



Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Yana Baryshnikova da Costa Marques

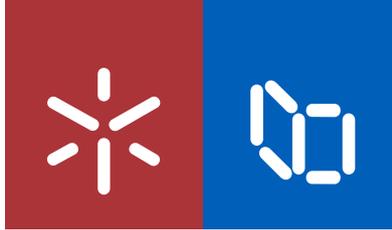
**Autores Russos no Exílio: Vladimir Nabokov
e Joseph Brodsky. Autotradução, Recepção
e Tradução Intersemiótica**

**Autores Russos no Exílio: Vladimir Nabokov e Joseph Brodsky.
Autotradução, Recepção e Tradução Intersemiótica**

Yana Baryshnikova da Costa Marques

UMinho | 2024

janeiro de 2024



Universidade do Minho

Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Yana Baryshnikova da Costa Marques

**Autores Russos no Exílio: Vladimir Nabokov
e Joseph Brodsky. Autotradução, Receção
e Tradução Intersemiótica**

Tese de Doutoramento

Doutoramento em Modernidades Comparadas: Literaturas,
Artes e Culturas

Trabalho efetuado sob a orientação da

**Professora Doutora Maria Filomena Pereira
Rodrigues Louro**

e da

**Professora Doutora Ana Gabriela Vilela Pereira
de Macedo**

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial

CC BY-NC

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

AGRADECIMENTO

À Professora Doutora Filomena Louro pela acuidade científica na elaboração do argumento acadêmico, a inextinguível paciência e serões infindáveis brindados com o seu humor sagaz.

À Professora Doutora Gabriela Macedo e a instigante habilidade em direcionar este projeto num percurso com visão inovadora. À sua singular capacidade de inspiração que motivou uma abordagem acadêmica mais sustentada e fecunda.

À minha colega e amiga Professora Doutora Helena Guimarães, pelos preciosos conselhos e ensinamentos de russo e português, fossem de literatura, tradução ou teoria; pela disponibilização da sua enorme biblioteca e incansável apoio que predispôs um trabalho mais descomplicado e aprazível.

Ao Luís, que sempre esteve do meu lado (o meu *rock*).

Às minhas filhas pelo regozijo de as ouvir recitar os versos de Brodsky e a sua afeição às borboletas de Nabokov.

À minha mãe e madrinha que carregaram malas e malas de livros da Rússia e que, apesar de longe, sempre estiveram “perto”.

À Didi e António, os meus segundos pais, que me apoiaram durante estes anos e nunca deixaram de acreditar que esta tese um dia chegaria a bom termo.

Aos professores do curso de Modernidades Comparadas que expandiram os meus horizontes académicos.

à minha mãe Natalia e minha madrinha Olga

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Autores Russos no Exílio: Vladimir Nabokov e Joseph Brodsky.

Autotradução, Recepção e Tradução Intersemiótica

Resumo

A presente tese efetua uma leitura contrastiva e comparativa das obras autotraduzidas pelo romancista Vladimir Nabokov e pelo poeta Joseph Brodsky, Prémio Nobel de Literatura de 1987. Exilados da Rússia em épocas distintas e por razões diferentes, ambos reinterpretaram os seus textos dentro da nova realidade cultural. A análise polivalente, feita com base nos Estudos de Tradução e de Literatura Comparada, revela quando e porquê os autores recorreram à tradução literal, à tradução livre ou à reescrita da sua obra. Simultaneamente, é analisada a capacidade autoral de se integrar no sistema literário anglófono, reinventando a sua personalidade artística.

O corpo de análise das obras de Nabokov baseia-se na autotradução bilateral de dois romances, o russo *Камера обскура* (1932) [Câmara Escura] e o americano *Lolita* (1955). A análise das obras de Brodsky inclui três autotraduções poéticas de coletâneas diferentes, publicadas nos Estados Unidos em russo e em inglês: o ciclo de poemas '*Часть речи*' (1975-76) [Parte do Discurso], os poemas '*Пятая годовщина*' (1977) [Quinto Aniversário] e '*Открытка из Лиссабона*' (1988) [Postal de Lisboa].

Por fim, é visto o impacto do legado cultural de Nabokov e Brodsky nas artes audiovisuais, nomeadamente a sua interceção com o cinema, o teatro e a dança. O filme *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick e a peça teatral *Brodsky / Baryshnikov* (2015-19) de Alvis Hermanis serão estudados, no que toca à transmutação das obras da dimensão conceptual para a percetual, à luz dos Estudos de Intersemiótica.

