Mestre em
Tradução e Interpretação Especializadas, sob
orientação de Doutora Maria Helena da Costa
Alves Guimarães Ustimenko e Doutora Maria
Manuela Ribeiro Veloso.**

Porto – 2013

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**

Resumo:

Na presente dissertação visamos elucidar e descrever os problemas que ocorrem na tradução dos textos de ficção russa para português pela via de uma terceira língua, a partir da análise do caso literário de Vladimir Nabokov. Sendo um escritor bilingue e autor de *Lolita*, é considerado um clássico literário do século XX tanto na Rússia, como nos Estados Unidos. Neste trabalho, iremos estudar e comparar as primeiras obras do “Período Russo” do autor, traduzidas para português a partir do inglês, bem assim como diretamente do russo.

Inicialmente realizamos um estudo da carreira literária de Nabokov, acompanhando a sua evolução como autor, que, começando como escritor russo, ganhou reconhecimento mundial como um mestre da prosa em inglês pelo seu estilo marcante, brilho da linguagem, nitidez da sua observação e impressionante processamento da realidade. Em seguida, analisamos a sua atividade como tradutor. O escritor, que dominava perfeitamente a arte da tradução, revendo-a sempre quer na sua atitude para com a mesma, quer na estratégia de abordagem do processo tradutivo. Durante a sua vida literária deixou uma marca indelével como tradutor, nas duas culturas literárias dos Estados Unidos e da Rússia.

Por último, centramos o estudo numa análise comparativa, onde são confrontadas as obras originalmente escritas em russo com a sua tradução em inglês, realizada pelo autor em colaboração com outros tradutores, e duas versões portuguesas: a primeira, traduzida do inglês por Telma Costa e a segunda, uma tradução nossa, feita a partir do original russo. Durante esta análise levantamos a problemática da qualidade textual/literária, da interculturalidade, da deturpação e afastamento da realidade cultural na tradução feita através de um terceiro idioma.

Palavras-chave: Nabokov escritor/tradutor, deturpação na tradução, análise comparativa, adaptação cultural/linguística, Autotradução.

Abstract:

In this thesis we aim to identify and describe the problems that occur in the translation of fiction texts from Russian to Portuguese via a third language, by means of the literary analysis of the case of Vladimir Nabokov. As a bilingual writer and author of *Lolita*, he is considered a literary classic of the twentieth century both in Russia and the United States. In this thesis, we study and compare the first works of the author's "Russian period", translated into Portuguese from the author's English translation, as well as directly from the original in Russian.

Initially we conduct a study of Nabokov's literary career, following his evolution as an author, who, starting as a Russian writer, gained worldwide recognition as a master of English prose by its striking style, language brightness, sharpness of his observation and impressive processing of reality. Then we analyze his activity as a translator. The writer, who perfectly mastered the art of translation, has always reviewed it either in his attitude, or in the approach or strategy of the translation process. During his literary life he left an indelible mark as a translator, in the literary cultures both of the United States and of Russia.

Finally, we focus the study on a comparative analysis, where works originally written in Russian are confronted with their English translation, performed by the author in collaboration with other translators, and two Portuguese versions: the first, translated from English by Telma Costa and the second one, our translation, made from the Russian original. During this analysis we raise the issue of textual/literary quality, interculturality, distortion and detachment from cultural reality in translation made through a third language.

Key words: Nabokov writer/translator, distortion in translation, comparative analysis, cultural/linguistic adaptation, selftranslation.

Dedicatória

Aos meus avós:

Nikolai Ivanovich Bochko e Nina Grigorievna Bochko

Agradecimentos

Às minhas orientadoras, Professora Doutora Maria Helena da Costa Alves Guimarães Ustimenko e Professora Doutora Maria Manuela Ribeiro Veloso, pelo seu incentivo constante, disponibilidade, conselhos preciosos e boa disposição durante todo o trabalho.

Ao meu marido, Luís Marques, pela sua presença, paciência e participação direta na revisão do trabalho.

À minha mãe Natalia e à minha madrinha, Olga, pelo seu constante apoio e encorajamento.

Aos meus sogros, Maria Judite Marques e António Marques, pela firme prontidão de ajudar e esmero na leitura do trabalho.

À minha filha Hana Francisca, minha inexaurível fonte de inspiração e motivação.

À Nina Reshetnyak, minha amiga e professora de russo, pelo amparo e inestimável disponibilidade.

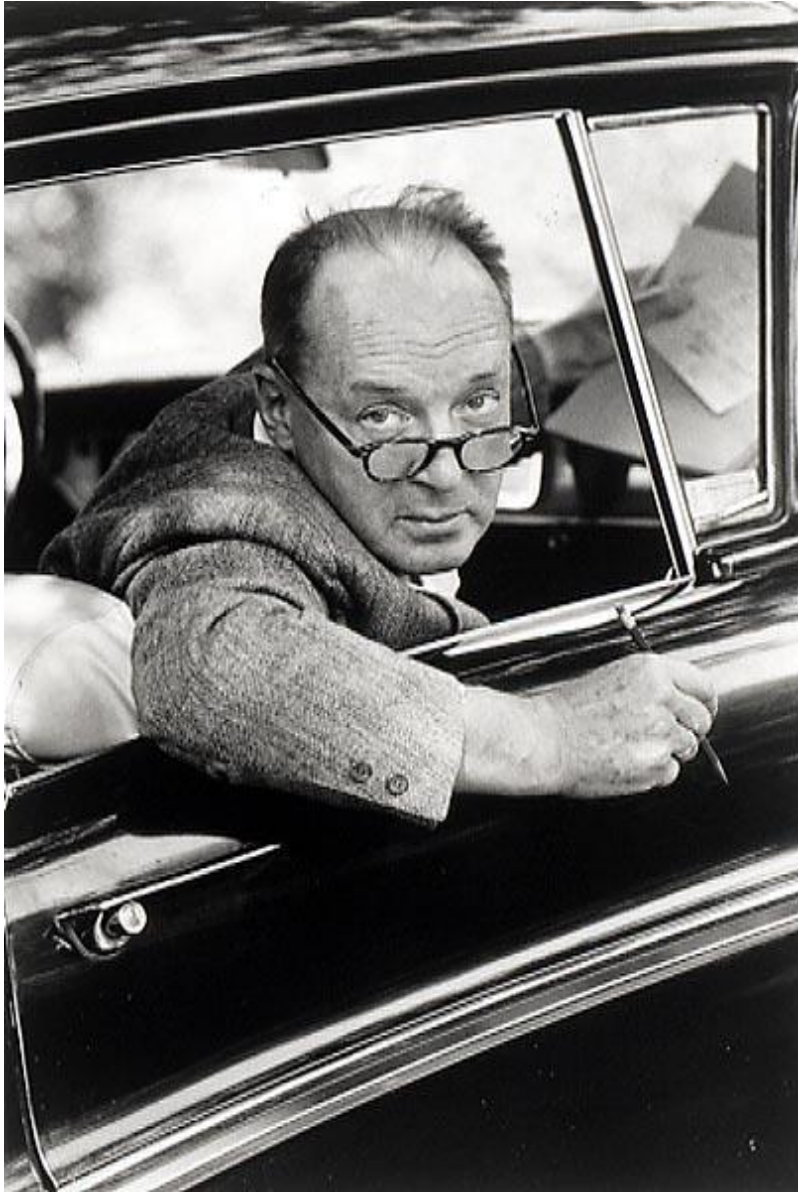
À minha família toda pelo apoio moral incondicional.

Esta dissertação não seria possível de ser realizada sem a presença destas pessoas durante o longo caminho de investigação.

A todos os meus agradecimentos.

Lista de Abreviaturas

- EO – Eugene Onegin;
- LC – língua de chegada;
- TC – texto de chegada;
- TL – tradução literal (nossa);
- TO – texto original;
- TP – texto de partida.



I am an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany.

Vladimir Nabokov

INTRODUÇÃO

O tema da presente dissertação foi escolhido essencialmente por dois motivos. Primeiro, pretendemos demonstrar a problemática da qualidade na tradução das obras russas de Nabokov. Concretamente, selecionamos três contos nabokovianos e propusemo-nos investigar o resultado da tradução, já que consideramos ser esta uma questão muito atual. Pois a utilização de uma terceira língua como língua de contacto com o original é, ainda hoje, uma estratégia tradutiva corrente.

Em segundo lugar, pretendemos, com este trabalho, apresentar o escritor Vladimir Nabokov (1899-1977) sob um prisma mais vasto e não simplesmente enquanto autor de *Lolita* (1955)¹. De este facto o autor, sendo uma das figuras literárias mais polémicas no seu género, ainda é pouco conhecido do público português e parcamente estudado do ponto de vista científico. A sua atividade polivalente como (auto)tradutor, poeta, crítico, editor e até entomólogo fazem dele um dos símbolos mais proeminentes, ainda que pouco percebido, da literatura moderna e pós-moderna do século XX.

Com o intuito de contextualizarmos os objetivos deste trabalho, são focados três contos russos (uma história completa e duas passagens), que foram escritos por Nabokov num período pouco aludido, mas que abrangeu 20 anos e deixou reflexos marcantes nas suas obras futuras inglesas. As mesmas obras serão comparadas com a versão inglesa, realizada pelo próprio autor juntamente com tradutores diferentes e a versão portuguesa escrita pela tradutora, Telma Costa, a partir da versão inglesa, i.e., via terceira língua. A nossa tradução tem a sua génese direta no original, em russo, e ajudará a revelar lacunas, bem como alterações e adaptações realizadas pelo autor na sua na tradução.

O primeiro capítulo é dedicado à biografia de Nabokov, em particular à sua vida literária, onde é dada especial atenção aos primeiros passos do escritor como poeta, ainda na Rússia, às suas obras, sob o pseudónimo de *Sirin*, já no seu exílio europeu, e onde, finalmente, apresentamos o seu desempenho como novelista americano. Em nossa opinião, o escritor não pode ser analisado de maneira unilateral, por isso serão apresentadas opiniões sobre a sua carreira literária, expressas por críticos das culturas em que as suas obras tiveram mais impacto: francesa, russa e anglófona.

No segundo capítulo, destacamos uma faceta de Nabokov que foi pautada pela sua carreira literária, mas que, em nossa opinião, é um dos pilares basilares deste trabalho: a atividade de (auto)tradutor. Dado que o escritor fez um trabalho excecional nesta área, analisaremos as suas traduções mais marcantes e as estratégias de tradução que o autor aplicou em cada caso. Acompanharemos o longo e complexo caminho de formação de Nabokov-tradutor, que, no princípio da sua carreira, era a favor da domesticação total das obras e que, passados anos, chegou a ser adepto da literalidade na tradução. Refletiremos sobre os conceitos subjacentes à tradução para inglês e russo das suas próprias obras que foram afetadas pela multiplicidade de atitudes de Nabokov.

¹ Todas as obras, apresentadas no trabalho, são acompanhadas pela indicação das datas das primeiras publicações entre parenteses.

Por último, é no terceiro capítulo, que faremos alusão à parte prática. Aqui o trabalho foca-se na análise comparativa das obras russas e das subsequentes traduções para inglês e português. Ao efetuarmos esta análise, serão apresentados os problemas de ordem qualitativa ao nível textual/literário da escrita e a interculturalidade na tradução através de uma terceira língua. Serão investigadas as dificuldades de ajustamento cultural e os aspetos ideológicos na tradução.

A incidência teórica deste estudo assenta essencialmente nos trabalhos de Brian Boyd, Vladimir Nabokov e Lawrence Venuti, não se confinando, contudo, a estes. A metodologia principal utilizada na pesquisa foi o cruzamento analítico na parte teórica e a análise comparativa dos textos originais e das traduções, na parte prática.

O valor prático do presente estudo reside na possibilidade de aplicar o material da presente dissertação nas aulas de Teoria da Tradução, reforçando a necessidade de refletir sobre a identidade percetional veiculada pela tradução literária e a sua influência na configuração das mentalidades e organizações socio-económicas.

CAPITULO I – NABOKOV - ESCRITOR

1.1. Esboço biográfico de Nabokov

Vladimir Vladimirovich Nabokov nasceu em 1899, em São Petersburgo (Rússia), numa família aristocrática. O seu pai Vladimir Dmitrievich Nabokov, jurista e político liberal, foi posteriormente despojado dos títulos da corte por estar em oposição ao regime czarista. A sua mãe, Elena Ivanovna Rukavishnikova, filha de um proprietário de minas de ouro, pertencia à pequena aristocracia.

Nabokov passou uma infância “perfeita” numa mansão familiar em São Petersburgo (cf. Boyd, 1990: 44). Rodeado por governantas estrangeiras, falava três línguas desde tenra idade e, para grande desgosto do seu pai, aprendeu a ler em inglês antes de o fazer em russo. O autor descrevia-se como “a perfectly normal trilingual child in a family with a large library” (Toffler, 1964: 44).

Primeiro, Nabokov estudou no prestigiado Colégio de Tenishev (São Petersburgo), onde começou a escrever poesia e ficou fascinado com a entomologia e o xadrez. Em 1916, ainda aluno, lança a sua primeira coleção de poemas com o seu próprio dinheiro.

Após a Revolução de fevereiro de 1917, a sua família é forçada a deixar a nova União Soviética e parte para a Inglaterra, onde Nabokov estuda literatura russa e francesa em Cambridge, licenciando-se em 1922. Mais tarde, o escritor descreve os seus dias na faculdade da Universidade de Cambridge como “the story of my trying to become a Russian writer” (1967: 261).

Em seguida, parte para Berlim, onde se reencontra com a família. A revolução e a emigração forçam Nabokov a ganhar a vida, dando aulas de inglês e ténis e a escrever para os emigrantes. Ainda em Berlim, Nabokov começa a trabalhar ativamente como tradutor. Assim, inicia a sua produção literária com o pseudónimo de Vladimir Sirin que o autor prefere usar para fugir à crítica. O escritor opta por mantê-lo até à sua partida para os Estados Unidos. Passados anos, em *Speak, Memory* (1967: 287), Nabokov escreve sobre o seu pseudónimo: “But the author that interested me most was naturally Sirin. [...] Among the young writers produced in exile he was the loneliest and most arrogant one”.

Em 1925, Nabokov casa-se com Vera Evseevna Slonim que se torna a sua fiel amiga e assistente. Na primeira década do seu ativo trabalho literário, cria oito novelas e duas compilações de contos em russo. À medida que avança na sua senda literária, vai constantemente complicando o seu estilo e experimentando formas intertextuais mais ousadas, que adiante se tratará. As obras mais marcantes da década são:

[Zacshita Luzhina]³, (1930) [Soglyadatay]⁴, (1938) [Dar]⁵ e

² TL *Defesa de Luzhin*. Tradução inglesa do autor: *Defense*.

³ Os nomes das novelas são escritos em versões originais: russo ou inglês. Os títulos em cirílico são transliterados entre parênteses retos. Neste trabalho optamos pela transliteração fonética, orientada para o público português, com o intuito de facilitar a leitura.

⁴ TL *O Espião*. Tradução inglesa do autor: *The Eye*.

⁵ TL *O Dom*. Tradução inglesa do autor: *The Gift*.

(1938) [Priglasenie na kazn]⁶. Contudo, no final dos anos 30, Nabokov e a sua mulher vivem na pobreza (cf. Boyd, 1990: 3).

Após uma estada em Paris (1937-40), consegue, com o apoio das organizações de caridade e admiradores como o compositor S. Rachmaninov, fugir do exército nazi para os Estados Unidos, onde adquire a nacionalidade norte-americana.

Na América, a sua vida é mais fácil, mas ainda modesta. Além de publicar os seus trabalhos, Nabokov começa a sua carreira académica. Entre as experiências mais interessantes destaca-se o seu trabalho como investigador no Museu de Zoologia Comparada de Harvard (1942-1948), onde a sua obsessão pela natureza e, em particular, pela lepidopterologia⁷, se transforma em algo mais sério do que um mero passatempo. Em Wellesley College (Massachusetts), Nabokov dá aulas de russo até mudar para a Universidade de Cornell (Ítaca, Nova Iorque) em 1948, onde começa a dar o curso de Literatura Russa e Europeia (Anderson, 1971).

Tenta publicar as suas obras russas traduzidas para inglês, mas tem bastantes dificuldades, até à publicação do romance *Lolita*, que faz dele outra vez um homem rico e mundialmente popular aos sessenta anos. Das obras inglesas escritas pelo autor, as mais conhecidas são: *Invitation to a Beheading* (1957), *Pale Fire* (1962) e *Invitation to a Beheading* (1969).

Além de trabalhar sobre a sua prosa inglesa, Nabokov chega a traduzir várias obras marcantes da literatura clássica russa, destacando-se, entre outras: *Eugene Onegin*⁸ (1964) de Aleksandr Pushkin, *A Hero of Our Time*⁹ (1958) de Mikhail Lermontov e o poema épico anónimo *The Song of Igor's Campaign*¹⁰ (1960).

Deixando o cargo de professor na Universidade de Cornell em 1958, Nabokov volta para a Europa, em 1960. Fica a morar na Suíça, passando a dedicar-se exclusivamente aos seus dois interesses principais: literatura e borboletas.

Conforme refere Brian Boyd, na sua obra *Vladimir Nabokov – The Russian Years*, Nabokov vivia num hotel de luxo da Suíça, como se nada na história tivesse mudado “waited on by a retinue of liveried attendants in lieu of the fifty family servants of his childhood”. E nesta tranquilidade, o escritor continuou com o seu trabalho, como se “history’s convulsions had altered nothing” até à sua morte em 1977 (1990: 3).

Em conclusão podemos inferir que se não acontecesse a revolução russa, a perseguição nazi e o reconhecimento mundial, ainda que tardio, a prosa de Nabokov teria sido provavelmente privada da nitidez aguda, do esplendor, e da concretização, que a distinguem em qualquer das três línguas (Boyd, 1990). Portanto, consideramos que qualquer tentativa de analisar a escrita e as traduções de Nabokov necessita de pelo menos “uma consideração breve” das circunstâncias em que o escritor foi criado e viveu. O presente esboço biográfico revelou os fatores da vida do escritor que se refletiram sobre a sua carreira profissional, que estudaremos nos próximos pontos.

⁶ TL *Convite para uma execução*. Tradução inglesa do autor: *Invitation to a Beheading*

⁷ É a parte da entomologia que trata dos insetos lepidópteros, ou seja borboletas.

⁸ Nome original: [Evguenii Oneguín].

⁹ Nome original: [Gueroi Nashego Vremeni].

¹⁰ Nome original: [Slovo o Polku Igoreve].

1.2. Nabokov como autor bilingue

Vladimir Nabokov ocupa um lugar exclusivo na história literária do século XX, determinado principalmente pelo seu bilinguismo literário. Nascido na Rússia, o autor é considerado um clássico da prosa moderna americana, reconhecido pela primeira geração de pós-modernistas literários e escritores americanos dos anos 60 e 70, tais como Kurt Vonnegut, John Barth e Thomas Pynchon, que o consideravam seu predecessor mais próximo. Aliás, Nabokov, como escritor, nasceu no outro lado do Atlântico e era conhecido em crônicas russas sob o nome de Vladimir Sirin. O autor utilizou este pseudônimo nas primeiras coletâneas poéticas do início da década de 1920 até ao final dos anos 30 (Enciclopédia [Kirilla i Mefodia], 1998).

Alguns críticos, particularmente francófonos, mencionam o trilinguismo de Nabokov no seu trabalho, o que é confirmado nos seus romances pela utilização de palavras e locuções francesas¹¹. O próprio autor admitia com a sua “arrogância lendária” a possibilidade de se tornar um grande escritor francês (Chevillard, 2011). Dotado de uma combinação rara de integridade artística, Nabokov estava convencido de que, independentemente de onde se vem e onde se vive: “the nationality of a worthwhile writer is of secondary importance. [...] The writer’s art is his real passport” (Appel, 1967: 2).

Entre especialistas literários que referiram o trilinguismo de Nabokov destaca-se Ihab Hassan, Professor de Inglês e Literatura Comparada na Universidade de Wisconsin – Milwaukee, que classificou Nabokov como pós-modernista de geração “mais velha”¹² graças ao seu estilo único e artifício “writes in three languages with an antic and subversive disposition, pressing language to create illusions and subvert realities, and pressing it again to strike at the cunning core of reality” (Hassan, 1962: 7). George Steiner¹³, também trilingue desde a infância, observou a natureza da criatividade literária nabokoviana da seguinte maneira: “C’est la situation polyglotte et translinguistique qui constitue la manière et la forme des oeuvres de la maturité de Nabokov” (apud Beaujour, 1999: 62)¹⁴.

A professora da Universidade da Cidade de Nova Iorque (CUNY), Elizabeth Beaujour (1999: 62), viu Nabokov não como escritor russo ou americano, mas como escritor-poliglota, cujas obras “maduras” contêm trocadilhos e alusões de natureza literária bi- ou trilingue. Entre

¹¹ Exemplo: “On the same morning, or a couple of days later, on the terrace: “**Mais va donc jouer avec lui.**” said Mlle Larivière, pushing Ada, whose young hips disjointedly jerked from the shock.” (*Ada, or Ardor: A Family Chronicle*, 1969: 50); “the nuance of willows, and counting the little sheep on her **ciel de lit** which Fowlie turns into ‘the sky’s bed’ instead of ‘bed ceiler.’ But, to go back to our poor flower. The forged **louis d’or** in that collection of fouled French is the transformation of **souci d’eau** (our marsh marigold) into the asinine ‘care of the water” (*Ibid.*, 1969: 64-5).

¹² Ihab Hassan, “Toward a Concept of Postmodernism” (From *The Postmodern Turn*, 1987), p. 4 [http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/hassanpomo.pdf], acessado a 10 de setembro de 2012.

¹³ Crítico literário americano (nascido na Europa), ensaísta, filósofo, romancista, tradutor e professor na Universidade de Cambridge e Genebra que escreveu extensivamente sobre a relação entre língua, literatura e sociedade.

¹⁴ Tradução nossa: “É uma situação poliglota e translinguística que constitui a matéria e a forma das obras de Nabokov do período da maturidade”.

imagens brilhantes e sinestésias particulares das novelas nabokovianas¹⁵, os leitores encaram a “ótica estéreo-linguística” que o neurolinguista Wallace Lambert definiu como “l’existence chez le polyglotte d’une perception linguistique tridimensionnelle, une sorte de perception stereo-linguistique de la communication que les monoglottes connaissent rarement”¹⁶. Por conseguinte, o trilinguismo respeitante a Nabokov funciona como peça essencial nas suas obras, como uma marca especial e um tom próprio.

Contudo devemos reparar que o autor chegou a escrever e publicar somente um conto em francês, *Mademoiselle O* (1936), que posteriormente se tornou um capítulo da autobiografia *Conclusive Evidence* (1951). Além da presença parcial das expressões francesas nas suas obras, fez algumas traduções poéticas de Pushkin para francês, e traduziu várias obras francesas para russo. No entanto, as duas línguas literárias principais de trabalho sempre se mantiveram as mesmas - inglês e russo.

Entretanto, o poliglotismo de Nabokov determinou o seu caminho profissional de mestre de erudição e imaginação extravagante e foi um poderoso elemento de inspiração que nutriu o seu virtuosismo linguístico. O jogo constante de palavras caracteriza particularmente as suas obras e forma um dos principais elementos da sua assinatura pessoal.

A presença do poliglotismo no idioleto nabokoviano foi o resultado de um longo caminho que teve o seu início na infância. A diversidade linguística e o multiculturalismo sempre foram enfatizados na sua família. Nabokov, por muitas vezes, manifestou a influência distinta da sua infância policultural, da tradição literária do seu património e da natureza dotada da sua família mais chegada que afetaram a delineação das conceções artísticas no seu trabalho.

Uma das figuras mais salientes que influenciou a visão artística de Nabokov desde idade precoce foi a sua mãe que o ajudou muito a “understand, appreciate, develop, and finally coordinate sight, sound, memory, and imagination in his art” (Anderson, 1971:12). Ela fez de tudo para incentivar a sua sensibilidade geral e desenvolver, entre outras, aptidões fisiológicas bastante peculiares que o faziam sentir periodicamente alucinações auditivas e visuais antes de adormecer, e nomeadamente a chamada “colored hearing”. Esta última, causada pela alteração do sistema nervoso, abriu a Nabokov o mundo da sinestesia, onde os sentidos são cruzados, e o estímulo de um sentido causa diretamente reações no outro. No caso do autor, ele via uma cor em cada letra do alfabeto. Vendo este fenómeno “with interest, with amusement, seldom with admiration or disgust” (1967: 33), Nabokov escreveu explicitamente sobre tal aptidão nas suas novelas *Invitation to a Beheading* e *Invitation to a Wedding*, onde um protagonista também vê as letras do alfabeto em várias cores¹⁷ e outro associa-as com flores coloridas,

¹⁵ A presença de sinestesia nos trabalhos do autor manifesta-se de várias maneiras. Em baixo podemos observar um exemplo de sinestesia na novela *Invitation to a Beheading*, quando o herói associa o cheiro com a cor: “

Tradução nossa: “Que lua, que cheiro negro de folhas e de terra vem por detrás destas grades”.

¹⁶ Tradução nossa: “a existência num poliglota da perceção linguística tridimensional, de uma espécie de perceção estéreo-linguística de comunicação que o monoglota raramente conhece”.

¹⁷ Exemplo: “

sienne brûlée
“ ”” (, 2012: 84-5).

prospectivamente¹⁸. Assim, as características desenvolvidas na sua infância acabaram por servir de base ao estabelecimento futuro de uma carreira de maior sucesso literário, nas duas culturas perfeccionadas.

Ainda na Rússia, Nabokov publica as primeiras compilações dos seus poemas, vindo a consolidar-se como autor nas revistas dos seus compatriotas russos durante o exílio europeu. Entretanto, na Europa, o reconhecimento literário de Nabokov veio lentamente e a receção pelos críticos russos tinha um carácter ambíguo. O autor não se encaixava na literatura do exílio, pois as suas obras ora chocavam, ora deliciavam os leitores-compatriotas, pelo seu afastamento das tradições e padrões literários russos. Um dos principais críticos russos emigrados, Georgiy Adamovich, poeta e ensaísta, demorou muitos anos a admitir o significado de Nabokov como escritor (Struve, 1967). O autor, posteriormente, apresentou o crítico de maneira sarcástica na sua novela *Invocação* sob o nome de [Khristofor Mortus] (Boyd, 1990).

A escritora russa no exílio e testemunha daquele tempo, Nina Berberova (*apud* Schneider, 2011: 16) observava a receção das obras nabokovianas e anunciou que algo grande, distinto, original e até extraordinário ao nível internacional podia surgir entre os emigrantes na Europa, pois Nabokov era um caso isolado de um escritor que pertenceu não só à Rússia e aos seus emigrantes, mas a todo o mundo Ocidental.

Durante o primeiro período da emigração o autor escreve quase exclusivamente em russo ainda sob o nome de Vladimir Sirin¹⁹. Passando a maior parte do tempo em Berlim e Paris, cria e publica uma vasta obra prosaica, dramática e poética que retrata o passado na terra natal, presente dos apátridas, bem como a posição de forasteiro em qualquer lugar. Os seus contos pasmam o leitor com elementos-surpresa irónicos e grotescos. Nabokov jovem cria histórias carregadas de intertextualidade, finuras literárias e sempre acompanhadas de um ritmo narrativo distinto e individual (Schneider, 2010).

O lançamento do seu primeiro romance *Invocação*²⁰ (1926) [Mashenka²¹] torna o autor popular entre os seus compatriotas, enquanto os críticos o compreendem em geral como “escritor estranho”. A seguir são lançadas *Invocação*, *Invocação*, *Invocação*²² (1928) [Korol Dama Valet], *Invocação*²³

Tradução nossa: “Por exemplo: os “a”s diferentes e numerosos, daquelas quatro línguas que domino, vejo-os em quase tantas cores - de laca preta até lasca cinza - quanto imagino sejam as variedades da madeira semi-preciosa. Recomendo-lhe o meu “m” cor-de-rosa e de flanela. [...] Se eu tivesse tintas na mão, gostaria de lhe misturar siena queimada e sépia, o que daria a cor guta-percha do “tch”, e poderiam apreciar o meu brilhante “s”.

¹⁸ Exemplo: “*Invocação*, *Invocação*, *Invocação*, *Invocação*” (Schneider, 2012: 78).

Tradução minha: “Parece que tinha na altura acabado de aprender a desenhar letras, pois vejo-me com o anelzinho de bronze no dedo mínimo, dado às crianças que já podiam copiar palavras das cortinas do jardim-escola onde petúnias, flores pão-com-queijo e calêndulas formavam longos adágios.”

¹⁹ Sirin aparece nas lendas russas descrito como um pássaro do paraíso com cabeça de menina que canta canções de alegria.

²⁰ Tradução inglesa do autor: *Maria*.

²¹ O diminutivo do nome Maria em russo.

²² TL *Rei, Dama, Valeta*. Tradução inglesa do autor: *King, Queen, Knave*.

²³ TL *Façanha*. Tradução inglesa do autor: *Glory*.

(1932) [Podvig],
[Otchayanie].