Palavras-chave: autotradução, Brodsky, literatura de exílio, Nabokov, tradução intersemiótica.

Russian Authors in Exile: Vladimir Nabokov and Joseph Brodsky.

Self-translation, Reception and Intersemiotic Translation

Abstract

This thesis makes a contrastive and comparative reading of the works self-translated by the novelist Vladimir Nabokov and the poet Joseph Brodsky, Nobel Prize in Literature in 1987. Exiled from Russia at different times and for different reasons, both reinterpreted their texts within the new cultural reality. The multipurpose analysis, based on Translation Studies and Comparative Literature, reveals when and why the authors have resorted to literal translation, free translation or rewriting of their work. Simultaneously, each author's ability to integrate into the Anglophone literary system, reinventing his artistic personality, is analyzed.

The body of analysis of Nabokov's works is based on the bilateral self-translation of two novels, the Russian *Камера обскура* (1932) [Camera Obscura] and the American *Lolita* (1955). The analysis of Brodsky's works includes three poetic self-translations of different collections, published in the United States in Russian and in English: the cycle of poems '*Часть речи*' (1975-76) [Part of Speech], the poems '*Пятая годовщина*' (1977) [The Fifth Anniversary] and '*Открытка из Лиссабона*' (1988) [Postcard from Lisbon].

Finally, it will be analyzed the impact of Nabokov and Brodsky's cultural legacy on audiovisual arts, precisely the intersection of the written texts with cinema, theatre, and dance. The film *Lolita* (1962) by Stanley Kubrick and the show *Brodsky / Baryshnikov* (2015-19) by Alvis Hermanis will be studied, regarding the transmutation of works from the conceptual to the perceptual dimension, in the light of Intersemiotics Studies.

Keywords: self-translation, Brodsky, exile literature, Nabokov, intersemiotic translation.

Русские писатели в изгнании: Владимир Набоков и Иосиф Бродский.
Самоперевод, литературное признание и интерсемиотический перевод

Аннотация к диссертации

Данная диссертация представляет собой контрастивное и сопоставительное исследование самопереводов писателя Владимира Набокова и поэта Иосифа Бродского, лауреата Нобелевской премии по литературе 1987 года. Изгнанные из России в разное время по разным причинам, оба автора переосмыслили свои тексты в рамках новой культурной реальности. Многоцелевой анализ, основанный на переводоведении и сравнительном литературоведении, показывает, когда и почему авторы прибегали к буквальному переводу, вольному переводу или переписыванию своих работ. Одновременно анализируется способность авторов интегрироваться в англоязычную литературную систему, переосмыслив свою художественную индивидуальность.

Основной анализ произведений Набокова основан на двустороннем автопереводе двух романов: русской «Камеры обскура» (1932) и американской «Политы» (1955). Анализ произведений Бродского включает три поэтических автоперевода из разных сборников, изданных в США на русском и английском языках: цикл стихотворений «Часть речи» (1975-76), стихотворения «Пятая годовщина» (1977) и «Открытка из Лиссабона» (1988).

В заключение будет рассмотрено влияние культурного наследия Набокова и Бродского на аудиовизуальное искусство, а именно пересечение письменных текстов с кино, театром и танцем. Фильм «Полита» (1962) Стэнли Кубрика и спектакль «Бродский / Барышников» (2015-19) Алвиса Херманиса будут рассмотрены с точки зрения трансмутационного переноса произведений из концептуального измерения в перцептуальное в свете интерсемиотического исследования.

Ключевые слова: самоперевод, Бродский, Литература русского зарубежья, Набоков, интерсемиотический перевод.

ÍNDICE

Direitos de autor e condições de utilização do trabalho por terceiros.....	ii
Agradecimento	iii
Declaração de Integridade	iv
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
Аннотация к диссертации.....	vii
ÍNDICE	viii
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – EXÍLIO E LITERATURA RUSSA	8
1.1. VIDA E OBRA DOS AUTORES ANTES E DEPOIS DO EXÍLIO.....	9
1.2. A LITERATURA DO EXÍLIO: VAGAS DA EMIGRAÇÃO RUSSA	25
1.3. ADAPTAÇÃO AO EXÍLIO E DEFINIÇÃO DA IDENTIDADE AUTORAL	32
1.4. DITADURA E LITERATURA: CENSURA, OPRESSÃO, PERSEGUIÇÃO	43
1.5. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	52
CAPÍTULO II – AUTOTRADUÇÃO VS. TRADUÇÃO	54
2.1. O LUGAR DA AUTOTRADUÇÃO NOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO E NA LITERATURA COMPARADA	56
2.2. NABOKOV E BRODSKY TRADUTORES: DA DOMESTICAÇÃO À TRADUÇÃO LITERAL	69
2.3. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	94
CAPÍTULO III – VLADIMIR NABOKOV: AUTOTRADUÇÃO	96
3.1. <i>LAUGHTER IN THE DARK</i> – DE RUSSO PARA INGLÊS.....	98
ASPETOS PARATEXTUAIS	98
GÊNESE DA OBRA	101
ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	125
CONCLUSÃO DE SECCÃO.....	137
3.2. <i>LOLITA</i> – DO INGLÊS PARA O RUSSO	139
ASPETOS PARATEXTUAIS	139
GÊNESE DA OBRA	142
ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	153
CONCLUSÃO DE SECCÃO.....	170
3.3. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	175
CAPÍTULO IV – JOSEPH BRODSKY: AUTOTRADUÇÃO	178
4.1. O CICLO DE POEMAS ‘A PART OF SPEECH’ DA COLETÂNEA <i>A PART OF SPEECH</i>	181
4.1.1 A COLETÂNEA <i>A PART OF SPEECH</i>	181
4.1.2. CICLO DE POEMAS ‘A PART OF SPEECH’	185

ASPETOS PARATEXTUAIS	185
GÉNESE DA OBRA	186
ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	197
CONCLUSÃO DE SECÇÃO.....	207
4.2. O POEMA ‘THE FIFTH ANNIVERSARY’ DA COLETÂNEA <i>TO URANIA</i>	209
4.2.1. A COLETÂNEA <i>TO URANIA</i>	209
4.2.2. O POEMA ‘THE FIFTH ANNIVERSARY’	213
ASPETOS PARATEXTUAIS	213
GÉNESE DA OBRA	214
ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	224
CONCLUSÃO DE SECÇÃO.....	231
4.3. O POEMA ‘POSTCARD FROM LISBON’ DA COLETÂNEA <i>SO FORTH</i>	235
4.3.1. A COLETÂNEA <i>SO FORTH</i>	235
4.3.2. O POEMA ‘POSTCARD FROM LISBON’	240
ASPETOS PARATEXTUAIS	241
GÉNESE DA OBRA	241
ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	245
CONCLUSÃO DE SECÇÃO.....	253
4.4. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	255
CAPÍTULO V – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	259
5.1. TEORIA INTERSEMIÓTICA	261
5.2. O IMPACTO DO LEGADO CULTURAL DE BRODSKY E NABOKOV NAS ARTES.....	263
5.3. ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE <i>LOLITA</i> . O CASO DE STANLEY KUBRICK	272
ASPETOS PARATEXTUAIS	273
ANÁLISE INTERSEMIÓTICA.....	275
CONCLUSÃO DE SECÇÃO.....	299
5.4. ADAPTAÇÃO PERFORMATIVA DOS POEMAS NA PEÇA <i>BRODSKY / BARYSHNIKOV</i>	300
ASPETOS PARATEXTUAIS	300
ANÁLISE INTERSEMIÓTICA.....	304
CONCLUSÃO DE SECÇÃO.....	318
5.5. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO	320
VI. CONCLUSÃO DA TESE	322
BIBLIOGRAFIA	328
ANEXO I	341
ANEXO II	342
ANEXO III	345
ANEXO IV	347
ANEXO V	350
ANEXO VI	352

ANEXO VII	354
ANEXO VIII	355
ANEXO IX	356
ANEXO X	358

INTRODUÇÃO

As obras de Vladimir Nabokov e Joseph Brodsky fazem parte de dois sistemas literários muito diversos: o russo e o norte-americano. Ambos foram forçados a deixar a sua pátria em épocas diferentes, fosse por pertencer a uma classe social desfavorável às mudanças políticas, ou por ter uma visão diferente do regime. No exílio, os autores reinterpretaram os seus textos dentro de uma nova realidade cultural.

Exilado na Europa durante vinte anos, Nabokov escreve os seus textos em russo nas décadas de vinte/trinta, sob o nome de Vladimir Sirin¹, ganhando o seu público entre os compatriotas-emigrantes. Com a ascensão do regime de Adolf Hitler, ele será forçado a fugir novamente, mas desta vez para os Estados Unidos, onde é totalmente desconhecido. Posteriormente o autor irá marcar a prosa americana já com o seu nome original, nos anos cinquenta /setenta.