²⁴ (1933) [Kamera Obskura],

²⁵ (1934-36)

A seguir a outubro de 1922, vem para Berlim uma “onda” de representantes da *intelligentsia* russa que tinham sido expulsos da sua pátria. Entre os recém apátridas, em que se incluem escritores e professores, está Yuliy Aykhenvald, um dos melhores críticos da literatura russa da época, que logo se torna o primeiro defensor autoritário de Sirin. Vendo as qualidades deste, Aykhenvald comenta sobre o mesmo com outro crítico, Vladislav Khodasevich, descrevendo-o como um poeta jovem e talentoso (Berberova, 1966 *apud* Boyd, 1990: 201).

Em 1937, Khodasevich descreve Nabokov como um escritor obstinado, com uma temática da natureza e do devaneio criativo. O crítico (Khodasevich, 1954) observa a realidade dual na obra de Nabokov, para o qual um mundo imaginário é mais verídico do que a própria vida real. Os registos do autor nas décadas seguintes confirmam esta observação. Como repara Simon Karlinsky (co-tradutor de obras de Nabokov) no seu artigo *Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays* (1967: 268), os protagonistas das suas novelas, sendo mensageiros desta criação, estão sentenciados a cumprir o papel de “solitários anormais”. Alguns heróis seguem diretamente o seu esforço primário (*The Real Life of Sebastian Knight* (1941) ou), mas, em muitas das suas obras, Nabokov ostenta os seus protagonistas encobertos por uma máscara que pode levar a inferir, em primeira instância, um vazio de relação com a conceção artística. Assim, a obra de arte que o herói pretende criar e por vezes atinge pode ser exposta sob a forma de jogo de xadrez (), assassinato (), preservação da própria individualidade num mundo de pesadelo totalitário (), coletânea de borboletas (²⁶ (1938) [Pilgram]), sedução de uma jovem (*Lolita*) ou da simples tentação de recompor a sua identidade (). Em todos estes casos, o herói por meio da sua imaginação germina uma realidade própria, que ele procura impor sobre a atualidade envolvente. O autor, de uma maneira geral, deixa em aberto a questão sobre qual a realidade verdadeira: a do herói ou a da sua envolvente contextual? O que importa é qual das duas realidades é mais relevante para a conceção artística da obra em causa.

Nos Estados Unidos, a sua vida é mais profícuca, embora muito modesta. Nabokov começa a escrever em inglês e a dar aulas de Literatura Russa e Europeia nas faculdades americanas, impulsionando o interesse pela cultura russa.

A aluna de Nabokov no Wellesley College, Hannah Green, posteriormente, publicou o artigo sob o nome *Mister Nabokov* (assim foi apelidado pelos seus alunos) na revista *The New Yorker*, onde descreveu a sua experiência de conhecer o autor pessoalmente: foi o primeiro professor que “was at home in literature”, pois ele próprio fazia parte dela. “He dazzled our minds and instilled in us feelings of the most exalted romance [...] with Russian literature, and with the history and the land” (Green, 1977).

Nos seus seminários, Nabokov ensina aos alunos “Style and structure are the essence of a book; great ideas are hogwash” (Nabokov, 1980: 23). A principal qualidade de um bom leitor é

²⁴ TL *Câmara Escura*. Tradução inglesa do autor: *Laughter in the Dark*.

²⁵ TL *Desespero*. Tradução inglesa do autor: *Dispair*.

²⁶ TL *Pilgram*. Tradução inglesa do autor: *The Aurelian*.

a sua imaginação e o seu principal órgão físico é a espinha dorsal, pois é aí que se sente o “calafrio” próprio da reação à verdadeira arte. Nabokov (1982: xxiii) exigia que se prestasse atenção, principalmente, aos pormenores, esquecendo as generalizações banais. “Caress the details”, - implora aos alunos.²⁷

Ao longo de dez anos, antes de atravessar o Atlântico, Nabokov tinha produzido vastas e marcantes obras russas e foi aclamado pelo pequeno, mas altamente letrado, público de emigrantes russos, como o talento mais provocativo desde a Revolução. Enquanto, nos Estados Unidos, ele teria de ganhar a sua fama e respeito a partir do zero, numa nova língua e num ambiente social e cultural. Obrigado a dividir o seu tempo entre professor, tradutor, cientista e crítico, leva seis anos a concluir o seu primeiro romance (Boyd, 1991).

O processo de deslocamento e mudança da língua ocorre de maneira pesada e dramática para o autor que, perdida a pátria, é “condenado” a permanecer um estrangeiro em terra estrangeira. Ele costumava dizer que a língua e as memórias eram tudo o que restava da sua terra natal. Daí que a rejeição da língua russa, “do dialeto individual e nativo”, fosse visto como a rejeição da pátria. O autor transmite na sua ficção muitos personagens “afastados” que se encontram, especialmente como protagonistas ou narradores, na primeira pessoa. Como observa Marie Bouchet (2009), Nabokov, como escritor trilingue, desafiou a própria ideia de uma língua estrangeira. O seu inglês é certamente diferente do estilo dos canónicos autores americanos como Faulkner ou Hemingway e mesmo assim tem no seu impulso artístico uma estrutura poética e lexical que ousaríamos classificar de única. Talvez por não pensar em qualquer idioma, mas em imagens (Nabokov, 1973a: 14), as suas obras não foram consideradas como forasteiras.

Muitos anos depois ele escreverá no posfácio a *Lolita* (1997: 316-7): “My private tragedy, which cannot, and indeed should not, be anybody’s concern, is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled, rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English”.

Naturalmente, Nabokov não abandonou o seu trabalho literário. Em contraste com muitas das suas personagens, o autor conseguiu superar a dor do exílio e até mesmo encontrar o vetor criativo. E o primeiro livro escrito nos Estados Unidos não foi um romance, mas um estudo literário – *Nikolai Gogol* (1944) que abre o mundo enigmático de um mestre do drama e da prosa clássica russa. O trabalho acaba por ser inesperadamente difícil por causa da falta de traduções de boa qualidade de Gogol e da insatisfação de Nabokov com o seu próprio estilo em inglês. Posteriormente nas suas aulas de literatura, Nabokov explica a sua filosofia de tradução, onde chama as obras de Gogol, tal como qualquer literatura de alta qualidade, “phenomenon of language, but not one of ideas”. O autor considera as suas traduções de várias passagens como “the best my poor vocabulary could afford”.

²⁷ Ezra Pound defendia a mesma ideia na sua *Teoria dos Detalhes Luminosos*: “Detalhes Luminosos” são transcendências no plano dos factos, não só do que é ‘significante’ ou ‘sintomático’, mas também do que é capaz de nos imbuir de “a sudden insight”. “Detalhes Luminosos” são “patterned energies charged with meaning” que, retiradas do seu contexto de origem continuam a manter o seu poder de “ilustrar” (cf. Pound, 1973: 22).

Na sua carta para James Laughlin²⁸ ele escreve:

This little book has cost me more trouble than any other I have composed. The reason is clear: I had first to create Gogol (translate him) and then discuss him (translate my Russian ideas about him). [...] I would like to see the Englishman who could write a book on Shakespeare in Russian. (*apud* Holmgren, 2003: 170)

Segundo A. Rusanov²⁹, o livro sobre o clássico russo menos conhecido nos Estados Unidos naquele momento, levantou o prestígio de Nabokov nos círculos académicos e contribuiu mesmo para a sua carreira docente.

Os anos 1940-1960 são referidos como “Período Americano” pelos apreciadores das obras nabokovianas. Durante este tempo, o autor escreve cinco novelas em inglês. Entre outras destacam-se: *The Real Life of Sebastian Knight*, que foi realmente iniciada em França (1938), mas concluída e publicada nos Estados Unidos em 1941; *Bend Sinister* (1947); *Invitation of a Small Creature* e *Lolita*. O último livro foi editado pela primeira vez em Paris (1955) e, finalmente, publicado nos Estados Unidos em 1958.

Todavia, o reconhecimento público e atenção dos críticos só veio com o romance *Lolita*, que ficou popular como um dos livros mais polémicos alguma vez publicados.

Não podemos afirmar com segurança o que fez *Lolita* tão popular, i.e., se era por ser um brilhante trabalho literário do autor ou se era por qualquer outro motivo especial. De qualquer maneira, *Lolita* foi um *best seller*, mas, apesar do sucesso do livro, muitos leitores continuavam a questionar o talento literário de Nabokov em relação aos seus outros trabalhos. Alguns consideraram-no aborrecido, outros julgavam que ele era um embuste literário e repugnante, imoral e até mesmo pervertido por causa do seu aparente interesse por “ninfetas” (cf. Anderson, 1971: 41-2).

O autor era considerado pela grande maioria, totalmente incompreensível. As razões para esta reação são facilmente percebidas. As obras de Nabokov não se encaixavam na conceção da típica novela americana que adquiriu os seus caraterísticos padrões no final dos anos trinta. O panorama social mudara e a novela relativamente simples e realista sobre pessoas normais e conflitos interpessoais insignificantes foi quase totalmente substituídos por obras antirrealistas, que se concentravam principalmente na análise intensa de aberrações psicológicas (cf. Hill, 1962: 74-95). A intertextualidade sempre usada por Nabokov atinge o seu clímax nos seus romances posteriores (*Pale Fire*, *Invitation of a Small Creature*, *Bend Sinister*), onde se manifesta sob diversas formas: desde alusões e reminiscências até paródias literárias.³⁰ Neste aspeto, concordamos com opinião manifestada por Vera Dyudyaeva no seu artigo sobre intertextualidade do discurso

²⁸ Poeta americano que, em 1936, fundou a editora literária *New Directions Publishing*.

²⁹ Vd. [<http://nabokovandko.narod.ru/biography.html>].

³⁰ Podemos observar exemplos de várias associações literárias, aplicadas por Nabokov, na sua novela *Invitation of a Small Creature*, quando o herói Van diz a heroína Ada: “then, as in your Chekhov, ‘we shall see the whole sky swarm with diamonds.’” E Ada pergunta: “Did you find them all, Uncle Van?” Aqui o autor utiliza a alusão, como figura estilística para mencionar a peça de Anton Tchekhov (1897) [*Dyadya Vania* / TL *Tio Vanya*]. Esta situação cria uma atmosfera cômica para os leitores/conhecedores da obra clássica russa.

literário em *Ada*, onde a autora considera que uma expressão curta escrita por John Shade, um herói de *Pale Fire*: “Just this: not text, but texture” (2010: 4), poderia ser o lema do período literário maduro de Nabokov.

Depois do sucesso de *Lolita*, Nabokov começa gradualmente a apresentar ao público americano os seus romances russos ainda não conhecidos nos Estados Unidos. À medida que as suas obras aparecem em livrarias, os leitores e estudiosos americanos começam a perceber que Nabokov tinha sido um proeminente escritor antes da revelação de *Lolita*. Nesta época, os críticos dedicam mais tempo aos trabalhos ingleses de Nabokov, enquanto os romances russos são considerados de reduzida importância. Na opinião do novelista e historiador americano, Page Stegner (1966: 44), Nabokov escreveu prosa em inglês com mais estilo e domínio do que a maioria dos falantes nativos. A linguagem brilhante, a nitidez das observações e a transmissão impressionante da realidade marcavam o seu modo de expressão individual. A única pessoa do século XX que se podia aproximar à mestria de Nabokov em inglês teria sido James Joyce³¹. Na sua prosa inglesa, Nabokov luta com virtuosismo linguístico pela inclusão dos outros códigos semióticos na linguagem (pintura, fotografia, publicidade, etc.), sendo notória a profusão de trocadilhos, por vezes bilingues ou trilingues. Estes jogos de palavras, que giram em torno das semelhanças entre fonemas³², anulam o fosso com aqueles que são expressos em língua estrangeira e familiar (Bouchet, 2009).

Por vezes, os leitores monoglotas não conseguem disfrutar das imagens brilhantes em pleno, por não dominarem o idioleto russo-franco-americano por trás dos seus livros. Do ponto de vista do próprio autor, as obras russas serviam como base para a sua arte literária e era essencial compreendê-las. Qualquer leitor ou crítico que ignore ou não compreenda as suas obras russas, não pode entender plenamente os outros trabalhos do autor. De modo a entender a tradição cultural do seu país, Nabokov aconselhava o seu público a ter acesso a tudo que ele escrevera, para que pudesse entender inteiramente todas as suas obras russas (Donald, 1959: 197). Conforme escreve Bouchet:

À la frontière des codes et des langues, l'écriture nabokovienne expose par-dessus tout le plaisir d'articuler les sons et les mots, la jouissance d'explorer les infinies possibilités du signifiant: Nabokov est l'un de ces étrangers qui interrogent l'idée même de la langue étrangère.³³ (2009: 23)

A situação de poliglotismo é próxima a George Steiner, o crítico literário, que considera a situação de “não [ter] língua materna” bastante comum, uma vez que lhe permitiu escrever o

³¹ Romancista e poeta irlandês expatriado, cuja obra *Ulysses* (1922) foi chamada por Maurice Beebe (1972: 176) de “uma demonstração e somatório de todo o movimento [modernista]”. Na opinião de Nabokov, foi um trabalho brilhante.

³² A novela *Lolita* de Nabokov está repleta de jogos de fonemas. Nela encontramos a personagem *Vivian Darkbloom*, cujo nome é anagrama do nome do autor e os nomes de *Shirley Holmes* e de *Quine* que são criados pela substituição de fonemas no nome de Sherlock Holmes e na palavra *swine*.

³³ Tradução nossa: “Na fronteira dos códigos e linguagens, as obras nabokovianas descrevem, acima de todos os sons e palavras articuladas, o prazer de explorar as infinitas possibilidades do sentido: Nabokov é um dos estrangeiros que questiona a ideia de uma língua estrangeira”.

seu livro mais conhecido *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975) (Cerf, 2011)³⁴. Em relação a Nabokov, o crítico apreciava o seu poliglotismo e enfatizava o seu estilo, repleto de acrósticos, anagramas, palíndromos, trocadilhos e neologismos.

Depois do sucesso de *Lolita*, Nabokov desloca-se para a Suíça, onde conclui *Eugene Onegin* (1964) – a tradução inglesa do romance russo em verso de Pushkin, em quatro volumes, com extensos comentários. Completa, nomeadamente, as duas grandes obras em inglês, *Pale Fire* e *Ada*, continuando a traduzir os seus romances anteriores em dois sentidos.

Brian Boyd (1990: 3), o biógrafo de Nabokov mais reconhecido, escreveu no prefácio do seu livro *Vladimir Nabokov: The Russian Years*: “Nabokov was uprooted by both the Russian Revolution and the World War II, which skewed his life. Yet no one has kept more adamantly to his own course – or more determinedly apart from his epoch ...”

Em conclusão, o nosso estudo sobre a vida literária de Nabokov mostrou que é difícil efetuar uma análise literária do escritor por uma simples razão. Na nossa opinião, a presença do bilinguismo/trilinguismo, que faz parte inalienável das suas obras, mostra a impossibilidade de estudar o autor através do prisma de uma língua só, pois assim, é muito mais provável perder algo extremamente importante. Contudo, reparamos que a atenção dos críticos e estudiosos literários não se foca somente sobre as escritas de Nabokov; ela chama a atenção para as traduções dos seus próprios trabalhos e de obras reconhecidas mundialmente. Esta atividade paralela do autor, que não podemos menosprezar, será estudada no próximo capítulo.

³⁴ Vd. [<http://www.presseurop.eu/en/content/article/1320071-george-steiner-certain-idea-knowledge>].

CAPITULO II – NABOKOV – (AUTO)TRADUTOR

2.1. Nabokov como tradutor. Primeiras experiências e formulações teóricas

Nabokov, como tradutor, teve uma experiência extraordinária, no sentido em que ele não traduziu apenas obras literárias europeias para o russo, mas também contribuiu para a cultura ocidental, traduzindo para o inglês os trabalhos de alguns dos gigantes da literatura russa, entre os quais: A. Pushkin, M. Lermontov e F. Tyutchev.

A tradução tem sido reconhecida como uma das forças principais na formação do estilo alusivo nabokoviano e da sua posição única na encruzilhada entre duas tradições literárias. O escritor também deixou a sua marca na literatura francesa, transpondo para francês um grande número de obras de poesia e prosa de Pushkin. Entre os autores ocidentais e europeus traduzidos por Nabokov para russo encontram-se W. Shakespeare, Lord Byron, C. Baudelaire, A. Rimbaud, J. W. Goethe, A. Tennyson, R. Rolland, L. Carroll.

Sendo erudito em literatura, Nabokov, como tradutor, era extremamente metódico. Uma comparação entre as traduções feitas por este autor em diferentes anos revela-nos não apenas a sua formação a nível das suas formas de expressão artísticas, mas também diversas mutações no seu método de tradução literária.

2.1.1. Adaptação de *Alice's Adventures in Wonderland* (Lewis Carroll)

Nabokov realiza as suas primeiras experiências na tradução ainda na Rússia. Aos dez anos, chega a traduzir de inglês para francês o romance de aventuras favorito da sua infância *The Headless Horseman*, de Thomas Mayne Reid, em versos alexandrinos, que o próprio Nabokov classifica de “ ” [inacreditáveis]³⁵.

Durante a sua juventude traduz poemas líricos, muitos dos quais permanecem inéditos. Aos dezassete anos, “faz renascer em russo” *La Nuit de Décembre*³⁶ (1916) de Alfred de Musset e *Sun of the Sleepless*³⁷ (1918) de Lord Byron (cf. Shvabrin, 2007).

No seu exílio europeu, já como *Vladimir Sirin*, começa a sua carreira literária, com o lançamento de quatro primeiros trabalhos, dos quais dois são traduções russas do romance *Colas Breugnon* de Romain Rolland, escritor francês, laureado com o Prémio Nobel, e do conto *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll. Enquanto as obras escritas tiveram algumas críticas, as duas traduções, ³⁸ (1922) [Nikolka³⁹ Persik] e ⁴⁰ (1923) [Anya v Strane chudes], foram bem recebidas (cf. Boyd, 1990: 201).

Os TOs de Rolland e de Carroll, dada a forma em que se encontram escritos são realmente de difícil tradução, especialmente para um tradutor menos experiente. Cheios de aliterações, aforismos, assonâncias, significados ocultos e jogos de palavras, eles representaram, com certeza, um desafio para Nabokov. Na ação de tradução destes dois textos, ele aplica a estratégia de domesticação, ou seja, eles são sujeitos a uma “russificação”. Nabokov apaga

³⁵ Vd. [<http://readr.ru/vladimir-nabokov-pismo-k-s-v-potresovu.html>].

³⁶ Para russo foi traduzido como [Dekabrskaya noch].

³⁷ Para russo foi traduzido como [Solnce Bessonyh].

³⁸ TL *Nikolka Pêssego*.

³⁹ É um diminutivo do nome russo [Nikolai].

⁴⁰ TL *Anya no país de maravilhas*.

todos os fragmentos de alteridade e cria, nos dois casos, um texto familiar para o leitor-alvo, imediatamente reconhecível e ajustado às dimensões linguísticas e culturais da LC (língua de chegada).

O primeiro facto que cativa a nossa atenção é que Nabokov muda os nomes dos protagonistas das duas histórias: *Colas Breugnon* – e *Alice* – , um diminutivo do nome comum russo Anna. De acordo com alguns dos teóricos defensores da chamada teoria da equivalência ou do efeito equivalente, os nomes próprios devem, por princípio, ser mantidos, na sua forma original, embora haja casos, em que o sentido conotativo do próprio nome leve o tradutor a tentar encontrar um equivalente, com efeito correspondente na LC. No caso de *Alice*, temos a constatar que o conto de Carroll representa uma obra de literatura infantil, onde os nomes próprios e mesmo os sobrenomes, por norma, são traduzidos. Na altura, a tradução do nome *Alice* (que tem equivalente em russo [Alisa]) criava uma imagem estrangeira para o leitor russo. Por isso, o autor pretendia apenas facilitar a identificação do leitor com a personagem principal e evitar a sua alienação durante o processo de leitura. Por outro lado, o herói do romance de Romain Rolland é uma personagem rabelaisiana, i.e., ela tem uma natureza de humor satírico e exagerado. Daí a opção de Nabokov ter tido mais a ver com a prática comum no caso de obras desta natureza. Assim, ele decidiu russificar os nomes próprios das pessoas, i.e., adaptá-los à cultura russa.

Ao traduzir o romance de Carroll, escrito durante a *Golden Age* (1862-1930) da literatura infantil britânica, a consideração principal de Nabokov foi ter em conta os conhecimentos e interesses dos futuros leitores das suas traduções. A ideia parece ter sido a de ir mais longe do que numa simples tradução. Nabokov pretendeu tornar possível que o leitor russo tivesse tanto prazer no livro, como o leitor inglês. Isto tudo levou-o a criar uma tradução o mais acessível possível para a mente de uma criança. Ele tentou transmitir às crianças russas a originalidade e o brilho do mundo paradoxal de Carroll, o seu sentido de humor e do absurdo, bem como o seu incrível dom para os jogos de lógica e da linguagem. Contudo, Nabokov não simplificou o estilo da linguagem cuidada do conto, salvaguardando sempre a sua simplicidade lexical e sintática para leitores familiarizados com um vocabulário sofisticado. Assim, Natalia Vid, no seu artigo *Domesticated translation: the case of Nabokov's translation of Alice's adventures in wonderland* (2008: 19), menciona que o autor, com vista a tornar o texto mais arcaico, por vezes exagerou com expressões antigas. Por exemplo, nas conversas dos heróis, Nabokov utiliza expressões arcaicas como “ ” [uvolte] com significado de “deixem-me em paz”, “ ” [molvila] – “disse”; frases sofisticadas como “ ” [skupa na slova], i.e. “avara com palavras”.

Julian W. Connolly (1995: 19-21), professor da Língua Russa na Universidade de Virgínia (EUA), chama a tradução de Nabokov de “one of the most ingenious and delightful”, enfatizando a sua “free spirited approach” na transferência de paródias de Carroll dos versos didáticos para um ambiente russo com uma engenhosidade e criatividade esplêndidas.

Com o intuito de ultrapassar as “barreiras” culturais britânicas que se podiam tornar problemáticas na tradução, Nabokov adota a estratégia de localização e substituição, i.e.,

elimina toda a percepção possível de um conteúdo cultural diferente, que pode criar confusão ao leitor e coloca versos bem conhecidos do público leitor russo, com o propósito de se assegurar que o texto seja tão revelador e acessível para o leitor do TC, como o é para o leitor do TO.⁴¹ Se por um lado, esta decisão ajuda os leitores russos a identificarem-se mais facilmente com os personagens da história, por outro lado, ela propicia uma familiarização quase completa de aspetos culturais que dificultam a aprendizagem de culturas e costumes estrangeiros (cf. Vid, 2008: 10-11).

Na realidade, a metodologia de adaptação das paródias em versos, aplicada por Nabokov, foi fortemente criticada por fornecer exemplos retirados da poesia russa. O autor foi mesmo acusado de incorrer na russificação desnecessária do romance, eliminando todo e qualquer vestígio do espírito inglês (Demurova, 2003: 184).

Na nossa opinião, Nabokov, ao optar por este método de tradução não o fez por subestimar a capacidade das crianças em compreender o texto no seu contexto, mas sim para evitar trechos culturalmente paradoxais que pudessem ser mal interpretados culturalmente pelos pequenos leitores russos. A sua intenção foi procurar traduzir o livro, para que o leitor jovem russo sorrisse, ficasse a pensar, sentisse o hálito de mistério e percebesse todos os significados secretos escondidos num jogo de palavras, imagens e sons. Esta forma de russificação, ainda que não pela totalidade do texto clássico inglês, é discutível, sobretudo se se levar em linha de conta as convicções do próprio autor sobre a importância do rigor na tradução, que expomos no ponto 2.2.1. (cf. Vid, 2008).

Em defesa do método de tradução nabokoviano da obra de Carroll, é relevante referir o ponto de vista de Katharina Reiss, linguista alemã, adepta da *Skopostheorie* (teoria do escopo)⁴² sobre a tradução de literatura infantil. Segundo esta teórica, a tradução tem, no caso da literatura infantil, por objetivo transferir a comunicação para leitores menores; ora seria esta mesma relação intrínseca com o mundo das crianças que serviria de critério para a sua avaliação desde início. Assim, obras com um valor universal como *Dom Quixote*, *As Viagens de Gulliver* ou *Robinson Crusoe* “has to be ‘revised’ or ‘adapted’” na tradução para os mais pequenos/“special reading group” (Reiss, 2000: 103). Nestes exemplos, as alterações realizadas, deveriam ser apelidadas de “a free rendering, a revision or a paraphrase”, uma vez que, depois de realizadas diversas transformações (abreviaturas, omissões, simplificações, mudanças de ênfase, etc.), o efeito da tradução não pode ser designado como tal no sentido literal do termo. Daí, não poderem ser aplicados os critérios frequentes de crítica. Por outro lado, deve ser explicitamente definida, qual a finalidade do projeto que, neste exemplo, seria

⁴¹ Exemplo: No capítulo *Advice from a Caterpillar*, Nabokov escolhe como intertexto o poema [Borodino], escrito por Mikhail Lermontov sobre a gloriosa vitória dos russos sobre a invasão francesa (1812). Estamos, assim, perante uma adaptação da paródia de Carroll sobre *The Old Man's Comforts and How He Gained Them* de Robert Southey. A adaptação dos intertextos vem abaixo sublinhada.

| Original de Carroll | Tradução de Nabokov | TL da versão nabokoviana |
|---|------------------------|---------------------------------------|
| <u>“You are old, Father William,” the young man said,</u> | <u>“ ————— : —————</u> | <u>“Diga-me, tio, não é por nada,</u> |
| And your hair has become very white; | ————— : | És considerado muito velho: |
| And yet you incessantly stand on your head— | , ————— , | Pois, realmente, tens cabelo grisalho |
| Do you think, at your age, it is right?” | ————— .” | E estás incrivelmente gordo.” |

⁴² Esta teoria prevê que a tradução deve levar em conta a satisfação das expectativas culturais do leitor do texto-alvo e manter a função do TO. A teoria de escopo deriva do facto de que a tradução é principalmente uma atividade, cujo sucesso é determinado pelo grau de realização do objectivo.

uma adaptação do original para leitores menores. A escolha do método tradutivo é, na opinião de muitos autores, ditada pela época e pelos leitores, que, em tempos diferentes, têm expectativas díspares sobre o papel da tradução. Isto depende também do nosso conhecimento de outras culturas que vai mudando com o tempo. O tradutor é, acima de tudo, um indivíduo e, por isso, os seus atos, as suas escolhas, são de sobremaneira subjetivos. Umhas vezes, ele decide “seguir as normas”, outras, desviar-se delas e introduzir algo de novo (Hagfors, 2003: 118).

André Lefevere, o teórico de tradução belga-americano, considera a tradução como “a rewriting of an original text” (1992: vii) que, independentemente da sua intenção, reflete uma certa ideologia e a poética dominante de uma dada sociedade, de uma determinada maneira. As obras clássicas gregas, que foram repetidamente adaptadas e reescritas, para estarem de acordo com as leis que controlavam uma determinada época, são dos mais compreensíveis exemplos da resistência à reescrita. Lefevere admite que os princípios ideológicos estabelecidos são dominantes na determinação de uma estratégia de tradução linguística.

Para concluir esta análise do conceito predominante nos primeiros passos feitos por Nabokov durante o seu desenvolvimento como tradutor, socorrer-nos-emos das palavras de Elizabeth Beaujour (*apud* Shvabrin, 2007: 104) nomeadamente, quando escreve que “[h]is early translations tended to be bravura performances, chosen and executed for their difficulty.”

Na nossa opinião, há duas razões principais que levaram Nabokov à adaptação do texto inglês. Primeiro, no início do século XX, a cultura de qualquer país era bem mais oculta e inacessível. Por isso, é compreensível a opção de Nabokov em “submergir” o texto de Carroll na vida e fala russas, tornando a menina inglesa Alice em Anya que vive a aventura no País das Maravilhas de uma maneira nova. Outro facto relevante que não podemos omitir, é que a tradução é uma “reescrita” da obra original noutra língua. Assim, a passagem da obra inglesa para o russo “acordou” o “instinto” de escritor em Nabokov. Pois o próprio autor mencionou o assunto de ocultação do TO (texto original) atrás do estilo pessoal do tradutor-escritor no seu trabalho sobre tradução que estudaremos no ponto 2.2.1. Se tivermos em consideração este ponto de vista, torna-se compreensível e aceitável a posição de Nabokov face à tradução de *Alice* para russo. Entretanto, a atividade de Nabokov como tradutor não se limitou simplesmente à tradução de literatura infantil, o escritor também chegou a traduzir poesia.

2.1.2. Tradução de poesia

As traduções feitas por Nabokov refletem os interesses multilaterais do escritor e o seu incrível talento de criação e “incorporação” na cultura de diferentes épocas e povos. Uma das primeiras experiências em tradução poética aconteceu ainda na cidade de Yalta, hoje pertencente à Ucrânia, quando pediram a Nabokov, ainda jovem, no decurso de um concerto de caridade que traduzisse os textos alemães de Heinrich Heine sobre música de Schubert e Schumann. Posteriormente, Andrew Field, crítico e escritor australiano, comentou esta situação como “Nabokov’s first modest literary success” (1978: 130).

Ainda observamos a descrição desta primeira experiência no campo da tradução poética nas páginas do livro biográfico de Brian Boyd:

Though his German was poor, Vladimir acquitted himself so well that at the concert both the singer and the translator received ovations, and the next day in Yalta people were ringing up to obtain the words. His version of “Ich grolle nicht”⁴³ was particularly successful. (1990: 145)

Para entender melhor o que ajudou Nabokov a realizar esta “passagem” com sucesso, temos que focar a nossa atenção sobre as peculiaridades da tradução poética. A última não se limita à passagem das palavras para outro idioma, mas prevê a salvaguarda da música e do ritmo. É óbvio que a presença de musicalidade no texto impõe certos requisitos à tradução. Assim, o tradutor deve levar em conta a prosódia que prova a melodia do poema. No seu livro *Strong Opinions*, Nabokov insistiu não ser fluente em alemão e que a sua prioridade na tradução desta canção fora conseguir pôr o poema a soar ao ritmo da música:

I do not know German [...] and [...] [t]he little I ever did in that respect was to translate in my youth the Heine songs for a Russian contralto — who, incidentally, wanted the musically significant vowels to coincide in fullness of sound, and therefore I turned *Ich grolle nicht* into *Net, zloby net*, instead of the unsingable old version *Ya ne serzhus*. (1973a: 189)

Ao analisar a descrição da tradução alemã feita por Nabokov, Lisa Zunshine (1999: 24) sugere que a tradução do texto não teria causado problemas a Nabokov, já que ele tinha à sua frente uma antiga versão russa. A habilidade autêntica foi a capacidade de fazer corresponder os acentos musicais com os acentos poéticos e as vogais abertas, o que levou ao triunfo tanto literário, como musical. Na nossa opinião, o que ajudou o autor foi o seu sentido de audição, desenvolvido desde infância, e a percepção prosódica que refletiu nas suas obras literárias futuras.

Nabokov volta, de novo, à poesia em 1941, quando Sergei Rachmaninov lhe pede para retroverter para inglês o poema de Edgar Allan Poe *The Bells* a partir da versão russa de Konstantin Balmont, que servira de base a uma sinfonia do compositor. O TO do poema não se sincronizava com a música da sua sinfonia coral. Aqui, Nabokov teve de se preocupar particularmente com a transmissão precisa do lado acústico do texto, em detrimento do conteúdo ideológico e semântico.

Mais tarde, Nabokov descreve esta sua experiência no trabalho com o nome simbólico – *The Art of Translation* (1981), como segue:

Tampering with foreign major or minor masterpieces may involve an innocent third party in the farce. Quite recently a famous Russian composer asked me to translate into English a

⁴³ *Lied* [canção] conhecida em português por “Eu não te guardo rancor”.

Russian poem — which forty years ago he had set to music. The English translation, he pointed out, had to follow closely the very sounds of the text — which text was unfortunately K. Balmont's version of Edgar Allan Poe's "Bells." What Balmont's numerous translations look like may be readily understood when I say that his own work invariably disclosed an almost pathological inability to write one single melodious line. Having at his disposal a sufficient number of hackneyed rhymes and taking up as he rode any hitch-hiking metaphor that he happened to meet, he turned something that Poe had taken considerable pains to compose into something that any Russian rhymester could dash off at a moment's notice. In reversing it into English I was solely concerned with finding English words that would sound like the Russian ones. Now, if somebody one day comes across my English version of that Russian version, he may foolishly retranslate it into Russian so that the Poe-less poem will go on being balmontized until, perhaps, the "Bells" become "Silence." (Nabokov, 1941)⁴⁴

Considerando a citação supramencionada, podemos concluir que Nabokov fez boa escolha, optando pela procura de uma sonoridade semelhante entre palavras inglesas e russas. Na nossa opinião, os textos das canções (libretos) são construídos, com base nos objetos semióticos, como sons que criam, por conseguinte, imagens acústicas. Assim, a sua tradução tem sucesso, neste caso, quando o TC (texto de chegada) ganha as formas de um objeto poético, que dá origem ao conjunto de imagens, construídas e baseadas, evidentemente, no TO. Neste caso, achamos que a naturalidade harmónica/orgânica do TC pode diferir ao nível semântico do seu original, se a imagem subconsciente do TO estiver salvaguardada.

Nabokov também chegou a traduzir poesia de R. Brooke, P. Ronsard, P. Verlaine, A. Tennyson, W. B. Yeats, J. Keats, C. Baudelaire, W. Shakespeare, A. Rimbaud e J. W. Goethe. Em Paris, o escritor publicou as suas traduções dos poemas de Pushkin em francês. Nos Estados Unidos, traduziu libreto ⁴⁵ [Motsart i Salieri] de Pushkin juntamente com Edmund Wilson, que considerava o último escritor maior desde Shakespeare (cf. Boyd, 1991).

O autor aplicou os métodos da adaptação ao longo de trinta anos de atividade de tradutor. Contudo, ao longo da sua vida criativa, as suas opiniões sofreram alterações significativas, que estudaremos no próximo ponto.

⁴⁴ Vd. [<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/the-art-translation#>].

⁴⁵ TL *Mozart e Salieri*.

2.2. Alteração na metodologia de tradução

Durante a sua carreira literária, Nabokov questionou repetidamente o método “mais correto” de tradução e os seus pontos de vista sofreram alterações significativas ao longo dos anos. O trabalho de escritor de muitos anos enriqueceu a sua experiência e a formação de competências que vieram alterar a sua atitude relativamente à questão da tradução literária.

Se, no início da sua carreira literária, o autor adotou a estratégia da domesticação, substituindo os elementos estrangeiros que pudessem constituir um obstáculo para o bom entendimento do TO na LC, pelo leitor-alvo, a mudança para o inglês, como língua primária de trabalho, levou à constituição de identidades culturais e artísticas complexas e trouxe alterações aos métodos de abordagem na tradução nabokoviana.

Nos Estados Unidos, as traduções da língua russa para inglês foram feitas de um modo completamente novo. Nesta altura, o escritor chega à conclusão que uma obra literária (seja ela prosa ou poesia) só deve ser traduzida “literalmente”, já que a transferência literal é a tradução, no verdadeiro sentido da palavra. A “tradução literal” abrange, segundo o autor, não só o sentido denotativo das palavras ou frases, mas também o seu significado implícito. Isto tudo conduz à interpretação semântica explícita, que não é inevitavelmente apenas lexical, i.e., uma projeção do significado da palavra descontextualizada ou estrutural, i.e., não se fundamenta apenas na ordem gramatical das palavras no texto. Por outras palavras, a tradução pode ser, muitas vezes, lexical e estrutural, mas somente será literal caso seja atingida a reprodução exata do contexto e a transmissão das *nuances* e das entoações mais delicadas do TO (cf. Nabokov, 1998: 5).

O salto para o literalismo foi dado durante o seu trabalho em Cornell. Ao optar pela tradução literal, Nabokov não procura agradar ao leitor; o seu objetivo é educar e informar. O autor rigorosamente critica as traduções inglesas, elogiadas por editores e críticos, reclamando os erros e omissões feitas pelo tradutor. Um bom leitor, para Nabokov, tem de esforçar-se e de trabalhar o texto, utilizando a sua imaginação, memória, dicionário e senso artístico.

Segundo a teórica de tradução, Hagfors (2003: 118), a tradução de um livro é um desafio especial para o tradutor e para o editor que têm de decidir “whether they want to imply these same values for the target text readers, or whether they want to make adaptations to the text in order to fit it better into the target culture”, pois a sua decisão definirá o “destino” do livro na cultura de chegada.

A estratégia de tradução nabokoviana esteve sempre estreitamente ligada à remodelação interna complicada do autor no processo da sua formação como escritor inglês. Após anos no exílio, em 1939, sabendo que nunca voltaria para a sua pátria, Nabokov escreve o poema

⁴⁶ [K Rossii], em que o autor, nas palavras de Zinaida Shakhovskaya (1979)⁴⁷, escritora russa, “
”,
”⁴⁸. É a partir deste registo que se

⁴⁶ TL *À Rússia*.

⁴⁷ Vd. [<http://nabokovandko.narod.ru/shahovskaya.html>].

⁴⁸ Tradução nossa: “de dor, amor e desespero, a ela renuncia”.

inicia uma nova etapa na vida criativa de Nabokov. Ele interrompe a sua escrita sobre a Rússia, pelo menos, em russo. Posteriormente, ele irá mesmo deixar de escrever em russo durante um longo período.

2.2.1. A Arte da Tradução

Nabokov expôs os seus pontos de vista sobre o processo de tradução logo após a chegada aos Estados Unidos, com a publicação de *The art of translation* em 1941. No seu trabalho “sarcastically descriptive and stridently prescriptive” (Coates, 2006: 379), o autor distinguiu três “pecados” principais em “verbal transmigration” (Nabokov, 1940)⁴⁹. O primeiro, e menor, compreende os erros óbvios causados pela ignorância ou falta de conhecimento da parte do tradutor. O segundo “step to Hell” acontece quando o tradutor intencionalmente omite palavras ou parágrafos que ele não se esforçou por entender ou que possam parecer obscuras ao leitor do TC. O terceiro grau de deturpação, na opinião de Nabokov, é quando o tradutor começa a “polir” a obra-prima até esta última ficar “vilely beautified in such a fashion as to conform to the notions and prejudices of a given public” (*Ibid.*).

Os tradutores que escapam a todos estes “pecados” são divididos por Nabokov em três tipos, podendo também cometer erros. São eles: “the scholar who is eager to make the world appreciate the works of an obscure genius as much as he does himself; the well meaning hack; and the professional writer relaxing in the company of a foreign confrere” (*Ibid.*).

Segundo a teoria nabokoviana, o estudioso será “exato e pedante” na sua tradução, mantendo sempre as notas de rodapé, na mesma página em que se encontram no TO, pelo que elas “can never be too copious and detailed” (*Ibid.*). O profissional bem-sucedido é capaz de trabalhar muitas horas seguidas, mas tanto ele, como o estudioso são desprovidos de qualquer tipo de génio criativo. E não há aprendizagem, nem diligência que possam substituir a imaginação e o estilo.

O terceiro tipo de tradutor nabokoviano é um autêntico poeta que tem os dons da imaginação e do estilo, mas pode não saber a língua original, baseando-se na tradução literal feita para ele por alguém muito menos brilhante, mas um pouco mais cultivado, ou, então, pode conhecer a língua, mas não ter a precisão do “estudioso”, nem a experiência do tradutor profissional. A principal desvantagem, neste caso, é o facto de que quanto maior for o seu talento poético, mais provável será que a obra-prima estrangeira acabe escondida atrás do seu próprio estilo pessoal.

Assim, Nabokov traça uma linha, denotando as qualidades básicas que um tradutor deve possuir para recriar as obras-primas da literatura estrangeira. Primeiramente, “he must have as much talent, or at least the same kind of talent, as the author he chooses” (*Ibid.*). Em segundo lugar, “he must know thoroughly the two nations and the two languages involved and be perfectly acquainted with all details relating to his author’s manner and methods; also, with the social background of words, their fashions, history and period associations” (*Ibid.*).

⁴⁹ Vd. [<http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/the-art-translation#>].

A terceira qualidade, além de gênio e conhecimento, é o dom do mimetismo, i.e., o tradutor deve ter a capacidade de agir na qualidade de “the real author’s part by impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of verisimilitude” (*Ibid.*). Uma tal observação mostra-nos que Nabokov, como tradutor, chegou a criar um certo padrão de abordagem dos textos, que radicalmente difere das suas primeiras experiências. Entretanto, é de notar que, nas traduções das suas próprias obras (entre as quais se encontram os contos escolhidos para a nossa análise), o escritor já não segue a “sua teoria”; mas este aspeto estudaremos mais à frente. Nos próximos dois pontos observaremos a aplicabilidade da teoria nabokoviana sobre o literalismo na tradução das duas obras russas para o inglês, efetuada pelo escritor.

2.2.2. Tradução literal. de Pushkin ou *Eugene Onegin* de Nabokov

A posição de Nabokov, enquanto crítico literário, afirmou-se, em grande parte, com a sua tradução em quatro volumes comentados da obra-prima épica russa ⁵⁰ [Evguenii Onegin] de Aleksandr Pushkin, publicada em 1964.

Quando Vladimir Nabokov começou a dar aulas de Literatura Russa no Wellesley College, em 1944, sentiu falta de uma tradução literal adequada de *EO*, obra a que ele se referia como “the first and fundamental Russian novel” (Nabokov *apud* Butler, 2012)⁵¹. Preparou os seus próprios extratos para utilizar nas aulas e convidou Edmund Wilson, um crítico americano que ajudou muito Nabokov no início da sua carreira americana, a realizar uma tradução completa. Wilson considerou as primeiras traduções de Pushkin como “the best translations of poetry of any kind” (Karlinsky *apud* Coates, 2006: 382). Mais tarde Nabokov definiu estas traduções como “graceful imitations” (*Ibid.*). Os dois cresceram como grandes amigos, contudo nunca participaram num projeto comum de corpo inteiro. A publicação da tradução de *OE* em 1964 só por Nabokov pôs fim à sua amizade e provocou um dos debates intelectuais mais conhecidos do século passado (cf. Butler, 2012)⁵².

Nabokov demonstrou ter sentimentos ambivalentes quanto à tradução de Pushkin. Ele ansiava por revelar ao mundo anglófono o mais proeminente dos poetas russos, mas não sabia como salvaguardar a combinação irrepetível de “sound and sense” do TO, que sempre acaba por se esbater no processo tradutivo para outra língua. Quando o autor inicia a escrita em inglês, ele depara-se com o problema em “transplanting” para outra língua e tradição literárias a fonte nativa substancial da influência criativa e a matéria suprema do seu incitamento (Ronen, 2003: 117-8), sendo que a essa “matéria suprema” subjaz toda a atmosfera sinestésica e perceptual que deve, na medida do possível, ser vertida para o TC.

Após anos de experimentações, Nabokov finalmente encontra o “caminho certo”, mas só o divulga uma década depois no seu livro *Problems of Translation: Onegin in English* (1955):

⁵⁰ A versão inglesa da obra recebeu o nome adaptado *Eugene Onegin*. Passaremos a utilizar doravante a abreviatura *EO* para designarmos a obra dentro do corpo do texto.

⁵¹ Vd. [<http://www.theparisreview.org/blog/2012/02/29/document-nabokov%E2%80%99s-notes/>].

⁵² Vd. [<http://www.theparisreview.org/blog/2012/02/29/document-nabokov%E2%80%99s-notes/>].

So here are three conclusions I have arrived at: 1. It is impossible to translate *Onegin* in rhyme. 2. It is possible to describe in a series of footnotes the modulations and rhymes of the text as well as all its associations and other special features. 3. It is possible to translate *Onegin* with reasonable accuracy by substituting for the fourteen rhymed tetrameter lines of each stanza fourteen unrhymed lines of varying length, from iambic diameter to iambic pentameter. (Nabokov *apud* Venuti, 2012: 125)

No ponto IV deste mesmo texto, com o intuito de relevar a importância da tradução da percentualidade do texto, por vezes em detrimento do sentido “à letra” o autor revela que:

The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text, and nothing but the text. [...] If such accuracy sometimes results in the strange allegoric scene suggested by the phrase ‘the letter has killed the spirit’, only one reason can be imagined: there must have been something wrong with the original letter or with the original spirit, and this is not the translator’s concern. (*Ibid.*: 119 e 123)

Nabokov observou o método didático e acadêmico, aquando da recriação de Pushkin. Ele deixou a beleza do poema e tentou criar uma versão que correspondia não apenas palavra por palavra à versão original, mas também ao ritmo silábico do russo. Segundo Nabokov, a reprodução das rimas ou a tradução literal de *EO* é “mathematically impossible” (Coates, 2006: 386), pelo que optou pela descrição das modulações e rimas do texto numa série de notas de rodapé, assim como de todas as suas associações e características especiais. Concordando que “in loosing its rhyme the poem loses its bloom” (*Ibid.*), ele afirmava ter sacrificado “completeness of meaning every formal element including the iambic rhythm, whenever its retention hindered fidelity” (*Ibid.*), a elegância, eufonia, clareza, bom gosto, e mesmo a gramática ao seu “ideal of literalism” (*Ibid.*). Mas a maior recompensa seria a utilidade do seu trabalho para estudantes.

Num dos dois apêndices de *EO*, denominado *Notes on Prosody*, Nabokov concluiu a partir da sua análise que, apesar dos tetrassílabos jâmbicos de Pushkin terem sido, na Rússia, um fragmento da literatura durante dois séculos, eles foram nitidamente entendidos pelos prosodistas russos. Contudo, o escritor constata que os tetrassílabos jâmbicos ingleses, muito mais antigos e extensos, estavam desordenados e mal fundamentados. Segundo as suas próprias palavras:

I have been forced to invent a simple little terminology of my own, explain its application to English verse forms, and indulge in certain rather copious details of classification before even tackling the limited object of these notes to my translation of Pushkin’s *Eugene Onegin*, an

object that boils down to very little — in comparison to the forced preliminaries — namely, to a few things that the non-Russian student of Russian literature must know in regard to Russian prosody in general and to *Eugene Onegin* in particular. (*apud* Appel & Newman, 1971: 323)

A tradução de *EO* prolongou-se por mais de vinte anos da vida literária de Nabokov. O escritor tentou traduzir Pushkin em três fases diferentes da sua carreira: como um escritor emergente inglês em 1945, como um autor reconhecido em 1964, e como um mestre bilíngue em 1975. A ordem da sua publicação sugere que Nabokov terá escrito *Lolita* (1955 – França / 1958 – Estados Unidos) antes de traduzir Pushkin. Na realidade, a tradução foi concluída bem antes de *Lolita* ser catapultada para a fama, mas o autor dedicou mais uma década aos comentários (Coates, 2006: 386 e 390). E mesmo depois do lançamento da sua tradução, Nabokov, já aclamado mundialmente como um *master* virtuoso, ficou insatisfeito com o resultado. Em 1969, depois de ter feito a segunda versão revista, Nabokov declarou: “I am now through with that diabolical task forever. I feel that I have done for Pushkin at least as much as he has done for me” (Nabokov *apud* Butler, 2012)⁵³. Na realidade, a segunda versão revista foi publicada só em 1975 pela editora *Princeton University Press*.

A contribuição de Nabokov para as duas tradições literárias foi enorme. Numa das suas entrevistas⁵⁴ o escritor anotou: “I shall be remembered by *Lolita* and my work on *Eugene Onegin*”.

2.2.3. Tradução literal.

– *The Song of Igor’s Campaign*

Durante os anos 1950, Nabokov fazia traduções principalmente com fins académicos. A sua versão do manuscrito⁵⁵ [Slovo o polku Igoreve] desde o início que deveria fazer parte do material letivo em Harvard. O enredo do poema foca a campanha falhada dos príncipes russos contra o povo dos *polovtsianos*,⁵⁶ realizada pelo Príncipe de Novgorod-Severskiy Igor Svyatoslavovitch em 1185. A maior dificuldade na tradução era o facto de a obra ter sido escrita na linguagem do século XII. Além disso, o próprio Nabokov sabia perfeitamente que trabalhava com uma cópia da obra feita pelo conde Musin-Pushkin em 1800. Assim, em 1960, o manuscrito foi publicado, com comentários e notas, sob o título *The Song of Igor’s Campaign. An Epic of the Twelfth Century*. No próprio livro, Nabokov fez o seguinte comentário: “I have ruthlessly sacrificed manner to matter and have attempted to give a literal rendering of the text as I understand it” (1960: 5).

Nabokov considerou necessário manter um certo arcaísmo do texto, usando uma série de palavras e expressões raras. Por exemplo: “ ” [staryi] – “yore” [antigo], “ ” [pesn] – “laud” [canto], “ ” [zemlya] – “sod” [terra]. Ele também manteve na sua tradução as

⁵³ Vd. [<http://www.theparisreview.org/blog/2012/02/29/document-nabokov%E2%80%99s-notes/>].

⁵⁴ Interview in *The Paris Review* (1967).

⁵⁵ TL *A Canção da Campanha de Igor*.

⁵⁶ [polovtsy], em português *polovtsianos* (também conhecidos como *cumanos*) — é um povo nómada de descendência turca.

repetições características das narrativas épicas e do folclore russo: “ ” [svet svetlyi] – “bright brightness” [luz luminosa].

Nabokov prestou muita atenção à originalidade estilística do TP (texto de partida) e à transmissão do seu apelo retórico, dos arcaísmos, personificações, metáforas, símbolos e epítetos. Na versão inglesa nabokoviana a exatidão histórica prevaleceu sobre a forma do poema.

Em 1958, no prefácio da sua versão da novela de Lermontov ⁵⁷ [Gueroi Nashego Vremeni] Nabokov diz:

In the first place, we must dismiss, once and for all the conventional notion that a translation “should read smoothly,” and “should not sound like a translation” [...] In point of fact, any translation that does not sound like a translation is bound to be inexact upon inspection; while, on the other hand, the only virtue of a good translation is faithfulness and completeness. Whether it reads smoothly or not, depends on the model, not on the mimic. (1992: 7)

O resultado da nossa observação da aplicação do literalismo na tradução nabokoviana mostra que, em termos académicos, o escritor criou um grande depósito “no fundo” da *Alma Mater*. Acharmos que a tradução das obras-primas russas, com uma linguagem e uma estrutura composicional tão complexas, é um desafio para qualquer tradutor profissional experiente. A realização destas traduções com tanta devoção e exigência da sua própria pessoa, só nos mostra o grau de dedicação a este ramo de atividade que não era para ele a principal.

No entanto, ao traduzir para o inglês obras de outros autores, Nabokov optou pela solução de “palavra à palavra”, enquanto que para seus próprios trabalhos sempre produziu “réplicas aproximadas”. Confirmaremos e analisaremos esta afirmação no seguinte subcapítulo que trata das questões da Autotradução da produção literária nabokoviana.

⁵⁷ TL *Um Herói do Nosso Tempo*. Tradução inglesa de Nabokov: *A Hero of Our Time*.

2.3. Autotradução ou recriação de Nabokov

Nos numerosos estudos feitos sobre tradução não há uma visão única sobre o processo de auto-tradução. As opiniões sobre esta questão variam muito: desde a alegação de que o autor não pode traduzir as suas obras até à questão de que a auto-tradução é “ []

”⁵⁸, “ [] , ”⁵⁹ (Kozko *apud* Mallaliev, 2009: 98). No entanto, os investigadores concordam que a tradução feita pelo próprio autor só é possível ser boa, quando o autor é bilingue, ou tem um bom domínio da segunda língua, bem com alguma experiência e competência na área da tradução literária (cf. Nikolaev, 1999: 42).

A literatura mundial está repleta de casos em que escritores bilíngues chegam a traduzir as suas próprias obras (ex.: S. Beckett, I. Brodsky, J. Conrad). As motivações que levam os autores à auto-tradução variam muito: desde a insatisfação com a qualidade de traduções feitas por terceiros, à mudança do ambiente linguístico (ex.: outro país) até à vontade de comunicar com novos leitores, sem intermediários.

Tal como Samuel Beckett, Nabokov está na lista dos autores contemporâneos que traduziam as suas próprias obras, e se tornaram canónicos em dois sistemas literários estrangeiros.

No âmbito do seu trabalho de Autotradução, observamos uma dualidade na atitude de Nabokov relativamente ao conceito de abordagem dos seus próprios textos. Nalgumas obras, especialmente russas, o autor considera não apenas possível, mas também desejável melhorar a sua escrita na LC, o que, muitas vezes, leva à redução, ampliação ou alteração do TO. Por outro lado, o escritor enfatiza a ideia de que uma tradução fiel deve ser preferida a uma versão “livre”, ou seja à passagem do TO de maneira aproximada. É isto que o autor proclama no prefácio de *Invitation for Beheading* (2001: viii-ix): “Vive le pédant, and down with the simpletons who think that all is well if the ‘spirit’ is rendered”.

Na nossa opinião, esta ambiguidade no tocante à tradução dos seus próprios textos, é ditada pela atitude do autor nos seus trabalhos. O fator tempo é relevante no aspeto da Autotradução efetuada por Nabokov, pois o autor traduziu as suas obras, sendo já um escritor formado. Entretanto, muitos dos textos escritos no seu “período inicial” não o deixaram contente, enquanto as obras inglesas do “período maduro”, na maioria dos casos, já satisfaziam as exigências do escritor.

Tendo isto em conta, podemos dizer que, enquanto o tradutor não pode fugir do TO no ato de traduzir, o autor/tradutor da obra está mais livre de o fazer. Se considerar que é necessário “implantar” algumas modificações, o criador da obra tem o poder de alterar o original ao nível mais profundo, i.e., ao nível do contexto conceitual e estético. Não estando limitado pela exigência de fidelidade ao original, o autotradutor sente-se mais livre do que um tradutor

⁵⁸ Tradução nossa: “uma continuação da obra pelo manuscrito”.

⁵⁹ Tradução nossa: “uma continuação da obra, através da elaboração adicional, com significado independente”.

comum e “⁶⁰ (Pilgun *apud* Mallaliev, 2009: 99). Por esta razão, a versão autotraduzida pode acabar “enriquecida” por novos elementos literários (ex.: personificações, expressões idiomáticas, tons de significados e valores) que o original não revela. Neste aspeto, de entre todos os tipos de tradução, a auto- tradução consegue ser a menos fiel ao original, principalmente, por representar uma nova versão independente do autor. Por outro lado, se o autor seguisse uma estratégia de tradução literal, a sua versão seria a mais fiel, pois quem melhor que o próprio autor para demonstrar a matéria ideológica e harmoniosa, o requinte e as características de realização da sua obra. Observaremos as estratégias, aplicadas por Nabokov, como autotradutor inglês e russo, nos próximos pontos de análise.

2.3.1. Autotradução das obras inglesas para russo. Exemplo de *Lolita*

Durante a sua vida Nabokov traduziu para russo somente dois dos seus livros originalmente escritos em inglês: a autobiografia *Conclusive Evidence* (1951) e o romance *Lolita*.

O livro *Conclusive Evidence* abrange um período de quase 40 anos da vida do autor – desde os primeiros anos do século XX até a sua partida para o continente americano em 1940. O processo de criação deste livro demorou muito tempo (1946 - 1950). O problema primordial foi que, de facto, Nabokov escreveu a sua própria autobiografia na primeira década da sua estada nos Estados Unidos. Nesta altura, o autor ainda se encontrava numa fase de transição de uma cultura literária para outra, à procura do seu próprio estilo inglês. Quinze anos de experiência de um escritor em russo deixaram a sua marca. Ao escrever o livro original em inglês, o autor observou que além de traduzir as suas próprias memórias, ele despendia muito tempo a explicar ao leitor anglófono as coisas bem conhecidas na Rússia.

A. Popovich (2000: 187), no seu livro ⁶¹ [Problemy hudojestvennogo perevoda], considera que qualquer obra auto-traduzida pelo próprio autor “
”62

não deve ser considerada como uma variante do TO, mas sim como uma tradução, em consequência da mudança de “

”63

Neste aspeto, devemos notar que a afirmação de Popovich encontra a sua confirmação no caso da tradução de *Conclusive Evidence*. De facto, quando Nabokov posteriormente decidiu voltar a escrever o livro na sua língua nativa, a tradução exata do TO revelou falhas contextuais como frases tortas, lacunas e explicações desnecessárias. Portanto, Nabokov optou pela tradução livre e, posteriormente, o livro russo recebeu o nome ⁶⁴ (1954) [Drugie Berega]. Mantendo o padrão geral, o autor mudou e acrescentou detalhes e pormenores. E no prefácio da versão russa anotou que “

⁶⁰ Tradução nossa: “e pode dar-se ao luxo de se deixar levar pelo processo criativo”.

⁶¹ TL *Problemas de tradução literária*.

⁶² Tradução nossa: “do ponto de vista da situação de modelação sinalética em relação ao texto primário.”

⁶³ Tradução nossa: “campo estilístico-linguístico e valorativo, em que se encontra o prototexto.”

⁶⁴ TL *Outras Margens*.

autor vê-se confrontado com um qualquer obstáculo pessoal, seja ele uma alteração do próprio estilo ou uma mudança de atitude face à língua, na tradução das suas obras inglesas, que não lhe deixa seguir o caminho de fidelidade ao TP.

2.3.2. Autotradução das obras russas para inglês

Nabokov pretendia traduzir as suas novelas russas para inglês bem antes da sua emigração para os Estados Unidos. “None of my American friends have read my Russian books and thus every appraisal on the strength of my English ones is bound to be out of focus”, escreveu o autor no epílogo a *Lolita* (1991: 316).

Nos primeiros anos da sua estadia nos EUA, Nabokov tentou persistentemente traduzir para inglês as suas três obras: (posteriormente traduzida para inglês como *The Defense* por Michael Scammell em colaboração com Nabokov), (*Invitation to a Beheading* – tradução de D. Nabokov sobre supervisão de V. Nabokov) e (*The Gift* - tradução de D. Nabokov e M. Scammel). O problema principal era encontrar o tradutor que correspondesse aos padrões do autor e, mais complicado ainda, arranjar uma editora, inclusive para as novelas escritas já em inglês.

O estupendo reconhecimento e sucesso de *Lolita* despertaram o interesse pelas suas obras russas e provocaram uma série de ofertas de tradução em inglês: *Invitation to a Beheading* (1959), *The Gift* (1963), *The Defense* (1964), *The Eye* (1965), *Despair* (em tradução nova, 1966), *King, Queen, Knave* (1968), *Mary* (1970) e *Glory* (1971).

No entanto, o autor elaborou um modo especial de expor os seus primeiros registos como “esboços” ou “ensaios gerais” das suas obras em inglês. O seu veredicto é: “Not all of that stuff is as good as I thought it was thirty years ago” (Nabokov *apud* Boyd, 2011: 183).

Enquanto nas suas traduções para russo, Nabokov sempre optou por trabalhar sozinho, no caso da tradução para inglês, ele já preferiu a colaboração, optando por “revising and polishing drafts prepared by skilled translators” (Nabokov, 1990: 42). A tradução para inglês esgotava-o, tirando-lhe as energias necessárias para a criação de novas obras literárias. O próprio autor confessou na sua carta para James Laughlin que a passagem rápida do processo de escrita para a Autotradução provocava-lhe uma espécie de “mental asthma” (*Ibid.*).

Supomos que a atitude do escritor se baseia na consideração de que o seu inglês era mais pobre do que o russo. Em comprovação deste facto, Nabokov compara as diferenças entre as duas línguas, como se fossem “a semi-detached villa and a hereditary estate, between self-conscious comfort and habitual luxury” (Nabokov, 1941)⁷⁰. Por isso, muitas vezes, o escritor implicava a família toda na tradução dos seus próprios trabalhos. O seu filho, Dmitri, na qualidade de “docile assistant” (*Ibid.*), traduziu muitas das suas histórias, novelas, poesia, ensaios e cartas. Enquanto a mulher de Nabokov, Vera, geria as publicações de quase todas as obras do seu marido. Nabokov, no entanto, foi o revisor final das suas traduções. A educação trilingue teve uma profunda influência na sua arte.

⁷⁰ Vd. [<http://www.tnr.com/article/books-and-arts/the-art-translation#>].

Quando Nabokov começou a traduzir _____, ele reparou que o seu russo, em 1935, estava impregnado de uma certa certa visão encarnada do mundo, revelando-se nos precisos termos que se enquadravam bem no texto russo. O escritor com o seu filho resolveram que “fidelity to one’s author comes first, no matter how bizarre the result” (Nabokov, 2001: viii). A “fuga” da fidelidade ao texto já tinha acontecido com Nabokov antes, quando o escritor decidiu traduzir a sua obra russa _____ (1932) para inglês como *Despair* (1935), posteriormente revista para reedição, ainda como *Despair*, em 1966. A tradução transformou-se em reescrita serial, que Nabokov comentou na sua carta a Zinaida Shakhovskaya: “

”⁷¹ (*apud* Polyanskaya, 2012)⁷².

O especialista em prosa russa dos séculos XIX-XX da literatura inglesa e americana e das relações literárias russo-inglesas, Alexander Dolinin (cf. Connolly, 2005: 3-4), nos seus ensaios, explica por que Nabokov, ao traduzir as suas novelas russas para inglês, eliminou grande parte das referências à literatura russa, presentes no original, substituindo-as por referências a escritores ocidentais como Shakespeare e Edgar Allan Poe. Na opinião de Dolinin, Nabokov fez isso não apenas por sentir que estes apontamentos podiam perder-se para o leitor anglo-americano. Dolinin considera que o escritor pretendia transcender a sua condição de autor “russo” e assim substituir esse estatuto por uma nova imagem de autor “cosmopolita” ou “transnacional”.

Não podemos concordar com a opinião deste reconhecido estudioso acerca da aspiração de Nabokov ao “cosmopolitismo”. Primeiro, achamos que o escritor já era cosmopolita na altura, pois as suas obras tanto russas, como inglesas estavam repletas da presença de terceiras línguas, como o francês por exemplo. Segundo, achamos que o motivo principal de alteração das obras russas na tradução era a “procura de perfeição”. A insatisfação do escritor com os seus primeiros trabalhos levou-o ao desejo de melhorá-las. Uma vez Nabokov admitiu a um dos tradutores dos seus textos que ele próprio não se comprometia a traduzir os livros, em parte para evitar a tentação de reescrevê-los novamente. E depois de “lapidar” o texto em inglês, o escritor insistia para que a versão inglesa fosse usada para a tradução das suas obras em outros idiomas (cf. Erofeev, 1990: 577).

De facto, as traduções nabokovianas, realizadas apenas pelo autor ou em colaboração com outros tradutores, diferem marcadamente dos originais em todos os níveis estruturais. Há um certo número de outros fatores que influenciaram o resultado, entre os quais se destacam a diferença de códigos culturais entre a obra original e a versão traduzida, a liberdade do autor relativamente à questão da fidelidade ao texto no processo tradutivo, um período de tempo significativo entre a criação do TO e a sua tradução, a transformação inevitável associada a uma linguagem específica da visão do mundo dos leitores da obra original e dos leitores da tradução e a diferença entre as características estruturais e tipológicas dos dois idiomas no qual o autor trabalhou. No capítulo III aprofundaremos esta questão.

⁷¹ Tradução nossa: “É uma coisa terrível traduzir-se a si próprio, mexendo nas próprias entranhas e experimentando-as como se fossem luvas”.

⁷² Vd. [<http://persona-plus.net/nomer.php?id=5376>].

CAPITULO III – ANÁLISE COMPARATIVA DAS TRADUÇÕES

Neste capítulo analisaremos os textos nabokovianos da “década russa” e as suas traduções. As obras originalmente escritas em russo foram, passados anos, traduzidas para inglês pelo próprio autor, pelo seu filho Dmitri e por outros tradutores, sempre sob a supervisão do escritor. O *corpus* da tradução e da análise consta das duas passagens dos contos (1931) [Obida / Ofensa] e (1931) [Pilgram] e da história (1934) [Krasavitsa / Beldade]. As três obras, escritas originalmente em russo, entre 1923 e 1940, representam as primeiras etapas da carreira de Nabokov, que, nesta fase, ainda escrevia sobre o pseudónimo *Vladimir Sirin*.

O primeiro conto foi escrito no verão de 1931, em Berlim e saiu no diário [Poslednie Novosti] / TL *Últimas Notícias*. A obra foi dedicada ao escritor clássico russo Ivan Bunin. Trata-se da história de um dia na vida de um menino na Rússia pré-revolucionária, num ambiente semelhante ao da infância de Nabokov. Posteriormente, o conto russo entrou na coletânea (1938) [Soglyadatai / TL *O espião*]. A tradução inglesa da obra, feita por Nabokov e pelo seu filho, recebeu o nome *A Bad Day* e fez parte da compilação *Details of a Sunset and other Stories* (1976).

O segundo conto sob destaque é , história sobre um lepidopterologista desgraçado, que leva a sua vida miserável em Berlim e sonha com viagens longas atrás de borboletas. Um dia, o protagonista consegue fazer uma fortuna e decide secretamente abandonar a sua mulher e o seu negócio. De imediato, sofre de um ataque cardíaco e morre repentinamente. A história foi escrita pelo autor durante o seu exílio em Berlim e, embora muitas das suas obras nos falem indiretamente do seu passatempo principal, a lepidopterologia, em , o tema das borboletas alcança o seu ponto de culminação. Pela primeira vez, o conto foi publicado em 1931 na revista dos emigrantes russos [Sovremennye Zapiski / TL *Notas Contemporâneas*] em Paris e saiu nas duas coletâneas russas: (1938) e (1956) [Vesna v Fialte i drugie rasskazy / TL *Primavera em Fialta e outros contos*]. Posteriormente, foi traduzido como *The Aurelian* por Nabokov em colaboração com Peter Pertzov e publicado na (em) revista *Atlantic Monthly* em 1941. *The Aurelian* faz parte das duas coletâneas: *Nine Stories* (1947) e *Nabokov's Dozen* (1958). Em nota bibliográfica a esta última publicação o autor responsabiliza-se por todas as discrepâncias presentes na versão final.

O último conto que nós escolhemos para análise chama-se e foi descrito pelo próprio Nabokov como “an amusing miniature, with an unexpected solution” (1973: 2). A protagonista da história é uma mulher russa muito atraente, de uma família aristocrática, que ainda jovem sobrevive à revolução e muda-se com a sua família para Berlim. Lá, ela goza de muita atenção por parte dos seus admiradores, mas não encontra “a pessoa certa”. E aos trinta anos, começando a murchar como uma flor, acha que está muito velha para casar-se. Inesperadamente, os amigos apresentam-na a um rico empresário, de quem ela aceita a proposta de casamento, mas, no ano seguinte, morre no parto. O conto foi publicado, pela primeira vez, em 1934 no diário [Poslednie Novosti / TL *Últimas Notícias*] e, posteriormente, entrou na coletânea (1938). A obra foi traduzida por Simon

Karlinsky, em colaboração com o autor, como *A Russian Beauty* e entrou na coletânea *A Russian Beauty and Other Stories* (1973).

Os textos que se encontram sob a nossa análise foram escolhidos por motivos concretos. Em primeiro lugar, todas as histórias fazem parte da coletânea portuguesa *Vladimir Nabokov: Contos Completos* (2003) em dois volumes e foram traduzidas por Telma Costa a partir da versão inglesa – *The Stories of Vladimir Nabokov* (1997), i.e., por via de uma terceira língua.

Em segundo lugar, todos os contos foram traduzidos para inglês pelo autor de maneira diferente, pois a presença de um cotradutor deixa sempre a sua marca, pelo que cada obra tem o seu grau de diferença em termos de fidelidade ou de afastamento em relação ao TO em russo.

A análise comparativa, efetuada neste capítulo, recai sobre quatro versões das obras nabokovianas: T1 – texto original russo; T2 – tradução inglesa direta de Nabokov em colaboração com outros tradutores; T3 – tradução portuguesa realizada por Telma Costa a partir da versão inglesa e T4 – tradução nossa (portuguesa) direta do russo para português.

O objetivo da nossa análise é identificar manifestações de deturpação, fatores que causam problemas de fidelidade em relação ao TP e que provocam uma distanciação relativamente à realidade cultural na tradução dos textos traduzidos. Para realizar uma observação mais profunda dividimos a nossa análise em pontos vitais que estudamos, baseando-nos em exemplos concretos.

O corpo estrutural analítico consiste nas seguintes partes: adaptação cultural dos textos, onde analisamos os aspetos culturais na tradução; adaptação linguística que inclui as dificuldades de convergência semântica e estrutura sintática; correspondência estilística entre TP e TC; análise da auto-tradução nabokoviana enquanto ação de recriação e, finalmente, explicação das peculiaridades da tradução do russo de obras concretas.

3.1. Adaptação cultural do texto

Neste ponto estudaremos casos ilustrativos de como o tradutor lida com as diversas questões culturais. Normalmente, no tocante à adaptação cultural de um texto, o tradutor tem duas opções: ou se orienta pela cultura do TO ou opta por uma adaptação do texto à cultura do leitor do TC. Na prática, muitas vezes, o tradutor chega a “misturar” estratégias de tradução, aplicando uma ou outra, conforme considera necessário. Deste ponto de vista, Nabokov, nas traduções das suas obras, geralmente orientou-se pela cultura do público-alvo, i.e., do mundo anglófono. Como mostraremos nos exemplos abaixo expostos, durante o processo de tradução, as suas obras foram alvo da influência resultante da interação entre duas culturas distintas. Assim, o original acabou sempre por ser alterado depois do autor o ter inserido num ambiente cultural diferente.

3.1.1. Tradução dos elementos-indicadores de cultura. Nomes próprios.

De acordo com Hagfors, existem certos elementos culturais que, além de colocar a história “in a specific culture and period of time”, também implicam “certain values and create an ambience to the story” (2003: 188). Na lista dos designados “culture-bound elements”, a autora coloca nomes próprios, medidas de comprimento, designações gastronómicas e monetárias e figuras históricas.

Entre as referências culturais que, na maioria dos casos, são deliberadamente ocultadas na tradução dos contos russos, destacam-se os nomes próprios dos heróis, que o autor adapta à cultura de chegada através do método da simplificação ou redução. Assim, em [Olga Alekseevna] a *Olga*, tirando o patronímico⁷³ da última que, por sua vez, é desconhecido pelos membros da cultura de chegada, mormente a americana (exemplo n.º 1). É relevante mencionar que a história de ainda apanha os tempos da Rússia czarista, quando as pessoas que pertenciam à sociedade aristocrática, desde idade precoce, eram tratadas de maneira formal, i.e, pelo primeiro nome e pelo patronímico.

Exemplo n.º 1, excerto de (p. 16 do Anexo):

T1: “⁷⁴, 1900 , .”

T2: “**Olga**, of whom we are about to speak, was born in the year 1900, in a wealthy, carefree family of nobles.”

⁷³ É um componente de nome que indica a linha paterna. Por norma, o primeiro nome e o patronímico são usados pelos russos em documentos oficiais e no tratamento formal. Na maioria das vezes, o patronímico só é salvaguardado somente dentro do país e nos países da Ex-União Soviética, enquanto no estrangeiro os russos ficam com o primeiro nome e o apelido.

⁷⁴ Devido ao grande número de traduções (quatro) apresentadas nos exemplos, doravante destacaremos em negrito as expressões / palavras que necessitam da atenção do leitor, para facilitar a compreensão da análise.

T3: “**Olga**, de quem vamos falar em seguida, nasceu no ano de 1900 numa família nobre e rica, livre de cuidados.”

T4: “**Olga Alekseevna**, de quem agora vamos falar, nasceu no ano de 1900 numa família rica, nobre e sem preocupações.”

Nabokov vai ainda mais longe, quando no conto *Os jogos* omite o nome do herói [Yakov Semyonovitch⁷⁵] deixando só o seu apelido *Elenski*, que nem sequer aparece no TO em russo (exemplo n.º 2). Aqui é relevante reparar que o nome do herói no TP transmite uma certa imagem cómica para o leitor russófono, que o público-leitor estrangeiro não consegue “descodificar”. No original russo, o autor cria uma situação caricata ao apresentar um estudante rechonchudo e careca com um nome que normalmente pertence a homem de certa idade. Enquanto o mesmo nome não transmite esta sensação irónica ao leitor anglófono, o autor/tradutor opta pela sua substituição que pode ter melhor efeito sobre o leitor do TC. A questão é se o mesmo efeito funciona com o leitor português.

Exemplo n.º 2, excerto de *Os jogos* (p. 4 do Anexo):

T1: “*Os jogos eram dirigidos por um estudante rechonchudo e careca, com um nome que normalmente pertence a homem de certa idade.* [...]”

T2: “The games were directed by **Elenski**, a university student, the tutor of the Kozlov boys. He was a fleshy, plump-chested young man with a shaven head.”

T3: “Os jogos eram dirigidos por **Elenski**, um estudante universitário, tutor dos rapazes Kozlov. Era um jovem corpulento, de peito saliente e cabeça rapada.”

T4: “Os jogos eram supervisionados pelo estudante **Yakov Semyonovitch**, educador de Volodya e Kostya; era um jovem rechonchudo, de peito largo, [...] de cabeça rapada”

Na versão portuguesa, Telma Costa mantém-se fiel à tradução inglesa, mantendo os nomes de *Olga* (em *Os jogos*) e *Elenski* (em *Os jogos*). Não é segredo que, em geral, o leitor português tem certa dificuldade em recordar os nomes compridos de personagens russas que obviamente dificulta a memorização dos heróis durante leitura. A questão da memorização dos nomes, em nossa opinião, dá-se ao nível da reprodução fónica, pois os nomes russos são complicados de pronunciar para as pessoas, cuja língua tem uma estrutura fonética diferente. Neste caso, achamos que é uma opção de tradutor salvar/omitir o patronímico no texto literário. Ao traduzir o texto para português, deixamos os patronímicos para reforçar o seu carácter intrinsecamente russo e refletir sobre a forma de tratamento no círculo aristocrático na Rússia Czarista, que era muito formal, mesmo entre casais, filhos e pais e amigos chegados.

Encontramos outro caso de alteração do nome próprio na versão inglesa de *Os jogos* (exemplo n.º 3), onde Nabokov aproveita o nome do Alemão russo [Forsman] e transcreve-o em maneira alemã – *Forstmann*.

Exemplo n.º 3, excerto de *Os jogos* (pp. 25-6 do Anexo):

⁷⁵ Na transliteração dos nomes das personagens dos contos sob análise fizemos algumas adaptações linguísticas para facilitar a leitura e a aproximação ao som/prosódia do TO.

Exemplo n.º 5, excerto de (p. 1 do Anexo):

T1: “ [...] , ”

T2: “**Peter** [...] a *sallow-faced, gray-eyed youngster in a smart sailor blouse*”

T3: “**Pedro** [...] um jovem de rosto pálido e olhos cinzentos com uma elegante blusa de marujo”

T4: “**Putya** [...] menino de cara amarela e olhos cinzentos, envergando uma elegante blusa de marujo”

Na versão portuguesa de Telma Costa, os nomes mantem-se como *Vera* e *Pedro*. E se no caso de *Vera*, o nome se encaixa perfeitamente no texto, pois já existe no ambiente social português, já o outro nome é domesticado por duas vezes. Assim o rapaz russo *Putya* passa a ser *Peter* no mundo anglófono e depois recebe o seu nome análogo português – *Pedro*, perdendo os últimos traços de pertença à Rússia. Na nossa tradução, deixamos o original *Verotchka* e *Putya* com uma referência em nota-de-rodapé, para transmitir o colorido emocional das personagens. Outro aspeto que chama a nossa atenção no exemplo n.º 5 é uma deturpação na tradução, quando na versão de Telma Costa o menino *Putya* aparece como “jovem” *Pedro*. Contudo, estudaremos esta questão no ponto 3.2.1.

Entretanto, no conto , Nabokov continua a adaptar os nomes dos heróis quase por completo. Primeiro, o autor americaniza o sobrenome coletivo da família [Kozlov]. O sobrenome, bastante comum na Rússia, tem forma de adjetivo progressivo com desinência no fim da palavra que determina o género e o número. Tirando a terminação da palavra, Nabokov deixa a variante do nome em género masculino para todos os membros da família – *Kozlov*. A seguir, o autor torna a heroína [Anna Fyodorovna Kozlova] em *Mrs. Kozlov*, que é o tratamento comum de senhoras casadas no ambiente social americano.

Chama-nos a atenção o “transtorno” dos heróis infantis, apresentados na história russa pelos nomes diminutivos. Na tradução para inglês, Nabokov utiliza várias estratégias de abordagem. O autor tem pouco trabalho com a heroína ⁷⁶ [Tanya], já que o nome era conhecido nos Estados Unidos naquela altura, optando por transliterá-lo diretamente do russo - *Tanya*. Na tradução do nome [Lyolya], o escritor procura a proximidade fonética nalgum nome americano, o que origina – *Lola*. Os heróis [Vassya], [Volodya] e [Kostya] recebem os seus nomes completos e tornam-se em *Vasily*, *Vladimir* e *Constantine*, sendo este último escrito à maneira inglesa.

Nos contos em português, Telma Costa escolhe duas das estratégias mais em voga em Portugal: primeiro, procede à domesticação dos nomes que têm equivalente na LC: Constantino, Tânia e Lola, e, nos casos em que não há um equivalente, procura a fidelidade fonética: Vladimir e Vassili. É de notar o facto que na tradução de obras literárias para português é bastante comum encontrarmos a adaptação dos nomes próprios à cultura de chegada o que, por um lado, ajuda a leitor a memorizar os nomes, mas que, por outro lado, apaga o sentido da origem do herói. Na nossa tradução, optamos pela transliteração direta dos nomes diminutivos com certas adaptações ao nível fonético do português para facilitar a leitura e aproximar o leitor do som original: *Kostya*, *Tanya*, *Lyolya*, *Volodya* e *Vassya*. Esta solução,

⁷⁶ O nome é derivado de Tatiana.

que simplifica a pronúncia dos nomes, abre ao público-alvo a realidade estrangeira e aproxima-o de uma cultura pouco conhecida.

Obviamente, a presença dos nomes estrangeiros, com a sua fonologia e ortografia incomuns, apresenta o risco de vir a criar uma barreira linguística. Segundo Maria Tymoczko, professora de Literatura Comparada na Universidade de Massachusetts, os nomes devem ser reconhecíveis e memorizáveis, de modo a servirem de “indicators of unique objects” (Tymoczko, 1999: 225), de acordo com a função referencial. Somos de opinião que este ponto de vista poderá ter peso na literatura infantil, não acontecendo o mesmo na literatura clássica, já que os leitores têm capacidade para memorizar os nomes e, assim, enriquecer o seu vocabulário.

3.1.2. Tradução dos elementos-indicadores de cultura. Outras referências

Durante a leitura dos contos nabokovianos, enfrentamos muitos elementos que assinalam a sua pertença cultural. Alguns indicadores são ora apagados, ora modificados pelo autor na tradução inglesa, enquanto outros se mantêm “intocáveis”. Neste ponto da nossa análise, estudamos os métodos de abordagem dos itens culturais de várias origens, por exemplo elementos relacionados com a gastronomia, com medidas de comprimento, divisas monetárias, etc. Propomo-nos explicar a razão que leva Nabokov a escolher uma determinada estratégia em cada caso específico e mostrar as suas consequências na futura retradução para português.

Se compararmos os três contos destacados, podemos reparar que, no tocante à salvaguarda dos elementos-indicadores culturais, o texto mais fiel ao original é o conto traduzido por Karlinsky (e Nabokov), pois nos outros dois, o autor/tradutor chega a modificar por completo o conteúdo cultural do original.

A primeira coisa que se destaca é a presença dos elementos gastronómicos nos contos russos nabokovianos que, umas vezes, são substituídos, enquanto, outras vezes, são salvaguardados.

Em , numa descrição do dia-a-dia numa taberna alemã (que posteriormente se torna em “bar”, na versão inglesa), observamos uma substituição de uma bebida alcoólica “

” [conhaque barato] nos “ ” [cálices] por uma outra “glass under the beer tap”. Aqui, o autor/tradutor elimina por completo os elementos tão característicos de um ambiente russo / exílio russo e substitui-os por domesticação característica da Alemanha, perfeitamente perceptível pelo público americano. Esta adaptação faz parte da alteração completa da imagem da taberna que nós analisaremos no ponto 3.4.

Entretanto, a versão de Telma Costa apresenta uma imagem americana/alemã: “copo sob a torneira da cerveja”, que, em nossa opinião, afasta o leitor da realidade cultural do texto russo. Achamos que a salvaguarda do texto original “cálices [de] conhaque barato”, transmite a ideia inicial do conto e “mergulha” o leitor português no ambiente do exílio russo, cuja realidade, neste momento, está já ultrapassada.

Outro elemento da cozinha tradicional encontra-se no conto quando Nabokov, ao descrever a forma do jazigo, recorre ao epíteto de “ ” [paskha], um bolo pascoal de requeijão em forma de pirâmide truncada (Exemplo n.º 6). Aqui o autor/tradutor salvaguarda o original. Em nossa opinião, Nabokov considera, aqui, a substituição como uma perda da carga simbólica da palavra na descrição de construções religiosas, pois a forma de *paskha* simboliza o Santo Sepulcro.

Exemplo n.º 6, excerto de (p. 2 do Anexo):

T1: “ , .”

T2: “a smaller mausoleum of white stone and pyramidal shape, thus resembling a cream **paskha**.”

T3: “um pequeno mausoléu de pedra branca de forma **piramidal**.”

T4: “um pequeno jazigo de pedra branca, com a forma semelhante à de uma **paskha**.”

Telma Costa, por sua vez, omite o estrangeirismo, substituindo-o pelo adjetivo “piramidal” que transmite só uma parte da conotação semântica original – a forma religiosa. Na nossa tradução, damos primazia ao texto russo e mantemos “paskha” com uma nota em rodapé. Achamos que o leitor português conseguirá, assim, usufruir de uma imagem completa do desígnio do autor e, ao mesmo tempo, conhecerá elementos simbólicos de outra fé, neste caso, a religião ortodoxa.

No mesmo conto, ao descrever o conteúdo do piquenique infantil, o autor/tradutor substitui a palavra “ ” [vatrushki], com a qual se designam certos bolos tradicionais russos em forma redonda, habitualmente com requeijão no meio. Na versão inglesa, são substituídos por “tarts”, com um significado muito mais abrangente. Telma Costa segue o caminho de “tartes”, enquanto nós optamos por “*vatrushki*” com nota de rodapé. Achamos que a salvaguarda do original apresenta ao leitor novos elementos da cozinha estrangeira.

Encontramos outro indicador cultural no conto , na passagem descritiva do vestuário de um herói. Ao descrever a personagem, Nabokov menciona “ ” [kosovorotka], i.e., uma roupa tradicional russa (exemplo n.º 7). Na versão inglesa o autor/tradutor salvaguarda o nome *kosovorotka*, com uma expansão/paráfrase dentro do corpo de texto.

Exemplo n.º 7, excerto de (p. 4 do Anexo):

T1: “ [...] ”

T2: “The games were directed by [...] a university student [...] He wore a **kosovorotka**, a shirtlike affair with side buttons on the collarbone.”

T3: “Os jogos eram dirigidos por [...] um estudante universitário [...] Trazia uma **kosovorotka**, uma espécie de túnica com botões sobre a clavícula.”

T4: “Os jogos eram supervisionados pelo estudante [...] numa **kosovorotka** branca”

A versão de Telma Costa apresenta uma tradução exata do inglês que inclui a expansão supracitada. Achamos que esta opção facilita a compreensão dos momentos individuais da cultura de partida. Na nossa tradução optámos por manter a palavra transliterada –

kosovorotka, com nota em rodapé que acaba por transmitir a mesma explicação dada na versão inglesa, mas sem alargamento do TO.

No conto , continuámos a ver-nos confrontados com elementos culturais, desta vez, representados por antigas medidas de comprimento que Nabokov salvaguarda no ambiente inglês (exemplo n.º 8). Tanto a tradução de Telma Costa, como a nossa, mantem-se fiel ao TP e salvaguarda a palavra original, pois é um indicador do local e da época em que ocorre a história.

Exemplo n.º 8, excerto de (p. 3 do Anexo):

- T1: “
T2: “in order to be back again in the **ancestral** domain ten **versts** from here”
T3: “só para poder regressar ao domínio **ancestral**, a dez **verstás** dali”
T4: “só para estar agora a dez **verstás** dali, na sua mansão”

Entretanto, o autor nem sempre dá primazia ao seu texto russo e, como já estudamos antes, chega a substituir por completo o indicador cultural. Na tradução inglesa do jogo infantil, o autor/tradutor transforma um “ [pyatak], o nome dado a uma moeda de cinco rublos ou de cinco copeques, em calão, em “counter” que tem significado totalmente diferente (exemplo n.º 9). Aqui Nabokov, com direito de autor, decide não criar uma confusão ao leitor anglófono e simplifica a situação.

Exemplo n.º 9, excerto de (p. 6 do Anexo):

- T1: “
T2: “A large leaden **counter** had to be cast in such a way as to pop into one of the holes or enter the gaping green mouth.”
T3: “Era preciso lançar um grande **disco** de chumbo de maneira a acertar num dos buracos ou na boca verde aberta.”
T4: “Era preciso acertar com um **pyatak** de chumbo num dos buracos ou na boca do sapo.”

Ao ler a versão de Telma Costa, reparamos numa óbvia deturpação na tradução via terceira língua, dado que uma moeda com o valor de cinco rublos passa a ser uma ficha grande em inglês, para, depois, se tornar num “grande disco”, em português. Neste caso, reparamos que a palavra “counter” tem um significado denotativo mais amplo, pelo que o tradutor nem sempre consegue adivinhar qual o significado mais adequado, especialmente se não tiver acesso ao *background* cultural/histórico do conto em causa. Na nossa tradução, deixamos o *pyatak* transcrito em letras latinas, com nota em rodapé. Assim, evitamos uma substituição das palavras por equivalentes comuns que podem levar ao empobrecimento qualitativo da obra.

Observamos outro indicador cultural do conto , na referência ao poema [Mtsyri] escrito por Mikhail Lermontov, um dos mais importantes poetas-representantes do romantismo na literatura russa (exemplo n.º10). É de reparar que, no texto russo, Nabokov menciona somente o nome do poema sem quaisquer outras designações, pois a obra, sobre um herói-

literal da versão inglesa, “perde” em duas posições: primeiro, não salvaguarda a rima recriada em inglês e, segundo, causa inexactidão na “transmissão” do conteúdo russo. A nossa solução é seguir o caminho de Nabokov e “passar” para português o contexto do modo o mais fiel possível ao original russo, sem que haja perdas a nível da prosódia, neste caso, ritmo e rima. Da análise acima efetuada, podemos concluir que os fatores culturais que aparecem na tradução dos contos criam uma situação de natureza dual. Queremos com isto dizer que cabe ao tradutor adaptar ou apagar o elemento que não se encontra na cultura de chegada, ou, então, transmiti-lo de maneira compreensível sem perda do seu “colorido”. Em nossa opinião, Nabokov, para cada caso, escolhia uma estratégia de abordagem diferente, que funcionava perfeitamente junto do público-leitor anglófono, mas nem sempre isto se verifica na tradução de Telma Costa. Na nossa tradução, optamos pela salvaguarda dos “estrangeirismos” culturais por duas razões principais. Primeiro, porque o nosso propósito era evitar um empobrecimento qualitativo do TC, e segundo, porque quisemos respeitar a afirmação de Nabokov, segundo a qual os leitores devem trabalhar o texto através da sua imaginação, memória, e até utilizar dicionários (*vide* ponto 2.2). Desde já constatamos que o autor não cumpre o próprio depoimento na auto-tradução dos contos russos e continua a adaptar as suas obras no âmbito linguístico, por nós estudado no próximo ponto.

3.2. Adaptação linguística do texto

Na tradução dos seus textos para inglês, Nabokov viu-se confrontado com a tarefa de apresentar as obras russas num ambiente linguístico diferente. Em nossa opinião, o autor entendeu que as palavras graciosamente aplicadas no texto russo, na maioria dos casos, não são suscetíveis de serem vertidas com a mesma elegância para o inglês. O que admira e excita o público russo pode trazer confusão e alienação ao leitor americano. Supomos que estas razões levaram o autor/tradutor a alterar significativamente os seus textos a nível linguístico.

Logo à partida é possível detetar uma alteração óbvia nos títulos dos três contos escolhidos para análise, quando o autor/tradutor na tradução para inglês transforma [Obida / TL *Ofensa*] em *A Bad Day*, em *The Aurelian* e [Krasavitsa / Beldade] em *A Russian Beauty*.

Desde já, apontamos para o facto que, em cada caso de alteração dos títulos dos contos, a motivação teve origem e intuito diferentes.

O título [Pilgram] do original russo tem como origem o apelido alemão do protagonista que não transmite muita informação ao leitor, exceto uma ligação com algo germânico. Já na versão inglesa, o autor dá ao conto o nome arcaico para lepidopterologista, *The Aurelian*, pois “aurelia” em inglês significa “chrysalis” ou “pupa”⁷⁷. Assim o leitor anglófono, detentor de um certo vocabulário sofisticado, logo de início que tem a percepção que o texto será sobre insetos, em particular, as borboletas. E, se na leitura do original russo, se destaca a obsessão do protagonista por borboletas e viagens inconcebíveis, já na versão inglesa, desde o título, que o leitor é levado a focar a sua atenção só no paralelismo de interesses entre herói e insetos.

Na tradução do título do conto , Nabokov foi ainda mais longe. No início, o autor hesitava entre os dois nomes mais lógicos: *The Hurt* e *The Offence*. O autor acabou, no entanto, por optar por uma solução bastante mais ambiciosa: Nabokov foi à procura de uma consonância prosódica entre título russo e título inglês. Assim, em 1974, o autor observa, numa carta para Stephen Jan Parker, o seguinte: “This is to correct an oversight in my last letter. A BAD DAY is *Obida* (nice alliteration)” (Parker *apud* Egorova, 2003: 18). Portanto, o autor conseguiu transmitir a semântica original do nome através de uma aliteração. Assim, se compararmos as transcrições fonéticas dos dois títulos, vemos os traços aproximados: [bid] e *A Bad Day* [bæd deɪ].

Quanto à história de , o autor/tradutor opta por restringir o sentido amplo do nome beldade até ao ponto de revelar a sua origem e nacionalidade. O pormenor, ignorado no contexto russo, torna-se importante para o autor na versão inglesa, pois destaca as características específicas do carácter e conduta da protagonista, típicos dos russos. Segundo O. G. Egorova (cf. 2003: 18), no texto original russo, a heroína é, de certa maneira, descrita com um olhar como que vindo do seu interior, já na versão inglesa, ao mudar o título, o

⁷⁷ Em entomologia significa estado de um inseto que passa por metamorfoses entre a larva e a fase adulta.

narrador como que se afasta ligeiramente, a fim de observar a situação de fora. Em nossa opinião, não há qualquer afastamento do autor, bem pelo contrário, dos três contos apresentados no trabalho, é a obra traduzida de maneira mais fiel ao texto russo, como demonstraremos mais à frente. De notar, contudo, que a tradução nunca pode transmitir o TO na sua totalidade, pois o tradutor desempenha, muitas vezes, o papel de coescritor na LC, apresentando sempre o texto traduzido algo de novo. Como acima mencionamos, foi traduzido por Nabokov em colaboração com Simon Karlinsky, distinto crítico literário e historiador da literatura russa. É possível, todavia, que a presença de outro tradutor possa, bem, ter estado na origem do tal “afastamento” de que nos fala Egorova.

Na versão portuguesa, Telma Costa opta por uma tradução literal dos títulos ingleses. Assim temos: *Um Dia Mau*, *O Aureliano* e *A Beldade Russa*. No caso de *O Aureliano* e *A Beldade Russa*, em nossa opinião, cabe aqui dizer que é uma opção do tradutor decidir que título dar ao conto, ajudando com isso o leitor, neste caso português, a entender melhor o conteúdo. No caso de *Um Dia Mau*, a fidelidade à versão inglesa já não transmite o mesmo efeito em português, conseguido pelo autor em inglês, i.e., a aliteração em relação ao título russo não se encontra presente. Na nossa tradução, somos fieis ao original russo, ao fazermos uma “transferência” direta dos dois nomes: *Pilgram* e *Beldade*. Achamos que esta solução dá primazia ao TO, não trazendo obstáculos ao leitor para a compreensão do conteúdo. No caso de *Pilgram*, a salvaguarda do título tem o mesmo efeito de “estranhamento” sobre o leitor português que causa no original russo, pelo nome ser raro. Quanto ao conto , perseguimos o objetivo de encontrar uma aliteração ao nome russo sem perder o sentido original, pelo que escolhemos o *Melindre* que contém o som agudo “i”: [bid] e *Melindre* [m lindr].

A análise da semelhança ou distanciação entre títulos russos e ingleses das histórias nabokovianas sugere que o autor/tradutor, opta, em cada caso, pelo nome inglês que enuncia o texto dominante em causa e forma uma imagem intensa e perceptível para o leitor. Em nossa opinião, esta, dir-se-ia, intuição artística e linguística, de certa forma, predetermina o caminho da tradução, como observaremos, daqui para a frente, numa série de adaptações presentes no TC, de carácter semântico e sintático.

3.2.1. Convergência/divergência semântica entre tradução e original

Com a intenção de revelar a relação semântica entre tradução e TO, fazemos uma análise léxico-semântica, i.e., procedemos a uma comparação consecutiva da semântica de diferentes lexemas, nomeadamente no tocante ao seu valor conotativo e colocativo, com os seus equivalentes na tradução. Nos casos necessários, utilizamos dicionários monolíngues de inglês e russo para determinar o grau de convergência/divergência dos significados dos segmentos do TP e do TC. É importante notar, em nossa opinião, que a escolha de correspondências lexicais mostra o nível de adaptação na transmissão da mensagem por Nabokov.

O primeiro exemplo que capta a nossa atenção encontra-se logo no primeiro parágrafo do conto , na descrição da paisagem da rua.

No mesmo conto observamos outro exemplo interessante do ponto de vista semântico, quando o autor designa os jogadores de cartas na taberna e fala do “ ” que o dicionário russo de Ushakov designa como “ ” [montador e instalador de máquinas] no âmbito técnico e como “ ” [eletricista], em calão. Na tradução para inglês, Nabokov substitui o termo por “unemployed man”. Para entender esta passagem, devemos designar a imagem de no ambiente social russo, onde este último é visto como uma pessoa sem obrigações, sem ganho certo e que não nega um copo. Obviamente, a tradução literal do termo para inglês não transmite o mesmo sentido figurado, daí o autor/tradutor ter substituído o último por herói desempregado.

Telma Costa interpreta o herói como “desempregado” que, na nossa opinião, transmite bem a ideia do autor, mas não completamente. Nós optamos pelo termo de “eletricistas”, pois achamos que, em Portugal, este termo passa a mesma ideia que Nabokov quis transmitir na sua obra russa.

Como mostramos mais à frente na nossa análise, os contos em destaque estão repletos de arcaísmos que, na maioria dos casos, são “modernizados” pelo autor/tradutor. Assim, no conto , Nabokov torna “ ” (uma espécie de guarda-louça baixo para guardar louça) em “low cabinet” (tradução de Telma Costa: “armário baixo”), perdendo-se a sensação de antiguidade. Na nossa tradução, optamos por “guarda-louça baixo”, pois achamos que esta solução se aproxima mais da conotação semântica do original, excetuando uma restrição. “Um toque arcaico” não fica salvaguardado por razões de lacuna linguística neste caso.

No mesmo conto vemos uma deturpação na tradução portuguesa de Telma Costa, causada pela dualidade de conotação semântica aplicada por Nabokov na versão inglesa. No texto russo, quando é feita a descrição do protagonista , o autor utiliza a palavra “ ” [rapaz] que tem significado direto. Ao traduzir para inglês, Nabokov fala de um “youngster”, que o dicionário de Oxford designa como: “child” ou “young person”. Aqui dá-se uma divergência relativamente à realidade russa, quando Telma Costa opta pela palavra “jovem” que logo dá um aspeto de adolescente ao protagonista. A nossa tradução apresenta um “menino”, assim salvaguardando o acento infantil e inocente na história original.

Observamos outro caso interessante de divergência semântica no conto na tradução da conversa entre crianças. Aqui o pronome pessoal da segunda pessoa do singular “ ” encontra o equivalente “you” (exemplo n.º 13). É relevante reparar que em russo tem conotação direta, pois corresponde ao tratamento na terceira pessoa singular e plural, dependendo do contexto, enquanto “you” em inglês é mais abrangente.

Exemplo n.º 13, excerto de (p. 8 do Anexo):

- T1: “ ”
T2: “Because **you** are a poseur”
T3: “Porque **és** um *poseur*”
T4: “Porque o **menino** é um fiteiro”

Na tradução portuguesa de Telma Costa, as meninas tratam o protagonista Putya por tu, pois, podemos supor que a tradutora considerou que as crianças se tratam umas à outras por “tu”. Entretanto, como já mencionámos *supra*, até ao início do século XX, os aristocratas russos foram tratados de maneira oficial desde idade precoce. Assim observamos uma deturpação linguística causada pela dualidade semântica da terceira língua.

Resumindo, podemos dizer que a presença de uma terceira língua na tradução só complica a transmissão semântica do contexto. Na nossa opinião, Nabokov fez boas escolhas a nível conotativo, que nem sempre transmitiram o contexto exato, mas que criaram uma mensagem explícita para o leitor americano. Desde já devemos notar que não foram poucos os teóricos da escola americana de tradução que defenderam a domesticação das obras literárias, entre os mais conhecidos encontra-se Eugene A. Nida, o criador da teoria da equivalência dinâmica que defende o seguinte:

Since no two languages are identical, either in the meanings given to corresponding symbols or in the ways in which symbols are arranged in phrases and sentences, it stands to reason that there can be no absolute correspondence between languages. Hence, there can be no fully exact translations. While the impact of a translation may be close to the original, there can be no identity in detail. (Nida, 1964: 156)

Assim, o autor da teoria aponta que na tradução não existem “identical equivalents” (Nida, 1964: 159), por isso, o tradutor deve procurar “the closest natural equivalent” (*Ibid.*,166). Outro linguista reconhecido do século XX, Roman Jakobson, também afirma a mesma ideia no seu artigo *On Linguistic Aspects of Translation*, onde aponta que “there is ordinarily no full equivalence between code-units” (*apud* Venuti, 2012: 127). O teórico prova a sua ideia, comparando a simples palavra russa [queijo] com o seu equivalente inglês *cheese*, onde mostra que as suas conotações não coincidem na totalidade nas duas culturas. Nesta perspetiva, a territorialização do texto efetuada por Nabokov está justificada. Quanto à tradução de Telma Costa, aqui as perdas mínimas em inglês, tornam-se em lapsos de fidelidade ao espírito russo. Traduzir o texto russo que antes foi americanizado não pode não deixar as suas marcas. Assim, observamos um texto fluido em Telma Costa, que soa bem e é perceptível, mas cujos elementos autênticos russos, presentes no TO em russo, foram irrecuperavelmente perdidos na tradução por via da terceira língua.

O aspeto semântico constitui apenas uma parte da construção linguística. Outro componente importante é a sintaxe que rege a construção de frases na língua. No próximo ponto, estudaremos as questões da diferença na estrutura sintática do russo, inglês e português e analisaremos como este aspeto se repercute sobre a tradução.

3.2.2. Salvaguarda/alteração da estrutura morfossintática no TO e na tradução

Para perceber se houve alteração a nível sintático do texto original depois da tradução, efetuaremos uma análise estrutural e sintática. O objetivo deste exame é determinar o grau de coincidência entre a ordem sintática nas proposições, no TO e na sua tradução. Neste caso, o grau de transformação da estrutura sintática do original depois da tradução servirá como critério de avaliação. Assim, consideraremos que uma sintaxe próxima do original dá primazia ao TP e uma significativa transformação da estrutura original implica domesticação.

Em primeiro lugar, estudamos as particularidades da construção frásica na língua russa para prosseguirmos com uma análise consecutiva e completa. O russo é uma língua altamente sintática onde a ordem das palavras nas proposições é mais livre do que em inglês ou em português. Como vemos no exemplo n.º 14, o sujeito pode aparecer no início, meio ou final da frase. Esta flexibilidade é possível por causa do sistema dos casos. As desinências dos substantivos mostram qual a palavra que é o sujeito, o complemento, e assim por diante. Na realidade, este aspeto linguístico dificulta a tradução, porque a ordem das palavras em português é relativamente direta, mesmo que se aceite parcialmente a deslocação dos termos. O inglês, por sua vez, já não aceita essa variedade de posicionamento dos termos da frase. Por isso o tradutor tem que reorganizar completamente as frases em concordância com a LC.

Exemplo n.º 14, excerto de _____ (p. 16 do Anexo):

Designações gramaticais: “__”- Complemento; “___”- Verbo; “___”- Sujeito.

T1: “_____ , _____ _____ , _____ _____”

T2: “Her childhood passed festively, securely, and gaily, as was the custom in our country since the days of old”

T3: “A sua infância passou-se em festa, com segurança e alegria, como era costume no nosso país antigamente.”

T4: “A sua infância passou-se de forma elegante, calma e alegre, como era costume desde tempos remotos no nosso país”

Do exemplo acima exposto, vemos que tanto a tradução de Telma Costa como a nossa apresenta uma ordem das palavras igual, pois este facto é ditado pelas regras de construção de proposições em português. Assim, confirmamos que três traduções seguiram o caminho da domesticação, resultante da natureza diferente das línguas de chegada: português e inglês neste caso.

A presença dos casos, declinações e conjugações em russo que deixam facilmente modificar as proposições russas, utilizando desinências, sufixos e prefixos, causam outra dificuldade na tradução. A ausência dos casos em português e em inglês exige uma ordem das palavras mais rigorosa e as principais unidades lexicais, que participam na construção de frases, são proposições, conjunções e verbos auxiliares. Os últimos representam uma construção sintática

máximo a estrutura original e, portanto, não perturbamos o ritmo e o seguimento lógico do texto.

Mais um aspeto que chama a nossa atenção é a ausência de artigos definidos ou indefinidos na língua russa. Assim, quando se faz a tradução para inglês/português, o tradutor enfrenta a tarefa de “introduzir” no TC os referidos artigos, baseado na sua interpretação pessoal e compreensão do contexto.

Exemplo n.º 16, excerto de (p. 16 do Anexo):

Designações gramaticais: “_____”- Adjetivo; “_ _ _”- Complemento; “___”- Sujeito.

T1: “_____ _____ _____ _____, _____ _____ _____ _____
_____ _____ _____ _____”

T2: “A pale little girl in a white sailor suit, with a side parting in her chestnut hair and such merry eyes that everyone kissed her there, she was deemed a beauty since childhood.”

T3: “_ Menina pálida num fatinho de marujo, risca ao lado no seu cabelo cor de noz e uns olhos tão alegres que toda a gente os escolhia para a beijar, desde a infância estava destinada a ser uma beldade.”

T4: “Uma menina pálida com uma roupa branca à marinheiro, com risca ao lado no cabelo castanho e olhos de tal forma alegres que toda a gente os beijava. Desde a infância que tinha fama de ser uma beleza”

No exemplo *supra* sublinhamos os espaços entre palavras que posteriormente foram “preenchidos” com artigos na tradução para inglês e português. Podemos concluir que na versão inglesa prevalece o artigo indefinido. Quanto às traduções portuguesas a situação já difere. Em nossa opinião, a colocação de artigo depende totalmente da percepção do tradutor e, neste aspeto, o último deve ter toda a atenção, pois o contexto do TC pode depender disto.

Outro assunto que gostaríamos de realçar no exemplo n.º 16 é o posicionamento dos adjetivos na frase. Como observamos na proposição russa, o adjetivo, que concorda sempre, em género e número, com o substantivo aparece colocado à sua frente. Devemos notar que a posição do adjetivo em relação ao substantivo pode variar, mas, por regra, mantem-se sempre em frente. Quanto à língua inglesa, o mesmo adjetivo já não possui nem género, nem número e a sua posição está fixada rigorosamente à frente do substantivo. A gramática portuguesa prevê uma concordância, em género e número, para adjetivo e substantivo que fazem parte do mesmo sintagma e coloca o adjetivo, na maioria dos casos, atrás do substantivo. Mencionamos este aspeto por duas razões principais. Em primeiro lugar, pretendemos mostrar a diferença na construção sintática. O segundo motivo leva-nos às obras nabokovianas que estão repletas de utilização de uma vasta gama de adjetivos na descrição de personagens, entre os quais se encontram as palavras compostas. Devemos referir que na língua russa permite-se a criação constante de palavras compostas que são, no fundo, neologismos. Assim, existem várias maneiras de formar estas palavras: léxico-sintática, morfossintática e morfológica. A nós interessa a última forma de derivação que é mais comum e baseia-se na combinação natural de morfemas numa palavra. Esta combinação inclui os seguintes tipos-formativos: aglutinação

de temas de palavras, formação sem/com sufixo. Portanto, traduzir múltiplas combinações consecutivas dos adjetivos para inglês/português de maneira completa e compreensível pode tornar-se um desafio para o tradutor que está limitado pelas regras morfossintáticas. Apresentamos os exemplos de tais adjetivos compostos que se encontram nos contos sobre análise e criam dificuldades na tradução: “ ” [de cara amarela], “ ” [de olhos cinzentos], “ ” [de pedra branca], “ ” [ovoide], “ ” [de mão fina], “ ” [sem osso], “ ” [de bigode amarelo]. Na maioria dos casos, estes adjetivos são formados a partir da ligação dos dois temas de palavras (ex. a expressão [TL cara amarela] transforma-se em [TL de cara amarela]. É óbvio que muitas vezes o tradutor não encontra o seu equivalente exato na LC e passa a discriminar o termo em várias palavras. Este facto sobrecarrega as frases que ficam “pesadas”.

Outro obstáculo que qualquer tradutor enfrenta na tradução dos textos russos, é a questão dos tempos verbais. Devemos dizer que a língua russa tem três tempos verbais principais no modo indicativo: passado, presente e futuro. Assim, o tradutor, seja português ou inglês, deve definir o tempo mais apropriado no TC, escolhido entre uma vasta gama de tempos da LC. A situação pode ser facilitada ou agravada com o aspeto perfetivo e imperfetivo que o verbo russo pode adquirir no TP. Para designar o aspeto verbal, recorreremos à explicação de Luiz Travaglia - Pós-Doutorado em Linguística pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor de imensos livros sobre linguística:

Aspeto é uma categoria verbal de tempo, não deíctica, através da qual se marca a duração da situação e/ou suas fases, sendo que estas podem ser consideradas sob diferentes pontos de vista, a saber: o do desenvolvimento, o do completamento e o da realização da situação. (Travaglia, 2006: 38)

Portanto, podemos dizer, em linhas gerais, que o aspeto reflete através da forma verbal uma relação entre o processo e o estado na sua duração, desenvolvimento e determinação. Observamos os obstáculos do tempo e aspeto verbal no exemplo n.º 17, na narrativa do conto

Exemplo n.º 17, excerto de (p. 9 do Anexo):

T1: “ , — ”

T2: “That picnic, incidentally, **had been** for him the only acceptable promise of the day: he **had been looking** forward after a fashion to it, to the absence of grown-ups there”

T3: “Por acaso esse piquenique **fora** a única promessa aceitável do dia: de certo modo, **ansiava** por ele, pela ausência de adultos”

T4: “Já o piquenique **fora** a única promessa mais ou menos agradável naquele dia: **era** tão bom os adultos **não irem**”

No exemplo acima transposto observamos que no original russo as primeiras duas formas verbais encontram-se no *Tempo Passado*, no aspeto imperfetivo. Nabokov opta pela tradução dos dois primeiros verbos em *Past Perfect* e *Past Perfect Continuous*. Telma Costa transmite os tempos verbais ingleses em *Pretérito mais-que-perfeito do indicativo* e *Pretérito Imperfeito*. Na nossa opinião, em cada caso, a escolha da forma verbal é explicada pelo sentido do tempo do tradutor. Acrescentamos que no original russo os dois verbos “ ” [TL era] “ ” [TL era] estão no mesmo aspeto imperfetivo. Entretanto, na tradução posterior, este pormenor não determina um tempo concreto, pois sempre depende do contexto. A terceira forma verbal, apresentada no exemplo – “ ” [TL não irão] está no *Tempo Futuro*, no aspeto perfetivo. Como observamos nas traduções T2 e T3, o último verbo da frase russa encontra-se omissa. Supomos que esta solução é efetuada por Nabokov para evitar uma sobrecarga da proposição com verbos que, conseqüentemente, se reflete sobre a tradução de Telma Costa. A nossa tradução salvaguarda três formas verbais: a primeira coincide com a versão de Telma Costa, pois achamos ser esta a solução mais adequada à linguagem literária. Quanto à segunda, colocamos *Pretérito Imperfeito* com o propósito de não repetir a mesma forma verbal do primeiro. No terceiro caso, a nossa tradução segue as regras de gramática portuguesa e coloca o verbo no *Infinitivo Pessoal*.

Do exemplo n.º 17, concluímos que as formas verbais russas diferem dos tempos em português e inglês de modo significativo, o que sobrecarrega o tradutor com a decisão da escolha dos tempos apropriados. Outro conceito que sai demonstrado neste exemplo é que o aspeto verbal tanto pode ajudar, como pode confundir o tradutor.

A análise estrutural e sintática revela o seguinte: no caso da tradução feita por Nabokov, observa-se uma semelhança sintática com algumas variações na ordem das palavras. Isto deve-se à diferença substancial entre os tipos de línguas. Na segmentação das proposições, parece-nos que o autor/tradutor segue o princípio inglês da compressão das frases. A sintaxe na tradução de Telma Costa é adaptada aos padrões da língua portuguesa; por outras palavras, assistimos a uma domesticação. Na nossa opinião, esta é uma solução bastante conveniente devido ao facto de a tradução literal do texto pode criar um efeito de alheamento em relação ao leitor. Entretanto, a nossa tradução oferece uma versão mais aproximada ao TP, pois achamos que em muitas obras literárias portuguesas antigas o comprimento das frases também é considerável.

3.3. Correspondência estilística

Neste subcapítulo visamos designar o estilo da escrita nabokoviana nas primeiras décadas da sua carreira literária e analisar, se o autor/tradutor seguiu as regras estilísticas na LC, i.e., em inglês.

Quando Nabokov começou a traduzir as suas obras da década russa, o seu estilo literário já sofrera certas modificações. É óbvio que as obras escritas sob o pseudónimo de Sirin, antes da partida para os Estados Unidos, não diferem apenas no que diz respeito ao meio e à nacionalidade dos heróis, mas também no tocante aos princípios pelos quais se rege a construção do enredo, descrição de personagens e motivos. Neste aspeto é relevante analisar a questão de fidelidade de Nabokov ao estilo das obras russas.

Uma das características marcantes de _____, _____ e _____ é que todas as histórias foram escritas na altura em que o jovem Nabokov ainda “andava à procura” do seu próprio estilo. Mesmo que o autor, pessoalmente, negasse qualquer imitação estilística nas suas obras, podemos afirmar que, por vezes, chegou a imitar parcialmente “maneiras de escrever” dos clássicos russos, como Ivan Bunin⁷⁸. Este último é conhecido na prosa clássica russa como mestre da síntese literária (por misturar virtuosamente géneros diferentes dentro das suas miniaturas / contos curtos) e pela abordagem particular do retrato dos seus heróis.

Como podemos observar no prefácio de _____, Nabokov dedica o conto diretamente a Bunin. Durante a leitura da obra sente-se que o autor recorre ao simbolismo do cronotopo, visível na presença da experiência de vida do autor no livro, o que é muito característico de I. Bunin. Assim, observamos um “quadro” de espaço e tempo na obra através de uma imagem condicional que se correlaciona parcialmente com a história real. No texto, Nabokov apresenta o protagonista dentro do espaço e tempo que o próprio autor tinha vivido. Na tradução de _____ para inglês o autor salvaguarda a imagem histórica da obra e, na transmissão da paisagem e da atmosfera, segue o caminho de fidelidade ao original com certos desvios que mais à frente observaremos.

No exemplo n.º 18 encontramos alguns esboços da paisagem nabokoviana, que, em nossa opinião, foram inspirados pela maneira de Bunin descrever o panorama tradicional russo com recurso a uma rica gama de epítetos.

⁷⁸ Bunin (1870 - 1953) foi o primeiro escritor russo que ganhou o Nobel de Literatura em 1933. Era conhecido pelo seu estilo único e pela utilização de uma língua rica nos seus contos, sendo, por isso, a sua maneira de escrever muitas vezes referida como “brocado de Bunin”. As obras mais conhecidas são: _____ (1910) [Derevnya / TL *Aldeia*], _____ (1912) [Suhodol / TL *Vale Seco*], _____ (1933, 1939) [Jizn Arsenieva / TL *A vida de Arseniev*] e o livro de contos _____ (1946) [Temnye Allei / TL *Alamedas das Trevas*]. Bunin foi uma figura reverenciada entre os emigrantes anticomunistas, os críticos europeus, e muitos dos seus colegas escritores viam-no como um verdadeiro herdeiro da tradição do realismo na literatura russa estabelecida por L. Tolstói e A. Chekhov.

bamboleado e suave; e era doloroso assistir como, apesar do movimento das caudas e da agitação das orelhas delicadas, apesar do forte cheiro a pomada de alcatrão contra as moscas, um **tavão-besteiro** pálido ou **moscardo** com olhos protuberantes e iridescentes se agarrava ao **pelo** lustroso.”

Aqui temos várias situações que chamam a nossa atenção. Em primeiro lugar, há a destacar, de imediato, o facto de que, na versão inglesa, o autor/tradutor evita a segmentação, de modo a manter o ritmo do texto. Segundo, no original russo o autor apresenta os cavalos como “

” [a parilha de murzelos] com óbvia aliteração entre as palavras e certa “riqueza literária”, pois a palavra “ ” que transmite a cor da pele do animal, deriva de [corvo] que permite uma associação imediata à cor negra. Em inglês, o seu equivalente “a pair of black horses” perde o jogo de sonoridade e sentido figurado. Achamos que, neste caso, a falha a nível semântico, em inglês, origina esta solução simplificada.

Na nossa tradução do russo, conseguimos encontrar um equivalente português adequado, “a parilha de murzelos” que soa bem e mantém aquele arcaísmo no texto, que resulta frouxo na versão de Telma Costa: “a parilha de cavalos negros”. Isto confirma o facto de que o russo, como idioma, tem uma fraseologia mais próxima do português do que do inglês, que, supomos, deriva da história literária rica e semelhante entre as duas culturas europeias.

No seguimento da descrição dos cavalos observamos o aparecimento dos insetos “ ” [tavão] e “ ” [moscardo], achamos que, simbolizam uma invasão da realidade bruta no mundo perfeito, criado pelo autor. Consideramos ser aqui relevante o facto de os dois insetos, típicos das zonas rurais russas, nem sempre serem conhecidos noutros países. Enquanto Nabokov, traduz diretamente os seus nomes como “deerflies” e “gadfly”, Telma Costa prefere substituir tavão pelas “moscas”, que, em nossa opinião, cria o mesmo efeito de repugnância no leitor, mas não gera a atmosfera, presente na visão original do autor. Na nossa tradução, não quisemos intervir no estilo original e, por isso, optamos por “tavão” e “moscardo” para mostrar a fauna russa na sua convivência de perfeição e imperfeição.

No mesmo exemplo n.º 19, observamos uma ligeira deturpação quando “ ” [pelo acetinado] dos murzelos passam a ser “sleek coats” em inglês. Aqui a conotação de *coats* tem a sua dualidade, pois pode significar tanto *pele* como *pelo*. Na sua tradução, Telma Costa segue o caminho de “peles escorregadias”, quando o que, na realidade, é mencionado é “pelo lustroso”.

Já na tradução do conto , Nabokov e Karlinsky seguem quase que por completo o estilo do original em russo e, na maioria dos casos, salvaguardam as palavras formais como “ ” [esposa/cônjuge] – “spouse”, bem como as expressões que transmitam certo maneirismo, algo “barroco”/“bizantino”, característico do período russo do autor: “

” [mão de dedos finos], “slender-fingered hand”, que, entre outros, caracterizam um alto estilo literário. Entretanto, a passagem de uma língua para outra traz certas atualizações. Assim, reparamos que não é conseguida uma transmissão exata da palavra “ ” [de dedos finos] por dois motivos: primeiro, o adjetivo é composto, o que leva à sua substituição por uma expressão/paráfrase (já referimos este assunto no ponto anterior) e em

segundo lugar, um componente da palavra composta é “ [dedo] que representa um arcaísmo e, assim, fica perdido na tradução.

Ao longo do texto somos confrontados com o tratamento arcaico, frequentemente usado nos diálogos de textos literários russos, “”, que significa literalmente *mãezinha* na maneira arcaica, e se torna “my dear”, em inglês. Acharmos que este caso de destruição da expressão arcaica é efetuado pela inexistência de um equivalente mais próximo na LC.

Na versão portuguesa, Telma Costa salvaguarda as expressões refinadas, como: “esposa”, “mão de dedos finos”, e torna “my dear” em “minha querida”. O último transtorno coincide com a nossa tradução, pois em termos da estilística portuguesa, tem um equivalente numa paráfrase *querida mãezinha*, entretanto optamos pela “minha querida” que, achamos, contribuir para o soar natural do TC.

A tradução de formas tratamentos e de expressões do calão, utilizados no discurso do TO, merece uma atenção cuidadosa, pois a maneira como o tradutor transmite estes pormenores “peculiares” reflete-se diretamente sobre o estilo da obra. No exemplo *infra*, apresenta-se um fragmento da conversa entre heróis que ocorre no ambiente próprio de uma taberna alemã no conto .

Exemplo n.º 20, excerto de (pp. 13-4 do Anexo):

- T1: “ “ ”.
- T2: “Mine host very humorously called him “**Herr** Professor”.
- T3: “O meu anfitrião, com humor, chamava-lhe “**Herr** Professor”.
- T4: “ O dono espirituoso chamava-o “**Herr** Professor”.

Aqui, podemos observar que o dono da taberna trata o protagonista por “ ” [TL Senhor Professor] no TO. Na tradução inglesa, Nabokov recorre à expressão alemã “Herr” [Senhor] que, a seguir, passa para o texto de Telma Costa. Consideramos a opção de introduzir o estrangeirismo tanto no texto inglês, como no português, bem conseguida. A nossa tradução também recorre à versão alemã por várias razões. Em primeiro lugar, esta solução permite transmitir a atmosfera própria do tempo e local; em segundo lugar, o texto apresenta uma certa aliteração, por fim, consegue reproduzir um certo sarcasmo criado à volta do protagonista no original.

Outro caso que chama a nossa atenção, é a utilização de calão alemão russificado no discurso da protagonista do conto .

Exemplo n.º 21, excerto de (pp. 19-20 do Anexo):

- T1: “ “ ”. “ ”.
- T2: “Let’s go to the **cinemonkey**,” or “That was a heely deely German **Diele**, dance hall.” All sorts of popular sayings, cant phrases, imitations of imitations were much in demand.”

T2: “she was deemed a beauty since childhood. The purity of her profile, the expression of her closed lips, the silkiness of her tresses that reached to the small of her back all this was enchanting indeed. [...]She was still the same beauty [...] But her hair lost its shine and was poorly cut. [...] Her hands, with their glistening but untidy fingernails, were roped with veins and were shaking from nervousness and from her wretched continuous smoking.”

T3: “desde a infância estava destinada a ser uma beldade. A pureza do seu perfil, a expressão da boca fechada, as tranças sedosas que lhe chegavam ao meio das costas, tudo era na realidade encantador. [...] Era ainda a mesma beldade [...] Mas o cabelo perdera brilho e andava mal cortado. [...] As mãos, com as unhas envernizadas mas mal tratadas, cingiam-se de veias e tremiam de nervoso e do abominável e continuado hábito de fumar.”

T4: “Desde a infância que tinha fama de ser uma beleza: a pureza do perfil, a expressão dos lábios fechados, a trança sedosa que chegava até ao fundo das costas – tudo era, na verdade, encantador. [...] Ela ainda era a mesma bela mulher [...] Mas o seu cabelo perdeu o brilho e estava mal cortado; [...] as suas mãos, com as unhas brilhantes, mas mal cuidadas, estavam cobertas de veias salientes e tremiam de nervosismo e do seu hábito insolente de fumar”

No exemplo n.º 22 observamos a presença de segmentação textual na tradução de Nabokov e, conseqüentemente, na de Telma Costa, que mexe com o ritmo estilístico da obra. Exceto ligeiros afastamentos nos pormenores da imagem, consideramos que a descrição da protagonista se mantém inalterada.

Ao analisar o conto *„The Silver Watch”*, achamos que o autor sente mais liberdade de alterar e modernizar o texto. Aqui observamos a transformação de “*taberna*” em “*bar*” [bar], “*lojeca*” [lojeca] do protagonista em “*shop*” que logo dá mais importância ao negócio do último e elimina, em absoluto, “*drogaria*” (nome antigo para “drogaria”) do texto inglês. Ao descrever o relógio do protagonista, Nabokov utiliza inicialmente a expressão “*cebola de prata*” que nos Estados Unidos se torna em “*thick silver watch*” por ausência de termo equivalente.

Na tradução para português, Telma Costa dá primazia à obra inglesa que, na nossa opinião, causa certo desequilíbrio na recriação da imagem histórica perante o leitor. No seu texto português recria-se já um ambiente *american-orientated*, pois aparece “*bar*”, desaparece “*drogaria*” e uma loja miserável passa a ser chamada “*negócio*”. Entretanto, o caso mais interessante é a descrição do relógio de Pilgram que tem um equivalente exato em português – “*cebola de prata*”. A tradução de Telma Costa sofre uma deturpação pela via do terceiro idioma, de que resulta uma simplificação da imagem arcaica até “*relógio de prata maciça*”.

Na nossa tradução salvaguardamos as expressões originais: “*taberna*”, “*lojeca*”, “*cebola de prata*” e “*drogaria*”. O último termo, por sua vez, não transmite toda a semântica da palavra, ocultando o sentido de arcaísmo, causado pela inexistência de um equivalente com conotação exata.

Resumindo, achamos que, a nível estilístico, as três obras sofrem alterações, sendo cada uma modificada de maneira diferente. Como já foi referido, consideramos o conto *„The Silver Watch”*, o menos alterado, pois na tradução, o autor/tradutor não desiste de uma narração original que

traz uma sobrecarga lexical tão típica para um texto russo, a favor das imagens inglesas compactas e lacônicas.

Nos outros dois contos e , Nabokov consegue manter, na tradução, a prosódia natural do inglês, mas, ao mesmo tempo, não é fiel ao TO a nível estilístico. Esta falha de correspondência causa uma distanciação da realidade cultural na versão inglesa e, conseqüentemente, na de Telma Costa, que compensamos com a nossa tradução.

Entretanto, o autor, na tradução inglesa, não se limita a “polir” as suas obras no ambiente novo, mas chega a reescrever partes inteiras do texto para adaptar os contos ao público-alvo que estudaremos no próximo ponto.

3.4. Autotradução ou recriação

Ao estudar a tradução inglesa feita por Nabokov, reparamos que, muitas vezes, o escritor, usando do seu direito de autor, chega a reescrever parcialmente ou por completo algumas cenas das suas obras. Assim, uma palavra simples “ [jardim público] é traduzida como “public garden” na versão inglesa de , enquanto no conto “ [] ” [jardim público redondo] torna-se em “small square (four benches, a bed of pansies)” (tradução de Telma Costa: “uma praceta (quatro bancos, um canteiro de amores-perfeitos”). Estas recriações refletem-se também na tradução de Telma Costa em pequenas inexactidões, em relação ao texto original russo, que, com o prosseguimento da narração, se agravam.

O que salta primeiramente aos olhos é que, em , o autor/tradutor reescreve as descrições de alguns heróis do conto. Na versão inglesa da obra, Nabokov modifica totalmente a imagem triste do dono de taberna, tão característica para os tempos de exílio total e sofrimento na Europa (exemplo n.º 23). Para começar, o autor “degrada-o” “ ” [dono] de taberna até simples “bartender” e depois transforma o seu aspeto miserável em “dashing fellow in a starched collar and a green sweater”, que é certamente mais aproximado à mentalidade americana.

Exemplo n.º 23, excerto de (pp. 11-2 do Anexo):

T1: “ , ”

T2: “The bartender, a dashing fellow in a starched collar and a green sweater, was deft at shaving off with one stroke the foam topping the glass under the beer tap”

T3: “O dono, um indivíduo elegante de colarinho engomado e camisola verde, era destro a varrer de um gesto a espuma no topo do copo sob a torneira da cerveja”

T4: “O dono, um homem magro, com uma pele flácida e apertada entre os cantos do colarinho, era muito ágil a deitar nos cálices conhaque barato de uma garrafa bicuda”

No exemplo exposto, observamos que o autor/tradutor não se limita simplesmente a “retalhar” uma personagem segundo os padrões da nova cultura, mas substitui, ao seu redor, todos os elementos da história gastronómica russa que já estudámos no ponto 3.1.2. Ao escolher a estratégia de substituição/recriação, Nabokov manipula imagens e figuras conhecidas pelo público-alvo, a fim de garantir que o texto seja acessível ao leitor anglófono, quanto o é para o leitor russo. Em nossa opinião, neste caso, o espírito russo acaba esbatido pela *american reality*.

A versão portuguesa de Telma Costa segue a linha do conto inglês, com exceção do momento que trata do “estatuto” do homem de taberna; aqui a tradutora “devolve” a sua “posição” antiga de “dono”. A nossa tradução dá primazia às imagens criadas por *Sirin*, pois achamos que o leitor português encontrará a semelhança entre protótipos russos e portugueses.

No mesmo conto, Nabokov continua a alterar as apresentações dos heróis quando apaga completamente a imagem original da filha do dono de taberna, tornando a rapariga possante em *a girl next door* (exemplo n.º 24).

Exemplo n.º 24, excerto de (p. 13 do Anexo):

T1: “ , ”

T2: “bartender’s daughter, a pretty freckled girl in a polka-dotted frock”

T3: “a filha do dono do bar, uma bonita rapariga sardenta com um vestido de roda às pintas”

T4: “a filha do dono, uma mocetona num vestido de lã axadrezado”

A tradução de Telma Costa transmite a imagem do sonho americano, enquanto a nossa, fiel ao original, mostra a realidade do exílio russo. Entretanto, ao analisarmos as duas personagens apresentadas nas páginas russas e inglesas, consideramos que a heroína do original russo se encaixa melhor na realidade literária portuguesa. A nossa dedução baseia-se na presença constante das imagens de saudade e melancolia na literatura e cultura portuguesas que liricamente passam ao leitor uma mensagem de tristeza mórbida. Este facto faz-nos concluir que a transmissão do ambiente assombrado e triste do exílio russo é mais próximo ao leitor português do que uma “fachada brilhante” americana.

Mais um exemplo de alteração da imagem no conto encontra-se na descrição da montra de tabacaria (exemplo n.º 25). Neste caso, assistimos à transformação da imagem ideológica na tradução.

Exemplo n.º 25, excerto de (p. 10 do Anexo):

T1: “ ”

T2: “a tobacconist’s, with the **picture of a voluptuous Turk**”

T3: “uma tabacaria com a **figura de um voluptuoso turco**”

T4: “uma tabacaria com a **figura de um negrinho com turbante**”

Do exemplo acima exposto, observamos que a peça de decoração concretizada numa figura de menino negro no texto original russo se transforma num quadro de um turco gordo na tradução inglesa. Consideramos que a solução de Nabokov é explicada por razões culturais e ideológicas. Por um lado, na Europa, da primeira metade do século XX, a tabacaria criava uma associação com o Oriente e o Norte de África, devido à origem dos seus produtos. Assim, “ [] [um menino de pele escura: negrinho ou mouro] recria aquela imagem precisa dos países quentes. Por outro lado, nos Estados Unidos, país-produtor dos cigarros, o tabaco do Velho Mundo chamava-se *Turkish tobacco*. Isto, supomos, explica a sua transformação em “voluptuous Turk” que se baseia nos estereótipos estabelecidos na cultura de chegada.

Ao nível lexical, observamos a presença da palavra arcaica “ []” no texto russo. Na nossa tradução, apresentamos o equivalente descritivo – “negrinho com turbante”, devido ao facto de não existir, em português, um termo que transmita simultaneamente a ideia “cor de

pele” e de “oriental”. Telma Costa, na sua tradução, altera a forma de apresentação do turco, transformando o desenho em “figura”. De resto, a tradutora passa a mensagem exata presente no texto inglês. Em nossa opinião, a imagem orientada para o público ocidental, na tradução de Telma Costa, não transmite o mesmo subtexto pressuposto por Nabokov na versão inglesa. Supomos que esta divergência é causada pelos aspetos ideológicos e culturais que são diferentes em Portugal e nos Estados Unidos.

Os contos em análise estão repletos de casos de expansão na tradução para inglês que variam desde o acrescento insignificante até à introdução de frases inteiras. Assim, em [redacted], durante uma descrição da montra da loja o autor/tradutor chega a aplicar algumas ligeiras expansões/substituições (exemplo n.º 26).

Exemplo n.º 26, excerto de [redacted] (p. 11 do Anexo):

T1: “ [redacted] : [redacted] , [redacted] - [redacted] .”

T2: “And, just because they were together with the butterflies, a few other objects would remain in one’s memory: a globe, pencils, and a **monkey’s skull** on a **pile of copybooks**.”

T3: “E por estarem juntos com as borboletas uns quantos outros objectos permaneciam na memória: um globo terrestre, lápis e um **crânio de macaco** sobre uma **pilha de cadernos**.”

T4: “E mesmo assim restavam na memória pequenos traços: um globo, algumas ferramentas e um **crânio** sobre um **pedestal de livros grossos** na montra.”

Pelo acima exposto, observamos o caso de expansão na versão inglesa, onde o autor associa “ [redacted] ” [crânio] ao macaco, e como resultado temos – “monkey’s skull” (tradução de Telma Costa: “crânio de macaco”). Depois Nabokov chega a substituir “ [redacted] [] ” [um pedestal de livros grossos] por “a pile of copybooks” (tradução de Telma Costa: “uma pilha de cadernos”). Achamos que a expansão aplicada neste caso só ajuda o leitor a recriar um “quadro” literário; quanto à substituição, achamos que a troca do elemento com sentido figurado por um de sentido denotativo mexe com o estilo original da obra. Na nossa tradução desta passagem também aplicamos a expansão, mas com outra finalidade – orientar o leitor quanto ao local/espço.

Outro exemplo de expansão na tradução inglesa do conto [redacted] pode ser observada na descrição dos jogos infantis (exemplo n.º 27). E, se no primeiro caso, o autor/tradutor chega a acrescentar algumas palavras, já nesta desenvolve uma explicação completa.

Exemplo n.º 27, excerto de [redacted] (pp. 6-7 do Anexo):

T1: “ [redacted] [...] [redacted] , [redacted] .”

T2: “quietly took aim and also hit the **white, red-ringed center** [...] The counter fell through the holes or the mouth into numbered compartments on the shelves below; the frog’s mouth gave one five hundred points, **each of the other holes one hundred or less depending on its distance from la grenouille (a Swiss governess had imported the game)**.”

T3: “fez pontaria e também acertou no **centro branco com contorno vermelho** [...] disco caía pelos buracos ou pela boca em compartimentos numerados numas prateleiras por baixo; a boca da rã dava quinhentos pontos, **cada um dos outros buracos, cem ou menos, conforme a distância em relação à grenouille (uma ama suíça importara jogo).**”

T4: “e, com calma, fez pontaria e também acertou bem no **centro** [...] O *pyatak* caía em pequenos compartimentos com números, sendo que a boca da rã valia quinhentos pontos.”

A primeira coisa que se destaca no exemplo n.º 27, são os dois alargamentos do texto na tradução inglesa. Em nossa opinião, a expansão efetuada por Nabokov não se afasta do estilo original, bem pelo contrário, ajuda o leitor afastado da cultura europeia a criar uma imagem completa. Por conseguinte, a expansão passa para a tradução de Telma Costa; neste caso, achamos que a sua tradução do inglês salvaguarda o sentido original russo e não interfere no estilo da obra. Entretanto, na nossa tradução, damos primazia ao original, pois achamos que o leitor português não terá problema de entender a ideia dos jogos infantis russos.

Entre os erros cometidos pelos tradutores, consideramos que o caso mais grave é aquele em que a tradução produz uma alteração substancial no sentido do TP. Contudo, aparece-nos na tradução do conto uma substituição de contexto completa (exemplo n.º 28). Isto acontece na descrição da paisagem que é comum na Rússia Central.

Exemplo n.º 28, excerto de (p. 3 do Anexo):

T1: “

T2: “From the park came a **dark, damp reek** of mushrooms and firs.”

T3: “Do parque veio um **negro fedor húmido** a cogumelos e pinheiros.”

T4: “Do parque chegava o cheiro húmido dos fungos, da escuridão dos abetos”

No exemplo n.º 28, observamos uma inversão do sentido na tradução, quando a descrição poética da natureza nórdica, simbolizada pelo odor dos abetos e da humidade, se transforma em “a dark, damp reek” (tradução de Telma Costa: “um negro fedor húmido”) na outra cultura. Primeiro, reparamos que, na versão russa, estamos perante um caso de sinestesia – “ [...] ” [TL cheirava [...] a escuridão dos abetos] - que foi perdido na tradução para inglês. Achamos que a solução de Nabokov não corresponde à ideia original do conto e cria uma deturpação na tradução de Telma Costa. Por isso, salvaguardamos o contexto inicial na nossa tradução, pois assim o leitor português consegue usufruir da beleza dos epítetos originais e entender melhor a visão russa sobre a sua natureza, que, muitas vezes, os estrangeiros consideram fria e desagradável.

Os casos mais graves de recriação, em nossa opinião, encontram-se no conto , onde o autor/tradutor simplesmente chega a omitir frases inteiras (exemplo n.º 29). No exemplo abaixo, observamos a vida quotidiana de uma taberna alemã descrita no original russo e a sua versão “cortada” na tradução inglesa.

CAPITULO IV – CONCLUSÃO

P. Anderson na conclusão da sua tese sobre Nabokov disse: “one must analyze his writings as a totally idiosyncratic phenomenon in modern literature” (1971: 145). Esta afirmação, feita há mais de quarenta anos, tem legitimidade ainda hoje. Os trabalhos de Vladimir Nabokov não estão limitados nem no tempo, nem no espaço, pois os temas desenvolvidos nas suas narrativas irão sempre deixar a sua marca nos leitores.

Apesar do deslocamento físico do seu país nativo, o autor voltava a criar a imagem da Rússia perdida nas suas obras. Já depois do seu sucesso literário nos Estados Unidos, Nabokov afirmou que, para compreender a sua arte literária por completo, os leitores deviam ler não só as suas obras inglesas, mas também conhecer as suas escritas russas. É por isso que nós optamos pelas suas obras da “década russa”, que achamos serem ainda pouco conhecidas do público luso e podem enriquecer o património literário português.

O tema do trabalho não foi escolhido aleatoriamente, pois somos de opinião que a tradução por via de uma terceira língua causa sempre uma deturpação. A nossa análise comparativa de tradução confirma a afirmação, feita no princípio do trabalho, pois vemo-nos confrontados com casos de distanciação da realidade cultural, de substituição dos contextos e até de recriação do texto no próprio processo tradutivo. Isto significa que a escrita clássica russa, originalmente adaptada para o leitor americano, e seguidamente traduzida para o português, perde todos os vestígios do seu “colorido” nacional.

Neste caso concreto, há que notar o facto de que a Autotradução da obra pelo próprio autor, não garante nenhuma fidelidade; verifica-se, como vimos, o contrário, pois o escritor, usando o seu direito de autor, chega a alterar a sua criação. Na altura da tradução dos contos (apresentados nesta dissertação), Nabokov já era adepto do “literalismo” na tradução que foi descrito de maneira explícita no seu trabalho *Art of Translation*. Entretanto, a nossa análise mostrou que, quanto à questão da Autotradução, o escritor já não segue a sua teoria e aplica a estratégia de abordagem, conforme o autor considera mais adequada ao momento: desde a fidelidade ao original até à domesticação, enquanto reescrita ou simples eliminação de partes por completo. Isto leva-nos à conclusão que Nabokov, ao traduzir as suas obras antigas, entrou, por vezes, em fase de recriação. A razão de que a tradução inglesa difere do TO explica-se por vários fatores objetivos e subjetivos. Primeiro, uma inteligível diferença dos códigos culturais e linguísticos, uma óbvia distinção da “imagem linguística” dos leitores americanos e russos inevitavelmente afetou a tradução e exigiu as alterações do TO a favor de TC. Segundo, passou um período grande entre criação das obras e a sua tradução que resultou em insatisfação do autor com as suas obras iniciais. Isto tudo levou Nabokov a alterar por completo as imagens-refletores do mundo arcaico russo. E se, em resultado, o público americano recebeu as obras que perfeitamente se encaixaram no seu ambiente socio-cultural foi graças a uma incrível intuição artística do escritor/tradutor. Achamos que uma obra uma vez adaptada a uma cultura concreta não pode servir como fonte original para a próxima tradução. Assim qualquer tradução futura desta versão “renovada” para outra língua não pode logo ser considerada fiel ao texto russo.

Esperamos que a nossa tradução não apenas elimine estas alterações, mas também “abra” ao leitor o mundo do novo *Sirin*, que acabou “na sombra” devido à intervenção de Nabokov “maduro”. A tradução de Telma Costa, cheia de musicalidade e elegância linguística, transmite perfeitamente a obra “renovada” ao padrão do mundo anglófono, mas esconde os traços da literatura do exílio russo da primeira parte do século XX. Em nossa opinião, as obras de *Sirin* não apenas refletem o mundo dos emigrantes russos, mas revelam a vida do próprio autor daquela altura através de passagens inseridas num determinado contexto histórico. Essas passagens também expõem a sua natureza delicada por via da apresentação dos heróis e das suas relações complicadas com o mundo real. No final a escrita siriana mostra o longo caminho da sua formação como escritor autêntico. Consideramos que o mundo siriano é mais próximo ao ambiente social português, à sua cultura e mentalidade, do que a realidade longínqua americana.

A nossa dissertação, materializada a partir de um caso constituído por três contos, revelou bastantes divergências na tradução pela via de uma terceira língua que, achamos, diminui a qualidade da tradução. A intenção de definir o âmbito de estudo (um número limitado de obras escritas, por um autor concreto, num período de tempo relativamente curto), teve por objetivo conseguir fazer uma análise profunda e explícita. Independentemente das delimitações que traçámos para efetuar este estudo, constatamos, que os resultados obtidos foram ricos em termos da informação obtida sobre aspetos qualitativos e quantitativos da tradução.

Consideramos, que esta dissertação permite continuar a investigação da problemática da deturpação da tradução pela via de uma terceira língua no âmbito dos estudos descritivos e comparativos da tradução, na senda de uma visão mais translúcida e menos monocultural das diversas formas de organização socio-percetual.

Referências Bibliográficas

Livros

Fontes em inglês e português

1. Appel, A. & Newman, C. (1971). *Nabokov: criticism, reminiscences, translations, and tributes*. London: Weidenfeld and Nicolson.
2. Apter, E. (2006). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
3. Boyd, B. (1990). *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
4. _____ (1991). *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
5. _____ (2011). *Stalking Nabokov: Selected Essays*. New York: Columbia University Press.
6. Connolly, J. W. (2005). *The Cambridge Companion to Nabokov*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Field, A. (1978). *Nabokov: his life in part*. New York: Penguin Books.
8. Gentzler, E. (1993). *Contemporary Translation Theories*, London and New York: Routledge.
9. Hassan, I. H. (1987). *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State University Press.
10. Hill, J. (1962). *The American Novel in Progress*. New York: E.P. Dutton & Co.
11. Holmgren, B. (2003). *The Russian Memoir: History and Literature*. USA: Northwestern University Press.
12. Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London and New York: Routledge.
13. Lermontov, M. (1992) [1958]. *A hero of our time*. (trans. Vladimir and Dmitrii Nabokov). New York: Everyman's Library.
14. Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London and New York: Routledge.
15. Nabokov, V. (1944). *Nikolai Gogol*. Norfolk, Conn.: New Directions.
16. _____ (1951). *Conclusive Evidence - A Memoir*. Harper and Brothers. New York.
17. _____ (1964). *Notes on Prosody and Abram Gannibal*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
18. _____ (1967). *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Putnam.
19. _____ (1969). *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*. New York: McGraw-Hill.
20. _____ (1973). *A Russian Beauty and other stories*. New York: McGraw-Hill.
21. _____ (1973a). *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill.
22. _____ (1981). *Lectures on Russian Literature* (ed. Fredson Bowers). New York and London: Harvest Book.
23. _____ (1990). *Selected Letters 1940-1977*. Fort Washington, PA: Harvest Books.

24. _____ (1991) [1970]. *The Annotated Lolita*. Ed. Alfred Appel, Jr. Revised edition. New York: Vintage International.
25. _____ (1997). *Lolita*. New York: Random House.
26. _____ (1997a). *The Stories of Vladimir Nabokov*. New York: Vintage Books. Também disponível em [\[http://www.amazon.com/Stories-Vladimir-Nabokov/dp/0679729976#reader_0679729976\]](http://www.amazon.com/Stories-Vladimir-Nabokov/dp/0679729976#reader_0679729976).
27. _____ (2001). *Invitation to a Beheading*. (trans. Dmitri Nabokov in collaboration of the author, 1959). UK: Penguin Classics.
28. _____ (2003). *Vladimir Nabokov: Contos Completos. Volume II* (trad. Telma Costa). Lisboa: Editorial Teorema.
29. _____ (2010) [2003]. *Vladimir Nabokov: Contos Completos. Volume I* (ed. 2, trad. Telma Costa). Lisboa: Editorial Teorema.
30. Nida, U. A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating* [http://books.google.pt/books?id=YskUAAAAIAAJ&pg=PA156&lpg=PA156&dq=no+two+languages+are+identical,+either+in+the+meanings+given+to+corresponding+symbols+or+in+the+ways+in&source=bl&ots=tnXCX5IOGg&sig=2N_AsXJI6OJlsl_wD6EsKWJ5wEc&hl=pt-PT&sa=X&ei=1XFmUaOnCc6whAfLxoGoCg&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=no%20two%20languages%20are%20identical%20either%20in%20the%20meanings%20given%20to%20corresponding%20symbols%20or%20in%20the%20ways%20in&f=false], acedido a 11 de março de 2013.
31. Pound, E. (1973). *Selected Prose 1905-1965*. (ed./introduction W. Cookson). New York: New Directions.
32. Pushkin, A. (1990). *Eugene Onegin. A Novel in Verse*. (trans. Vladimir Nabokov). Princeton, N.J.: Princeton University Press.
33. Reiss, K. (2000). *Translation Criticism – The Potentials & Limitations*. (trans. Erroll F. Rhodes). Manchester, UK: St. Jerome Publishing.
34. Stegner, P. (1966). *Escape into Aesthetics: The Arts of Vladimir Nabokov*. New York: The Dial Press.
35. Steiner, G. (1975) [1971]. *Extraterritorial. Papers on literature and the language revolution*. Middlesex: Penguin Books.
36. Travaglia, L. C. (2006). *O aspeto verbal no português: A categoria e sua expressão* (ed. 4). Uberlândia: EDUFU.
37. Tymoczko, M. (1999). *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester. St.: Jerome Publishing.
38. Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. London and New York: Routledge.
39. Zunshine, L. (1999). *Nabokov at the limits: Redrawing musical boundaries*. New York, NY: Garland Publishing Inc.

Fontes em russo

40. _____, _____. (1923). _____ (_____. _____). _____ : _____.
41. _____, _____. (1922). _____ (_____. _____). _____ : _____.
42. _____. (1998). _____ “_____” - _____ - _____.
43. _____ (2011) [1938]. _____ - _____ : _____.
44. _____ (2012) [1947/54]. _____ - _____ : _____.
45. _____ (2012a). _____ - _____ : _____.
46. _____ (2012b). _____ - _____ : _____.
47. _____ (2012c). _____ - _____ : _____.
48. _____, _____. (2000) [1980]. _____ : _____.
49. _____, _____. _____ (1979). _____ [http://nabokovandko.narod.ru/shahovskaya.html], acessido a 5 de novembro de 2012.

TESES de Mestrado ou de Doutorado

50. Anderson, T. P. (1971). *Image Of The Artist In Two Of Nabokov's Russian Novels*. M.A. Thesis. Department of Russian and Slavic Studies, McGill University.
51. Bento da Gama Prata, A. T. (2010) *Tradução de Literatura Infantil e Juvenil: Análise de duas traduções portuguesas de Charlie and the Chocolate Factory, de Roald Dahl*. M.A. Thesis. Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra [https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/14282/1/Tradu%c3%a7%c3%a3o%20de%20Literatura%20Infantil%20e%20Juvenil.pdf], acessido a 20 de dezembro de 2012.
52. Guimarães, M.H. (2009). *Tradução / Paratradução Nós e os Outros: Um Diálogo com Autores Russos*. Ph.D. Thesis. Faculdade de Filologia e Tradução. Departamento de Tradução e Linguística. Universidade de Vigo.
53. Schneider, G. U. (2010). *A Face Russa de Nabokov: Poética e Tradução*. M.A. Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
54. Shvabrin, S.A. (2007). *Vladimir Nabokov as Translator: The Multilingual Works of the Russian Period*. Ph.D. Thesis. University of California [http://books.google.pt/books?id=2-2RiEvaZGQC&printsec=frontcover&hl=pt-PT#v=onepage&q&f=false], acessido a 01 de julho de 2012.
55. Veloso, M. M. (2007). *Poéticas visuais e textuais nas duas primeiras décadas do século XX. Casos paradigmáticos nas Vanguardas de Expressão Alemã e Inglesa: Wassily Kandinsky e Ezra Pound; Else Lasker-Schüller e Wyndham Lewis*. Ph.D. Thesis. Ramo de conhecimento Literatura Comparada [http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/7713/5/Tese%20Doutoramento_Maria_Veloso_final_revista.pdf], acessido a 15 de novembro de 2012.

56. . . . (2010).
. Ph.D. Thesis.

Capítulo de Livros ou Artigos em Compilação de Livros

57. Coates, J. (2006). Vladimir Nabokov. In D. Weissbort & A. Eysteinnsson (Eds.), *Translation - Theory and Practice. A Historical Reader* (376-92). Oxford: Oxford University Press.
58. Connolly, J. (1995). Anya v strane chudes. In V. E. Alexandrov (Ed.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (18-24). New York & London: Garland Publishing, Inc.
59. Demurova, N. (2003). Vladimir Nabokov, Translator of Lewis Carroll's Alice in wonderland. In G. Shapiro (Ed.), *Nabokov at Cornell* (182-191). Ithaca & London: University Press.
60. Jakobson, R. (2012). On linguistic aspects of translation. In L. Venuti (Ed.), *Translation Studies Reader* (126-132). New York and London: Routledge.
61. Nabokov, V. (2012) [2000]. Problems of Translation: *Onegin* in English. In L. Venuti (Ed.), *Translations Studies Reader* (113-26). New York and London: Routledge.
62. Ronen, I. (2003). Nabokov, the Pushkinian. In G. Shapiro (Ed.), *Nabokov at Cornell* (114-123). Ithaca & London: University Press.
63. . (1990). . In . ,
, . 1 (3-32). : .
64. , . (1954). . In . ,
(245-54). - : .

Periódicos

65. Abreu A. L. S. V. (2010). Pollyanna: domesticação e estrangeirização na tradução de Monteiro Lobato. *Cadernos do CNLF, XIV*, 1543-54 [http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1543-1554.pdf], acessado a 15 de setembro de 2012.
66. Appel, A. Jr. (1967). An Interview with Vladimir Nabokov. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8, 2, 127-152. Madison: University of Wisconsin Press [<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1207097?uid=3738880&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21100893648911>], acessado a 21 de maio de 2012.
67. Beaujour, E. K. (1999). Jeux figures polyglottes. *Magazine Littéraire: Nabokov l'enchante*, 379, 61-3.
68. Bouchet, M. (2009). Vladimir Nabokov, un exemple d'aliénation créatrice. *La Revue LISA / LISA e-journal*, VII, 2, 11-23 [<http://lisa.revues.org/222?lang=fr#text>], acessado a 25 de setembro de 2012.
69. Butler, S. F. (2012). Nabokov's Notes. *The Paris Review* [<http://www.theparisreview.org/blog/2012/02/29/document-nabokov%E2%80%99s-notes/>], acessado a 01 de dezembro de 2012.

70. Chevillard, E. (2011). L'hôte du château d'Ardis. *Le Monde Des Livres* [<http://jeguel25.free.fr/N/Nabokov%20Vladimir.php>], acessido a 15 de outubro de 2012.
71. Donald, M. (1959). An Interview with Vladimir Nabokov. *New Yorker*, (November.8), 195-203.
72. Hagfors, I. (2003). The Translation of Culture-Bound Elements into Finnish in the Post-War Period. *Meta: Translators' Journal*, 48, 115-127 [<http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v/n1-2/006961ar.html>], acessido a 07 de julho de 2012.
73. Hassan, I. H. (1962). The Character of Post-War Fiction in America. *English Journal*, vol. LI, nº 1, 1-8.
74. Karlinsky, S. (1967). Illusion, Reality, and Parody in Nabokov's Plays. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8, 2, 268-79.
75. Lambert, W. (1981). Bilingualism and Native Language Acquisition. *Native Language and Foreign Language Acquisition*, 379, 9-22.
76. Nabokov, V. (1941). The art of translation. *The New Republic* [<http://www.tnr.com/article/books-and-arts/the-art-translation#>], acessido a 8 de outubro de 2012.
77. Struve, G. (1967). Notes on Nabokov as a Russian Writer. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8, 2, 153-64.
78. Tymoczko, M. (1995). The Metonymics of Translating Marginalized Texts. *Comparative Literature*, 47, 1, 11-24.
79. Veloso, M. (2001). A Tradução Intersemiótica em *Lolita* de Vladimir Nabokov. *Polissema: Revista de Letras do ISCAP*, 1, 129-40.
80. Vid, N. (2007). Use of domesticated and foreignized methods in the Soviet school of translation. *Studies in the English Language and Literature in Slovenia, IV / 1-2*, 151-9. [<http://www.sdass.edus.si/Elope/PDF/ElopeVol4Vid.pdf>], acessido a 01 de maio de 2012.
81. Vid, N. (2008). Domesticated translation: the case of Nabokov's translation of Alice's adventures in wonderland. *NOJ / : Nabokov Online Journal*, 2, 1-24. [http://etc.dal.ca/noj/articles/volume2/08_Vid.pdf], acessido a 27 de julho de 2012.
82. . . . (2003). . . . , 4, 15-22.
83. . . . (2010). “ ” . : . . . , 2.
84. . . . (2005). . . . – , 61, 110-6. [<http://sevntu.com.ua/jspui/handle/123456789/567>], acessido a 21 de junho de 2012.
85. . . . (2009). *Acta Linguistica*, 3, 98-107. [<http://www.actalinguistica.com/authors/>], acessido a 11 de agosto de 2012.
86. . . . (1999). . . . , , 3, 40-5. [<http://www.repetitor.org/materials/brodsky1.html>], acessido a 11 de agosto de 2012.

87. . . (1993). - .
 , 11, 238-42.
88. , . (2012). “ ”: . *PLUS*, 1
 [http://persona-plus.net/nomer.php?id=5376], acedido a 8 de fevereiro de 2012.

Actas de Congressos e artigos online

89. Johnson, D. B. (1999). Nabokov on Translation: “I see however no other way...”. *LISTSERV Archives* [https://listserv.ucsb.edu/lsv/cgi-bin/wa?A2=nabokv-l;8ed40834.9906], acedido a 16 de agosto de 2012.
90. , . (1921). . . . ReadR [http://readr.ru/vladimir-nabokov-pismo-k-s-v-potresovu.html], acedido a 10 de maio de 2012.
91. , . : . *Nabokov & Co*
 +[http://nabokovandko.narod.ru/biography.html], acedido a 13 de abril de 2012.
92. Schneider, G.U. (2011, julho). Contornos Nabokovianos Russos. XII Congresso Internacional da ABRALIC; Centro, Centros – Ética, Estética, UFPR – Curitiba, Brasil.

Entrevistas

93. Cerf, J. (2011). Entrevista: George Steiner, a certain idea of knowledge. *Presseurop* [http://www.presseurop.eu/en/content/article/1320071-george-steiner-certain-idea-knowledge], acedido a 12 de Janeiro de 2013.
94. Toffler, A. (1964). Playboy Interview: Vladimir Nabokov. *Playboy* [http://longform.org/stories/playboy-interview-vladimir-nabokov], acedido a 02 de abril de 2012.

Enciclopédias

95. . In
 [http://www.megabook.ru/Article.asp?AID=654348], acedido a 12 de fevereiro de 2012.

Dicionários

96. Delicatessen [Def. 1]. (n.d.). *Oxford Dictionaries*
 [http://oxforddictionaries.com/definition/english/delicatessen?q=delicatessen], acedido a 20 de fevereiro de 2013.
97. [Def. 1 e 2]. (n.d.).
 [http://www.slovopedia.com/3/204/799926.html], acedido a 20 de fevereiro de 2013.

ANEXO

T1

T2

A Bad Day

Peter sat on the box of the open carriage, next to the coachman (he was not particularly fond of that seat, but the coachman and everybody at home thought he liked it extremely, and he on his part did not want to hurt people, so this is how he came to be sitting there, a sallow-faced, gray-eyed youngster in a smart sailor - blouse). The pair of well-fed black horses, with a gloss on their fat croups and something extraordinarily feminine about their long manes, kept lashing their tails in sumptuous fashion as they progressed at a rippling trot, and it pained one to observe how avidly, despite that movement of tails and that twitching of tender ears — despite, too, the thick tarry odor of the repellent in use

T3

Um Dia Mau

Pedro sentou-se na boleia da carruagem aberta, ao lado do cocheiro (não gostava particularmente de ir naquele lugar, mas o cocheiro e toda a gente em casa pensavam que ele gostava muito; Pedro, por seu lado, não queria ferir as pessoas e foi assim que acabou ali sentado, um jovem de rosto pálido e olhos cinzentos com uma elegante blusa de marujo). A parelha de cavalos negros bem alimentados, com brilho na garupa e algo de feminino nas suas longas crinas, abanava a cauda enquanto progredia num trote ondeado, e não custava a qualquer pessoa ver com que avidez, apesar desse movimento das caudas e da agitação das orelhas flexíveis,

T4

Melindre

Dedicado a Ivan Alekseevich Bunin

Putya⁸⁰ estava sentado na boleia, da carruagem ao lado do cocheiro (não gostava particularmente de se sentar na boleia, mas o cocheiro e os da casa pensavam que ele gostava muito; Putya não queria ofendê-los, e por isso ficou ele ali sentado, menino de cara amarela e olhos cinzentos, envergando uma elegante blusa de marujo). A parelha de murzelos bem alimentados com brilho nas garupas robustas e com algo de invulgarmente feminino nas crinas longas, abanando pomposamente as caudas, corria em trote bamboleado e suave; e era doloroso assistir como, apesar do movimento das caudas e da agitação das orelhas delicadas, apesar do forte cheiro a pomada de alcatrão contra as

⁸⁰ É o diminutivo de Pyotr.

. — dull gray deerflies, or some big gadfly with shimmery eyes bulging, would stick to the sleek coats. apesar, também, do forte cheiro a alcatrão do repelente usado, as moscas cinzento-baças ou um grande moscardo de luzidios olhos salientes se agarravam às peles escorregadias. moscas, um tavão-besteiro pálido ou moscardo com olhos protuberantes e iridescentes se agarrava ao pelo lustroso.

[...]

, ,
,
,
, —
, ,
.

[...]

At the end of the village, on a hillock thickly crested with limes, stood a red — church and, next to it, a smaller , mausoleum of white stone and . pyramidal shape, thus resembling a cream paskha. The river came into view; with the green brocade of aquatic flora coating it at the bend.

[...]

No fim da aldeia, numa colina espessamente povoada de tílias, havia uma igreja de tijolo e ao lado um pequeno mausoléu de pedra branca e forma piramidal. rio ficou à vista; mais brocado verde de flora aquática que forrava na curva.

[...]

No fim da aldeia, numa colina, no meio das tílias frondosas, erguia-se uma igreja de cor avermelhada e, ao lado dela, um pequeno jazigo de pedra branca, com a forma semelhante à de uma *paskha*⁸¹. Abria-se agora a vista sobre o rio — a água era verde e lodacenta, como que coberta, aqui e ali, de brocado.

[...]

,
,
-
—

[...]

The victoria was now rolling along a , dusty, fluffy road between two rows . of stout-trunked birches. In an , instant, yes, in an instant, from — behind its park the green roof of the

[...]

A vitória rodava por uma estrada de terra mole entre duas filas de vetustas bétulas de grossos troncos. Num instante, sim, num instante se avistaria, por trás do seu parque, o

[...]

Agora a carruagem rodava por uma estrada poeirenta e mole, rodeada de bétulas robustas. Agora, mesmo agora, por detrás do parque, aparecerá o telhado verde da quinta

⁸¹ É um prato especial feito de requeijão, que se prepara tradicionalmente apenas uma vez por ano, na Páscoa. A forma original da *paskha* é a de uma pirâmide truncada, que simboliza o Santo Sepulcro.

Kozlovs' manorhouse would loom. Peter knew by experience how awkward and revolting it would be. He was ready to give away his new Swift bicycle — and what else in the bargain? — well, the steel bow, say, and the Pugach pistol and all its supply of powder stuffed corks, in order to be back again in the ancestral domain ten versts from here, and to spend the summer day as always, in solitary, marvelous games. From the park came a dark, damp reek of mushrooms and firs. Then appeared a corner of the house and the brick-red sand in front of the stone porch. "The children are in the garden," said Mrs. Kozlov, when Peter and his sister, having traversed several cool rooms redolent of carnations, reached the main veranda where a

telhado verde do solar dos Kozlov. Pedro sabia por experiência quanto seria incómodo e odioso. Estava pronto a prescindir da sua nova bicicleta *Swift*.. e de que mais, para a troca?, bem, o arco de aço, a pistola *Pugach* e todo o seu suprimento de cartuchos cheios de pólvora, só para poder regressar ao domínio ancestral, a dez verstás dali, e passar o dia de Verão como sempre, em maravilhosas brincadeiras solitárias. Do parque veio um negro fedor húmido a cogumelos e pinheiros. Depois apareceu uma esquina da casa e saibro vermelho em frente do pórtico de pedra. — Os meninos estão no jardim — disse a Sra. Kozlov quando Pedro e a irmã, depois de atravessarem diversas salas frias que cheiravam a cravos, chegaram à varanda principal

dos Kozlov. Putya sabia por experiência, o quanto tudo seria incómodo e desagradável; e de boa vontade daria a sua nova bicicleta *Swift* — e que mais ainda? — o arco de aço, por exemplo, e a pistola *pugatch*, e todo o armazenamento de rolhas recheadas de pólvora, só para estar agora a dez verstás⁸² dali, na sua mansão, e aí passar um dia de verão, como sempre, em jogos solitários e maravilhosos. Do parque chegava o cheiro húmido dos fungos, da escuridão dos abetos, e depois disso apareceu uma esquina da casa e a areia cor de tijolo em frente da entrada de pedra. "Os meninos estão no jardim", — disse Anna Fyodorovna (Kozlova) quando Putya, acompanhado da irmã, depois de passar por salas frias, que cheiravam a cravos, saiu para a varanda, onde estava sentada

⁸² É medida antiga russa igual a cerca de 1,07 km.

number of grown-ups were assembled. Peter said how-do-you-do to each, scraping, and making sure not to kiss a man's hand by mistake as had once happened.

onde uns quantos adultos estavam reunidos. Pedro perguntou a cada um como estava, de raspão e precavendo-se de beijar a mão a um homem por engano, como tinha acontecido uma vez.

uma dezena de adultos; Putya fazia a todos rapapés, tentando não beijar, por engano, a mão dos homens, como já tinha acontecido uma vez.

[...]

[...]

, It was the name-day of Mrs. Kozlov's eldest son, Vladimir, a lively and teasy lad of Peter's age. There was also Vladimir's brother Constantine, and their two sisters, Baby and Lola.

[...]

Era a festa onomástica do filho mais velho da Sra. Kozlov, Vladimir, um moço vivaço e impertinente da idade de Pedro. Havia também o irmão de Vladimir, Constantino, e as duas irmãs, Baby e Lola.

[...]

Volodya⁸³ Kozlov, menino ágil e trocista, da mesma idade de Putya, festejava o dia do seu nome. Volodya tinha um irmão, Kostya⁸⁴, e duas irmãs, Beb e Lyolya.

[...]

[...]

, The games were directed by Elenski, a university student, the tutor of the Kozlov boys. He was a fleshy, plump-chested young man with a shaven head. He wore a kosovorotka, a shirtlike affair with side buttons on the collarbone. A

[...]

Os jogos eram dirigidos por Elenski, um estudante universitário, tutor dos rapazes Kozlov. Era um jovem corpulento, de peito saliente e cabeça rapada. Trazia uma kosovorotka, uma espécie de túnica com botões sobre a clavícula. Um

[...]

Os jogos eram supervisionados pelo estudante Yakov Semyonovitch, educador de Volodya e Kostya; era um jovem rechonchudo, de peito largo, numa kosovorotka⁸⁵ branca, de cabeça rapada e com óculos sem armadura sobre o nariz cinzelado,

⁸³ É o diminutivo de Vladimir.

⁸⁴ É o diminutivo de Konstantin.

⁸⁵ É uma camisa masculina tradicional russa, de mangas compridas, que vem até abaixo da cintura e se amarra com um cinto ou cordão. Os botões são laterais, dispostos a partir da gola.

rimless pince-nez surmounted his nose, whose chiseled sharpness did not suit at all the soft ovality of his face. When finally Peter approached, he found Elenski and the children in the act of throw ing [sic] javelins at a large target of painted straw nailed to a fir trunk.

Peter's last visit to the Kozlovs had been in St. Petersburg at Easter and on that occasion magic-lantern slides had been shown. Elenski read aloud Lermontov's poem about Mtsyri, a young monk who left his Caucasian retreat to roam among the mountains, and a fellow student handled the lantern. In the middle of a luminous circle on the damp sheet there would appear (stopping there after a spasmodic incursion) a colored picture: Mtsyri and the snow

pince-nez sem armação pousava num nariz cujo desenho extremamente afilado não convinha de todo à oval do seu rosto. Quando Pedro finalmente se aproximou encontrou Elenski e as crianças atirando dardos a um grande alvo de palha pintada pregado ao tronco de um pinheiro.

A visita anterior de Pedro aos Kozlov fora em Sampetersburgo, pela Páscoa, e nessa altura houve uma sessão de lanterna mágica. Elenski leu alto poema de Lermontov sobre Mtsyri, um jovem monge que partiu do seu retiro caucasiano para vaguear pelas montanhas, e um colega manipulou aparelho. No meio de um círculo luminoso, sobre pano húmido, aparecia (detendo-se ali apos uma incursão espasmódica)

que não condiziam, de modo nenhum, com a compleição ovóide do seu rosto. Quando Putya finalmente se aproximou, Yakov Semyonovitch e os meninos atiravam setas ao grande alvo de palha multicolor, pregado ao tronco de um abeto.

A última vez que Putya havia estado em casa dos Kozlov, em São Petersburgo, fora na Páscoa; nessa altura, foram projetadas imagens com a ajuda de uma lanterna mágica. Yakov Semyonovitch lia em voz alta versos do poema *Mtsyri*⁸⁶, enquanto outro estudante manipulava a lanterna mágica. Num lençol molhado, sobre um círculo de luz, aparecia (surgindo de maneira espasmódica e parando) uma imagem colorida; por exemplo, *Mtsyri*

⁸⁶ Trata-se de um poema romântico, da autoria de Mikhail Lermontov, escrito em 1839. Tradução inglesa: *The Novice*. O enredo do poema é baseado nas lendas do Cáucaso. O texto conta a história de um caucasiano-rebelde, que ainda criança, é raptado por um general russo. Durante a viagem o menino adoece e é deixado com monges. Por um longo tempo o herói não consegue habituar-se ao mosteiro, e, na sua ânsia pela liberdade e casa, faz várias tentativas de fugir para as montanhas. Na consequência dessas tentativas, uma grave doença leva-o à beira do túmulo.

leopard attacking him.

uma figura colorida: Mtsyri e
leopardo-das-neves a atacá-lo.

e o leopardo-das-neves que salta
sobre ele.

[...]

[...]

[...]

[...]

, Peter carefully pulled out the spear,
quietly walked back to Vasiliy's
former position, quietly took aim and
also hit the white, red-ringed center;
no one, however, witnessed this as
the competition was over by now and
busy preparations for another game
had begun. A kind of low cabinet or
whatnot had been dragged into the
avenue and set up there on the sand.
Its top had several round holes and a
fat frog of metal with a wide-open
mouth. A large leaden counter had to
be cast in such a way as to pop into
one of the holes or enter the gaping
green mouth. The counter fell
through the holes or the mouth into
numbered compartments on the
shelves below; the frog's mouth gave
one five hundred points, each of the

Pedro arrancou com cuidado
dardo, caminhou com calma até à
que fora a posição de Vassili, fez
pontaria e também acertou no centro
branco com contorno vermelho;
contudo, ninguém testemunhou
feito, pois concurso estava
terminado e já haviam começado os
afanosos preparativos para outro
jogo. Uma espécie de armário baixo
ou similar tinha sido trazido para a
avenida e instalado no saibro. Na
tampa havia diversos buracos
redondos e uma gorda rã de metal
com a boca aberta. Era preciso
lançar um grande disco de chumbo
de maneira a acertar num dos
buracos ou na boca verde aberta.
disco caía pelos buracos ou pela
boca em compartimentos numerados

Putya puxou cuidadosamente pela
seta, afastou-se com calma e, com
calma, fez pontaria e também
acertou bem no centro; isto, no
entanto, ninguém notou, pois o jogo
tinha acabado e todos estavam
ocupados com outra coisa: eles
tinham arrastado e colocado no meio
da alameda algo parecido com um
guarda-louça baixo com furos
redondos no topo e um sapo gordo
metálico com a boca escancarada.
Era preciso acertar com um *pyatak*⁸⁷
de chumbo num dos buracos ou na
boca do sapo. O *pyatak* caía em
pequenos compartimentos com
números, sendo que a boca da rã
valia quinhentos pontos. Lançavam
por ordem, cada um várias vezes. O
jogo era bastante monótono e,

⁸⁷ É o nome dado a uma moeda de 5 copeques / rublos em calão russo.

other holes one hundred or less depending on its distance from la grenouille (a Swiss governess had imported the game). The players took turns in throwing one by one several counters, and marks were laboriously written down on the sand. The whole affair was rather tedious, and between turns some of the players sought the bilberry jungle under the trees of the park.

numas prateleiras por baixo; a boca da rã dava quinhentos pontos, cada um dos outros buracos, cem ou menos, conforme a distância em relação à *grenouille* (uma ama suíça importara jogo). Os jogadores, um a um, foram lançando à vez diversos discos e as marcas eram laboriosamente escritas no saibro. Tudo aquilo era um pouco aborrecido e entre lançamentos os jogadores buscavam a selva de mirtilos sob as árvores do parque.

enquanto esperavam a sua vez, alguns dos meninos trepavam aos arbustos de mirtilo sob as árvores.

[...]

[...]

Peter went up to a seesaw on which stood Tanya, Lola, and Vasiliy; the latter kept jumping and stamping, making the plank creak and jerk while the girls squealed, trying to keep their balance.

“I’m falling, I’m falling!” exclaimed Tanya, and both she and Lola jumped down on the grass.

“Would you like some more

[...]

Pedro foi até um baloiço onde estavam Tânia, Lola e Vassili, este último aos saltos e aos pulos, fazendo com que a prancha rangesse e oscilasse as raparigas davam gritinhos e tentavam manter equilíbrio.

— Vou cair, vou cair! — exclamou Tânia, e tanto ela como Lola saltaram para a erva.

[...]

Putya chegou-se ao balancé verde, onde estavam de pé Tanya, Lyolya e Vassya; este último saltava e pulava de tal modo que a trave-baloiço, gemendo, tremia, e as meninas davam gritinhos e equilibravam-se com as mãos. “Estou a cair, estou a cair!”, exclamou Tanya, que saltou com Lyolya para a relva. “Querem mais mirtilos?”, sugeriu Putya. Ela

bilberries?” asked Peter. — Queres mais mirtilos? — abanou com a cabeça, em seguida perguntou Pedro.

She shook her head, then looked Ela abanou a cabeça, depois olhou Putya, disse: “Eu e Lyolya decidimos askance at Lola and, turning to Peter de soslaio para Lola e, voltando-se não falar mais consigo”. “Porquê?”, again, added: “She and I have de novo para Pedro, acrescentou: murmurou Putya, corando decided to stop speaking to you.” — Ela e eu decidimos deixar de te abundantemente. “Porque o menino é um fiteiro”, respondeu ela e, “But why?” mumbled Peter, flushing — Mas porquê? — murmurou Pedro, virando as costas, saltou para cima painfully. — Porque és um *poseur* — replicou da balancé. Putya fingiu estar absorvido na observação de uma Tanya, and jumped back onto the seesaw. Peter pretended to be deeply engrossed in the examination of a frizzly-black molehill on the edge of the avenue. — Mas porquê? — murmurou Pedro, virando as costas, saltou para cima da balancé. Putya fingiu estar absorvido na observação de uma toquinha de toupeira, encaracolada e negra, à beira da alameda. Enquanto isso, Volodya ofegante trouxe uma vara verde e afiada; uma In the meantime a panting Vladimir had brought the “necessary implement” a green sharp little stick, of the sort used by gardeners to prop up peonies and dahlias but also very much like Elenski’s wand at the magic-lantern show. It remained to be settled who would be the “knocker.” com o dedo à medida que dizia cada palavra, “Quatro. Cinco. Saiu a lebrezinha da sua toquinha. Para dar

“One. Two. Three. Four,” began Elenski in a comic narrative tone,

(...
).
...
(
).

, while pointing the stick at every player in turn. “The rabbit. Peeped out. Of his door. A hunter. Alas” (Elenski paused and sneezed powerfully). “Happened to pass” (the narrator replaced his pince-nez). “And his gun. Went bang. Bang. And. The. Poor” (the syllables grew more and more stressed and spaced). “Hare. Died. There.”

quem seria “batedor”. — Um. Dois. Três. Quatro — começou Elenski, num cómico tom narrativo apontando pau a cada jogador por sua vez. — O coelho. Espreitou. À sua porta. Um caçador. Coitado. — Elenski interrompeu-se e espirrou com força. — Passava por acaso. — O narrador recolocou seu *pince-nez*. — E a arma. Disparou. Banguê. E. A pobre. — As sílabas tornaram-se mais enfáticas e espaçadas. — Lebre. Morreu. Ali.

uma voltinha. De repente um caçador. (Yakov Semyonovitch parou e espirrou fortemente). Apareceu (... continuou ele, ajeitando o *pince-nez*). E mesmo na lebrezinha. Um tiro. Deu. Pif. Paf. Oi. Oi. Oi. E lá se foi (e as sílabas arrastavam-se gravemente). A Lebre. Zinha. Minha.”

[...]

[...] That picnic, incidentally, had been for him the only acceptable promise of the day: he had been looking forward after a fashion to it, to the absence of grown-ups there, to the fire built in a forest clearing, to the baked potatoes, to the bilberry tarts, to the iced tea in thermos bottles. [...]

[...] Por acaso esse piquenique fora a única promessa aceitável do dia: de certo modo, ansiava por ele, pela ausência de adultos, pela fogueira acesa numa clareira da floresta, pelas batatas assadas, pelas tartes de mirtilos, pelo chá gelado em garrafas térmicas. [...]

[...] Já o piquenique fora a única promessa mais ou menos agradável naquele dia: era tão bom os adultos não irem e era bom pensar em batatas assadas na fogueira, em *vatrushkas*⁸⁸ com mirtilos e no chá frio em garrafas. [...]

⁸⁸ São bolos tradicionais russos, feitos com requeijão.

T1

T2

The Aurelian

Luring aside one of the trolley-car numbers, the street started at the corner of a crowded avenue. For a long time it crept on in obscurity, with no shop windows or any such joys. Then came a small square (four benches, a bed of pansies) round which the trolley steered with rasping ; disapproval. Here the street changed its name, and a new life began. ; Along the right side, shops appeared: : a fruiterer's, with vivid pyramids of oranges; a tobacconist's, with the , picture of a voluptuous Turk; a delicatessen, with fat brown and gray coils of sausages; and then, all of a sudden, a butterfly store. At night, and especially when it was damp, with the asphalt shining like the back of a seal, passers-by would stop for a second before that symbol of fair weather. The insects on exhibit were

T3

O Aureliano

Desviada do percurso de uma das carreiras de tróleis, a rua começava à esquina de uma movimentada avenida. Durante muito tempo definhava na obscuridade, sem montras nem alegrias que tais. Depois vinha uma praceta (quatro bancos, um canteiro de amores-perfeitos) em volta da qual trólei passava raspando seu protesto. Aí a rua mudava de nome e começava uma nova vida. Do lado direito apareciam lojas: uma frutaria com pitorescas pirâmides de laranjas; uma tabacaria com a figura de um voluptuoso turco; uma charcutaria com gordos rosários castanhos e cinzentos de salsichas; e, depois, de repente, uma loja de borboletas. À noite especialmente quando estava chuvoso, com asfalto a brilhar como lombo de uma foca, quem

T4

Pilgram

A rua, arrebatando para o lado uma das linhas de eléctricos, começava na esquina de uma avenida movimentada e, durante um longo bocado, continuava no escuro sem montras, sem quaisquer alegrias e, como que tendo decidido começar a viver de uma forma nova, mudava de nome após o jardim público circular, que o eléctrico contornava dando um guincho de desaprovação. Depois a rua tornava-se muito mais movimentada; do lado direito apareciam uma frutaria com pirâmides de laranjas bem iluminadas, uma tabacaria com a figura de um negrinho com turbante, uma charcutaria cheia de anacondas castanhas e gordas, uma farmácia, uma drogaria e, de repente, uma loja de borboletas. De noite, especialmente em noites de chuva,

huge and gorgeous. People would say to themselves, 'What colors — amazing!' and plod on through the drizzle. Eyed wings wide open in wonder, shimmering blue satin, black magic — these lingered for a while, floating in one's vision, until one boarded the trolley or bought a newspaper. And, just because they were together with the butterflies, a few other objects would remain in one's memory: a globe, pencils, and a monkey's skull on a pile of copybooks.

As the street blinked and ran on, there followed again a succession of ordinary shops — soap, coal, bread — with another pause at the corner where there was a small bar. The bartender, a dashing fellow in a starched collar and a green sweater, was deft at shaving off with one stroke the foam topping the glass under the beer tap; he also had a

passava detinha-se um segundo diante daquele símbolo de bom tempo. Os insectos na montra eram grandes e belos. As pessoas diziam para consigo: "Que cores! Admirável!", e seguiam caminho sob a chuva fina. Asas com olhos abertos de espanto, cetim azul-lustroso, magia negra, tudo isso pairando por algum tempo na visão até que se entre para trólei ou se vá comprar um jornal. E por estarem juntos com as borboletas uns quantos outros objectos permaneciam na memória: um globo terrestre, lápis e um crânio de macaco sobre uma pilha de cadernos.

À medida que a rua cintilante prosseguia, seguia-se uma série de lojas banais, drogaria, carvoaria, padaria, com outra pausa à esquina, onde havia um pequeno bar. O dono, um indivíduo elegante de colarinho engomado e camisola verde, era

quando o asfalto se cobria de um lustro de foca, raro era aquele, que não parava por um instante frente a este símbolo de um tempo excelente. As borboletas em exposição eram enormes e coloridas. O transeunte pensava para si — "Que cores! Fabuloso!" — e seguia o seu caminho. As borboletas ficavam por breves instantes na sua memória. Asas com olhos grandes e espantados, asas cor lazúli, asas negras com raios cor de esmeralda flutuavam à sua frente, enquanto não tinha de mudar a sua atenção para o eléctrico que se aproximava da paragem. E mesmo assim restavam na memória pequenos traços: um globo, algumas ferramentas e um crânio sobre um pedestal de livros grossos na montra.

A seguir, vinham novamente lojas banais: uma retrosaria, uma carvoaria, uma padaria e, na

, well-earned reputation as a wit. Every night, at a round table by the window, the fruiterer, the baker, an unemployed man, and the bartender's first cousin played cards with great gusto. As the winner of the current stake immediately ordered four drinks, none of the players could ever get rich.

On Saturdays, at an adjacent table, there would sit a flabby elderly man with a florid face, lank hair, and a grayish mustache, carelessly clipped. When he appeared, the players greeted him noisily without looking up from their cards. He invariably ordered rum, filled his pipe, and gazed at the game with pink-rimmed watery eyes. The left eyelid drooped slightly.

Occasionally someone turned to him, and asked how his shop was doing; he would be slow to answer, and often did not answer at all. If the

destro a varrer de um gesto a espuma no topo do copo sob a torneira da cerveja; tinha também fama de ser espirituoso. Todas as noites, à roda de uma mesa junto à janela, hortaliçeiro, padeiro, um desempregado e primo direito do dono do bar jogavam às cartas com grande prazer. Como vencedor de cada mão logo pedia uma rodada, nenhum dos jogadores chegaria alguma vez a rico.

Aos sábados sentava-se a uma mesa adjacente um homem idoso e fraco de rosto corado, cabelo ralo e um bigode grisalho mal aparado. Quando ele chegava, os jogadores saudavam-no ruidosamente sem levantarem os olhos das cartas. Por sistema pedia rum, enchia seu cachimbo e observava jogo com olhos aguados de contornos rosados. A pálpebra esquerda caía um pouco. Por vezes alguém se voltava para ele

esquina, ficava uma pequena taberna. O dono, um homem magro, com uma pele flácida e apertada entre os cantos do colarinho, era muito ágil a deitar nos cálices conhaque barato de uma garrafa bicuda e um grande mestre em comentários espirituosos. Quase todas as noites, em redor de uma mesa redonda junto à janela, o homem de frutaria, o padeiro, o electricista e o primo do dono jogavam às cartas. O vencedor de cada aposta de imediato pedia quatro cervejas, de modo que, no final, ninguém conseguia ficar propriamente rico. Aos sábados, na outra mesa, ao lado, sentava-se um homem corpulento e de cara rosada, com um bigode aparado de forma irregular. Pedia rum, enchia o cachimbo e observava os jogadores com olhos indiferentes e lacrimejantes, sendo que o direito era

— and when the cuckoo popped out of the clock he ponderously extracted a thick silver watch and gazed at it askance, holding it in the palm of his hand and squinting because of the smoke. Punctually at eleven he knocked out his pipe, paid for his rum, and, after extending a flaccid hand to anyone who might choose to shake it, silently left.

absortos nas suas cartas, sacudirem-se em feias gargalhadas. O homem usava um fato cinzento largo com grande exagero de desenhos no colete e quando o cuco saía do relógio extraía com solenidade o seu próprio relógio de prata maciça e olhava para ele de lado, segurando-o na palma da mão e piscando os olhos por causa do fumo. Às onze em ponto esvaziava o cachimbo, pagava o seu rum e, depois de estender uma mão flácida a quem quisesse apertá-la, saía em silêncio.

chamava-o “Herr Professor”; sentava-se, às vezes, à sua mesa e dizia: “Então, como está o Herr Professor?” E aquele, fumando o seu cachimbo, olhava para ele antes de responder e depois, pondo à mostra o lábio húmido por debaixo da boquilha em forma de barco, tal qual um elefante que se prepara para colher aquilo a que chega a sua tromba, dizia algo rude e sem graça; o dono retrucava vivamente e, nessa altura, as pessoas ao lado, olhando para as cartas, riam-se, sacudidamente, às gargalhadas. Ele usava um fato cinzento largo, em que predominava a parte do colete e, quando o cuco, por um instante, deixava as profundezas do relógio da taberna, ele, num gesto lento, franzindo a testa por causa do fumo, tirava do bolso do colete uma cebola de prata e olhava para ela, segurando-a na palma da mão, que

inclinava ligeiramente para o lado. À meia-noite em ponto, esvaziava o cachimbo para o cinzeiro, pagava e, estendendo a mão desossada alternadamente ao dono, à sua filha e aos quatro jogadores, ia-se embora em silêncio.

| T1 | T2 | T3 | T4 |
|------|---|--|--|
| | A Russian Beauty | Uma Beldade Russa | Beldade |
| 1900 | <p>Olga, of whom we are about to speak, was born in the year 1900, in a wealthy, carefree family of nobles. A pale little girl in a white sailor suit, with a side parting in her chestnut hair and such merry eyes that everyone kissed her there, she was deemed a beauty since childhood. The purity of her profile, the expression of her closed lips, the silkiness of her tresses that reached to the small of her back all this was enchanting indeed. Her childhood passed festively, securely, and gaily, as was the custom in our country since the days of old. A sunbeam falling on the cover of a <i>Bibliothèque Rose</i> volume at the family estate, the classical hoarfrost of the Saint Petersburg public gardens. A supply of memories, such as these, comprised her sole dowry when she</p> | <p>Olga, de quem vamos falar em seguida, nasceu no ano de 1900 numa família nobre e rica, livre de cuidados. Menina pálida num fatinho de marujo, risca ao lado no seu cabelo cor de noz e uns olhos tão alegres que toda a gente os escolhia para a beijar, desde a infância estava destinada a ser uma beldade. A pureza do seu perfil, a expressão da boca fechada, as tranças sedosas que lhe chegavam ao meio das costas, tudo era na realidade encantador. A sua infância passou-se em festa, com segurança e alegria, como era costume no nosso país antigamente. Um raio de sol a incidir na capa de um volume da <i>Bibliothèque Rose</i> na propriedade da família, a geada clássica dos jardins públicos de Sampetersburgo... Um sortido de</p> | <p>Olga Alekseevna, de quem agora vamos falar, nasceu no ano de 1900 numa família rica, nobre e sem preocupações. Uma menina pálida com uma roupa branca à marinheiro, com risca ao lado no cabelo castanho e olhos de tal forma alegres que toda a gente os beijava. Desde a infância que tinha fama de ser uma beleza: a pureza do perfil, a expressão dos lábios fechados, a trança sedosa que chegava até ao fundo das costas — tudo era, na verdade, encantador. A sua infância passou-se de forma elegante, calma e alegre, como era costume desde tempos remotos no nosso país: um raio de sol da quinta sobre a capa da <i>Bibliothèque Rose</i> e a geada clássica dos jardins públicos de São Petersburgo. Uma reserva de memórias como estas fez parte do</p> |

... : plan to shoot himself because of her, estância de veraneio perto da veraneio perto da quinta da família
, , there was no university student who propriedade da família não havia um não havia um único aluno do liceu
would not... In a word, there had liceal que não tivesse planeado que não tivesse planos de se matar
, ... been a special magic about her, matar-se por causa dela, não havia com um tiro por causa dela, ou
... - which, had it lasted, would have universitário que não... Numa nenhum estudante universitário que
, — - , caused... would have wreaked... But palavra, ela possuía uma magia não tivesse... Numa palavra, havia
: , , somehow, nothing came of it. Things especial que, a durar, teria um encanto especial nela, que, se
; failed to develop, or else happened causado... teria destruído... Mas, tivesse durado algum tempo, teria
, ; to no purpose. There were flowers afinal, nada resultou daí. As coisas causado... teria infligido... Mas, por
. that she was too lazy to put in a não se desenvolveram ou então qualquer razão, não deu em nada.
- vase, there were strolls in the twilight aconteceram sem consequências. Era como se algo fosse em vão:
, “ ”, “ ”; now with this one, now with another, Havia flores que ela tinha preguiça flores, por preguiça, não colocava
“ ” followed by the blind alley of a kiss. de por numa jarra, passeios ao numa jarra com água, passeios ao
“grabuges”; - She spoke French fluently, ora com aquele, a que se seguia um, outras vezes com outro, beijos em
, pronouncing *les gens* (the servants) beijo sem consequências. becos sem saída.
; splitting *août* (August) in two syllables Falava francês fluentemente, Ela falava fluentemente francês,
, — (a-ou). She naively translated the pronunciando *les gens* (os criados) pronunciando “jance” (*les gens*), “a-
. Russian *grabezhi* (robberies) as *les* como se rimasse com *agence* e ou” (*août*), traduzindo de forma
— grabuges (quarrels) and used some dividindo *août* (Agosto) em duas ingênua a palavra russa “grabezhi”
. archaic French locutions that had sílabas (a-ou). Traduzia com (assaltos) por “*les grabuges*”
— somehow survived in old Russian ingenuidade russo *grabeji* (roubos) (disputas), usando algumas locuções
. families, but she rolled her r’s most por *les grabuges* (pedreiras) e usava arcaicas, que sobreviveram nas
, , , convincingly even though she had algumas locuções arcaicas francesas antigas famílias russas, mas

never been to France. Over the dresser in her Berlin room a postcard of Serov's portrait of the Tsar was fastened with a pin with a fake turquoise head. She was religious, but at times a fit of giggles would overcome her in church. She wrote verse with that terrifying facility typical of young Russian girls of her generation: patriotic verse, humorous verse, any kind of verse at all. For about six years, that is until 1926, she resided in a boarding-house on the Augsburgstrasse (not far from the clock), together with her father, a broad shouldered, beetle-browed old man with a yellowish mustache, and with tight, narrow trousers on his spindly legs. He had a job with some optimistic firm, was noted for his decency and kindness, and was never one to turn down a drink. In Berlin, Olga gradually acquired a large group of friends, all of them

que de algum modo haviam sobrevivido nas velhas famílias russas, mas rolava de forma muito convincente apesar de nunca ter estado em França. Sobre o toucador no seu quarto de Berlim, um postal com retrato do czar por Serov, preso por um alfinete de cabeça de turquesa falsa. Era religiosa, mas por vezes um acesso de riso acometia-na na igreja. Escrevia poesia com essa facilidade aterradora típica das raparigas russas da sua geração: poemas patrióticos, poemas humorísticos, todo tipo de poesia. Durante uns seis anos, ou seja, até 1926, residiu numa pensão na Augsburgstrasse (não longe do relógio) com pai, um velho de costas largas, sobrancelhas salientes, um bigode amarelado e umas calças justas, estreitas, nas pernas magras. Tinha um emprego numa firma optimista, era notado

pronunciando o "r" de forma muito convincente, embora nunca tenha estado em França. Um postal com o retrato do czar, feito por Serov, estava preso com um alfinete de cabeça de turquesa falsa sobre a cómoda no seu quarto de Berlim. Era devota, mas, ocasionalmente, na igreja despontava nela o lado trocista. Ela escrevia, com uma misteriosa facilidade, própria das jovens russas, versos patrióticos, humorísticos e de qualquer outro tipo. Durante seis anos, isto é, até 1926, ela residiu numa pensão na *Augsburgerstrasse* (lá, onde está o relógio), com o seu pai, um velho de ombros largos, sobrancelhas espessas, bigode amarelo, com as pernas finas enfiadas nas calças estreitas. Ele trabalhava numa certa empresa optimista e era conhecido pela sua decência e bondade e pelo

young Russians. A certain jaunty tone was established. "Let's go to the cinemonkey," or "That was a heely deely German Diele, dance hall." All sorts of popular sayings, cant phrases, imitations of imitations were much in demand. "These cutlets are grim." "I wonder who's kissing her now?" Or, in a hoarse, choking voice: "Messieurs les officiers..."

At the Zotovs', in their overheated rooms, she languidly danced the fox-trot to the sound of the gramophone, shifting the elongated calf of her leg not without grace and holding away from her the cigarette she had just finished smoking, and when her eyes located the ashtray that revolved with the music she would shove the butt into it, without missing a step. How charmingly, how meaningfully she could raise the wineglass to her lips, secretly drinking to the health of a third party as she looked through her

pela sua educação e amabilidade e nunca recusava uma proposta de copos. Em Berlim, Olga foi aos poucos adquirindo um grande grupo de amigos, todos jovens russos. Estabeleceu-se um certo tom animado. "Vamos ao cinemomo" ou "A Mila reguila foi dançar no *Diele* dos alemães." Toda a espécie de ditos populares, frases de calão, imitações de imitações tinham grande sucesso. "Estas costeletas estão tristes." "Com quem estará ela agora?" Ou com voz roufenha, sufocada: "*Mes-sieurs les officiers...*"

Em casa dos Zotov, nos seus aposentos de cima, dançava languidamente foxtrote ao som do gramofone, trocando com certa graça as compridas pernas e segurando de longe cigarro que acabara de fumar; e quando os seus olhos localizavam cinzeiro que dava

gosto de beber o seu copo. Olga Alekseevna tinha feito gradualmente muitos amigos, todos jovens russos. Estabeleceu-se uma maneira de falar especial e bem-disposta. "Vamos ao cinemonka". "Ontem fomos dançar à Dieleta". Estavam na moda todo o tipo de provérbios populares, frases cómicas e imitações de imitações. "Não são costeletas, são trevas". "Alguém não está, alguém vale a pena..." (Ou numa voz esganiçada e tensa: "Senho-ores oficiais...")

Nos quartos aquecidos dos Zotov, ela dançava languidamente o foxtrot ao som do gramofone, movendo a coxa longa com elegância e mantendo a uma certa distância o cigarro acabado de fumar. E quando encontrava um cinzeiro com os olhos, ia girando com a música e enfiava lá a ponta do cigarro, sem nunca parar de dançar. De tal forma

lashes at the one who had confided in her. How she loved to sit in the corner of the sofa, discussing with this person or that somebody else's affairs of the heart, the oscillation of chances, the probability of a declaration all this indirectly, by hints and how understanding her eyes would smile, pure, wide-open eyes with barely noticeable freckles on the thin, faintly bluish skin underneath and around them. But as for herself, no one fell in love with her, and this was why she long remembered the boor who pawed her at a charity ball and afterwards wept on her bare shoulder. He was challenged to a duel by the little Baron R., but refused to fight. The word "boor," by the way, was used by Olga on any and every occasion. "Such boors," she would sing out in chest tones, languidly and affectionately. "What a

voltas com a música, atirava para la a ponta, sem errar um passo. Como era encantadora, expressiva, a levar copo aos lábios, bebendo em segredo a saúde de uma terceira pessoa enquanto fitava por entre as pestanas a que nela confiara. Como gostava de se sentar ao canto do sofá, a discutir com este ou com aquele os assuntos de coração alheios, a oscilação das hipóteses, a probabilidade de uma declaração, tudo isto indirectamente, por sugestões; e como era compreensivo sorriso puro nos seus olhos bem abertos, com sardas visíveis na pele por baixo e à volta deles. Mas por ela ninguém se apaixonava e Olga recordou por muito tempo labrego que a apalpou num baile de caridade e depois chorou no seu ombro nu. Foi desafiado para um duelo pelo pequeno barão R., mas recusou-se a lutar. A propósito, a palavra "labrego"

charmosa e significativa, ela levava o copo de vinho aos lábios, bebendo secretamente à saúde de uma terceira pessoa, e olhando através das suas pestanas para quem tinha confiado nela. Como ela gostava de se sentar no canto do sofá, debatendo, com um ou com outro, os assuntos do coração, a oscilação das oportunidades, a probabilidade de uma declaração; e tudo isto dito por meias-palavras; e como, com simpatia, sorriam os seus olhos, puros e rasgados, com sardas pouco visíveis na pele fina e levemente azulada por baixo e ao redor deles... No entanto, ninguém se apaixonava por ela e era por isso que ela sempre se lembrava de um bruto que a agarrara num baile de caridade e que depois chorara no ombro nu dela e fora desafiado para um duelo pelo pequeno Barão R., mas recusara-se a lutar. Aliás, a palavra "bruto" era

under that palm tree, at the balustrade of that white terrace. And then there was also another thing or two that she missed.

One day, almost knocking her off her feet, her one-time friend Vera rushed like a whirlwind out of a telephone booth, in a hurry as always, loaded with parcels, with a shaggy-eyed terrier whose leash immediately became wound twice around her skirt. She pounced upon Olga, imploring her to come and stay at their summer villa, saying that it was fate itself, that it was wonderful and how have you been and are there many suitors. “No, my dear, I’m no longer that age,” answered Olga, “and besides...” She added a little detail and Vera burst out laughing, letting her parcels sink almost to the ground. “No, seriously,” said Olga, with a smile. Vera continued coaxing

anúncios escritos com a saliva de Tântalo, imaginando-se rica, com aquele vestido, desenhado em três ou quatro linhas insolentes, naquele convés, sob aquela palmeira, na balaustrada daquele terraço branco. E ainda havia uma ou outra coisa que lhe escapara.

Um dia, quase a derrubando, Vera, uma sua amiga de outrora, saiu como um furacão de uma cabina telefónica, cheia de pressa como sempre, carregada de embrulhos, com um *terrier* de olhos guedelhudos cuja trela se enrodilhou duas vezes à volta da saia dela. Atirou-se a Olga, implorando-lhe que fosse até a sua casa de Verão, dizendo que era destino, que era maravilhoso e como tens passado e tens muitos pretendentes?

— Não, minha querida, já não estou nessa idade — respondeu Olga—, e,

ocasionalmente atormentada pelo luxo de alguns cartazes, escritos pela saliva de Tântalo. Ela imaginava-se rica, naquele vestido, desenhado com a ajuda de três ou quatro linhas insolentes, naquele convés de navio, sob aquela palmeira, ao lado da balaustrada do terraço branco. E havia também uma outra coisa que lhe fazia falta.

Uma vez, quase que a derrubaram; Verotchka⁸⁹, a sua antiga amiga, saiu de uma cabine telefónica como um turbilhão na sua pressa habitual, carregada com sacos e com um terrier com pelo sobre os olhos, cuja trela imediatamente se enrolou duas vezes em volta da sua saia. Ela atirou-se a Olga Alekseevna, implorando-lhe que fosse até à sua casa de verão, dizendo que era o destino, que era fantástico, e como estás e se tens tido muitos

⁸⁹ É nome diminutivo de Vera.

her, pulling at the terrier, turning this way and that. Olga, starting all at once to speak through her nose, borrowed some money from her. Vera adored arranging things, be it a party with punch, a visa, or a wedding. Now she avidly took up arranging Olga's fate. "The match maker within you has been aroused," joked her husband, an elderly Balt (shaven head, monocle). Olga arrived on a bright August day. She was immediately dressed in one of Vera's frocks; her hairdo and make-up were changed. She swore languidly, but yielded, and how festively the floorboards creaked in the merry little villa! How the little mirrors, suspended in the green orchard to frighten off birds, flashed and sparkled!

A Russified German named Forstmann, a well-off athletic widower, author of books on hunting, além disso... — acrescentou um pequeno pormenor e Vera desatou a rir, deixando os seus embrulhos pender quase até ao chão. — Não, a sério — disse Olga, com um sorriso. Vera insistiu, puxando pelo *terrier*, voltando-se de um lado para outro. Olga, começando de repente a falar pelo nariz, pediu-lhe dinheiro emprestado. Vera adorava arranjar coisas, fosse uma festa com ponche, um visto ou um casamento. E pôs-se avidamente a arranjar destino de Olga. — Despertou em ti a casamenteira — brincava seu marido, um báltico de certa idade (cabeça rapada, monóculo). Olga chegou num luminoso dia de Agosto. Foi logo metida num dos vestidos de Vera, penteada e maquilhada. Protestou languidamente, mas cedeu, e como eram festivos os estalidos das pranchas do soalho naquela alegre pretendentes. "Não, minha querida, a idade é outra", respondeu Olga Alekseevna, "e além disso..." Acrescentou um pequeno detalhe e Verotchka desatou a rir estridentemente, quase deixando cair os sacos ao chão. "A sério", — disse Olga Alekseevna, com um sorriso. Verotchka continuou a persuadi-la, puxando o terrier e mexendo-se. De repente, começando a falar pelo nariz, Olga Alekseevna pediu-lhe dinheiro emprestado. Verotchka adorava organizar coisas, fosse uma festa de ponche, um visto ou um casamento. Agora ela organizava o destino de Olga Alekseevna com prazer. "Dentro de ti despertou uma casamenteira", brincou o seu marido, um homem idoso do Báltico (cabeça rapada, monóculo). Num dia brilhante de Agosto Olga Alekseevna chegou e foi imediatamente vestida com um dos

came to spend a week. He had long been asking Vera to find him a bride, "a real Russian beauty." He had a massive, strong nose with a fine pink vein on its high bridge. He was polite, silent, at times even morose, but knew how to form, instantly and while no one noticed, an eternal friendship with a dog or with a child. With his arrival Olga became difficult. Listless and irritable, she did all the wrong things and she knew that they were wrong. When the conversation turned to old Russia (Vera tried to make her show off her past), it seemed to her that everything she said was a lie and that everyone understood that it was a lie, and therefore she stubbornly refused to say the things that Vera was trying to extract from her and in general would not cooperate in any way. On the veranda, they would slam their cards down hard. Everyone would go off

vivenda! Como cintilavam os pequenos espelhos suspensos na horta para afugentar os pássaros! Um alemão russificado chamado Forstmann, viúvo, atlético, abastado, autor de livros sobre caça, foi passar lá uma semana. Há muito que pedia a Vera que lhe arranjasse uma noiva, "uma autêntica beldade russa". Tinha um nariz maciço, forte, com uma fina veia rosada sobre a ponte alta. Era educado, calado, por vezes até soturno, mas sabia formar e sem ninguém notar amizades eternas com um cão ou com uma criança. Com a sua chegada Olga tornou-se difícil. Distraída e irritável, fazia tudo mal e sabia que fazia mal. Quando a conversa se virava para a velha Rússia (Vera tentava levá-la a exhibir seu passado), parecia-lhe que tudo que dizia era mentira e por isso recusava-se teimosamente a dizer as coisas que Vera tentava extrair dela;

os vestidos de Verotchka, o seu penteado e maquilhagem foram alterados. Ela ralhava languidamente, mas cedia; e como rangiam festivamente as tábuas do soalho na alegre casinha de veraneio. Como brilhavam os pequenos espelhos, suspensos no pomar verde para assustar os pássaros!

Chegara para passar uma semana um alemão de origem russa chamado Forstmann, viúvo abastado, atlético, autor de livros sobre caça. Por muito tempo, ele próprio tinha pedido a Verotchka para lhe arranjar uma noiva — "uma verdadeira beldade russa". Tinha um nariz grande e forte, com uma veia muito fininha e cor-de-rosa na curvatura do nariz. Era educado, taciturno, às vezes, mesmo sombrio, mas podia, de imediato, e sem ninguém reparar, fazer uma amizade

together for a stroll through the woods, but Forstmann conversed mostly with Vera's husband, and, recalling some pranks of their youth, the two of them would turn red with laughter, lag behind, and collapse on the moss. On the eve of Forstmann's departure they were playing cards on the veranda, as they usually did in the evening. Suddenly, Olga felt an impossible spasm in her throat. She still managed to smile and to leave without undue haste. Vera knocked on her door, but she did not open. In the middle of the night, having swatted a multitude of sleepy flies and smoked continuously to the point where she was no longer able to inhale, irritated, depressed, hating herself and everyone, Olga went into the garden. There, the crickets stridulated, the branches swayed, an occasional apple fell with a taut thud, and the moon performed calisthenics

no geral, em nada cooperava. No terraço jogava-se forte às cartas. Saíram todos para um passeio pelo bosque, mas Forstmann conversou sobretudo com marido de Vera e, recordando algumas partidas da sua juventude, os dois coravam muito e riam-se, ficavam para trás e deixavam-se cair na relva. Na véspera da partida de Forstmann estiveram a jogar às cartas no terraço, como era costume à noite. De súbito, Olga sentiu um espasmo impossível na sua garganta. Ainda conseguiu sorrir e sair sem pressa indevida. Vera bateu a sua porta, mas ela não abriu. A meio da noite, depois de matar uma porção de moscas sonolentas e de fumar tanto que chegara ao ponto de não poder inalar, irritada, deprimida, odiando-se a si própria e a toda a gente, Olga saiu para jardim. Lá fora os grilos faziam uma barulheira, os ramos

para a vida com um cão ou uma criança. Com a sua chegada Olga Alekseevna tornou-se difícil; abatida e irritada, fazia tudo de maneira errada e sabia disso. Quando começaram a falar da Rússia antiga (Verotchka tentou forçá-la a falar do seu passado), parecia-lhe que tudo o que ela dizia era uma mentira e que todos entendiam que ela estava a mentir e, portanto, teimosamente recusava dizer as coisas que Verotchka estava a tentar extrair dela e, em geral, não deixava as coisas melhorar. Jogavam cartas na varanda e todos juntos caminhavam pela floresta, mas Forstmann conversava principalmente com o marido de Verotchka, recordando algumas brincadeiras da sua juventude e ambos ficavam vermelhos de tanto se rirem, e ficando para trás, caíam sobre o musgo. Na véspera da

that has hit its mark.

vez de me atolar em esforços de adivinhação, repito as palavras do venturoso rei do meu conto de fadas preferido: Que flecha voa para sempre? A flecha que atingiu alvo.

sentou-se ao seu lado e, tossindo uma vez, perguntou se ela consentiria em ser a sua cônjuge. Foi essa mesma a palavra que ele usou: “cônjuge”. Quando foram tomar o pequeno-almoço, Verotchka, o seu marido, e a prima dele, em completo silêncio, bailavam, cada um no seu canto, danças inexistentes, e Olga Alekseevna disse lentamente numa voz carinhosa: “Que brutos” e, no verão seguinte, morreu no parto. É tudo. Ou seja, talvez haja alguma continuidade, mas eu não conheço, e, em casos destes, em vez de adivinhar, repito as palavras do rei alegre do meu conto de fadas preferido: Qual é a seta que voa para sempre? A seta que acertou no alvo.