Joseph Brodsky, nascido na União Soviética, rodeia-se de homens de letras de São Petersburgo, sendo confrontado pelas autoridades nos anos sessenta-setenta devido à sua poesia. O julgamento de 1964, onde Brodsky foi incriminado de parasitismo social e acusado de ser um falso poeta, chama a atenção da comunidade académica internacional para a sua persona. A rádio encenação do julgamento de Brodsky foi transmitida num programa da BBC (Losev, 2008, p. 97). A poetisa Anna Akhmatova, presente no julgamento, ironicamente fez uma anotação que posteriormente se tornou realidade: “Que biografias estão a criar ao nosso ruivo!”² (ibid.).

Banido da sua pátria em 1972, o poeta é forçado a deixar para trás a intelligentsia russa para conseguir ganhar o seu lugar nos Estados Unidos como poeta russo no exílio e ensaísta anglófono. Recebe o Prémio Nobel de Literatura em 1987 e o estatuto de Poeta Laureado dos Estados Unidos em 1991; já a sua posição como poeta anglófono é muitas vezes colocada em questão.

Devido à sua marginalização, os autores sentiram necessidade, em certo momento da sua vida, de se autotraduzirem. Os seus textos situam-se na fronteira de dois sistemas literários distintos: o russo e o inglês.

O presente estudo analisa as obras autotraduzidas por Nabokov e Brodsky, o que inclui uma leitura comparativa e contrastiva dos textos russos / ingleses. A atividade de autotradução integra questões que se ligam aos estudos de tradução, tais como a função do autor/tradutor, a análise comparativa entre texto original e texto de chegada e questões de equivalência, bem como aspetos de

¹ Os nomes russos estão apresentados em grafia inglesa (BGN/PCGN), uma vez que ainda não existe transliteração regulamentada do russo para português (de Portugal). Para simplificar a leitura, optamos pelas soluções ergonómicas no caso das seguintes letras: ъ e ь são omitidas, as terminações -ий / -ий têm o equivalente de -y. A transliteração pode variar, caso o nome exista numa grafia diferente.

² Todas as traduções para português, sem referência do/a tradutor/a, apresentadas ao longo desta dissertação são da nossa autoria. As citações originais russas (que não fazem parte da análise contrastiva) estão ordenadas em números romanos e indicadas no fim de cada capítulo.

ordem cultural e até pessoal, já que é o próprio autor a resolver os problemas de caráter tradutivo. Os casos de autotradução caracterizam-se pela diversidade tanto a nível da motivação, como a nível dos métodos adotados, o que leva a que não haja uma posição unânime entre os investigadores das áreas dos Estudos de Tradução e da Literatura Comparada sobre este tema. Segundo o teórico eslovaco, Anton Popovič, a autotradução “cannot be regarded as a variant of the original text but as a true translation” (1975, p. 19), já o estudioso francês Michael Oustinoff (2001, p. 12) questiona o estatuto do texto autotraduzido: “l’original étant défini non seulement comme la source de l’œuvre mais également comme émanant de l’auteur, une auto-translation n’est-elle pas un ‘second original’?”. A fidelidade na autotradução varia de um autor para outro, não formando um padrão uniforme. Segundo Rainier Grutman e Trish Bolderen (2014, p. 328), a dificuldade está na diferença a nível do designado *authorial involvement*, de que resulta ser difícil avaliar essa atividade.

As publicações dedicadas às questões de tradução não-autoral surgem em maior número quando comparadas às de autotradução. Nos anos setenta, George Steiner refere a falta de atenção ao estudo da autotradução e do bilinguismo, dando o exemplo de Nabokov, mas não chega a propor nenhuma teoria para esta atividade particular. De facto, a autotradução está a ser estudada nas últimas duas décadas por Susan Bassnett, Rainier Grutman, Trish Van Bolderen, Anthony Cordingley, entre outros; mesmo assim não é totalmente claro se se tratará de uma ‘tradução’ ou de uma ‘nova obra’. Podemos questionar se o autor, conhecendo o seu trabalho melhor do que qualquer tradutor profissional, consegue transpor de maneira ‘ideal’ as suas intenções noutra língua.

Estado da Arte

O legado literário de Nabokov e Brodsky foi abordado por investigadores de diferentes perfis, tendo-se criado uma área de estudos nabokovianos, de que podemos citar Carl Proffer, Alfred Appel, Brian Boyd, Aleksandr Dolinin e Andrei Babikov. A produção de estudos é longa e vasta e inclui várias disciplinas: Literatura Eslava, Literatura Comparada e Estudos de Tradução.

Nos anos sessenta a oitenta, autores como Appel e Proffer estudam a obra e os seus intertextos. Boyd nos anos noventa publica a mais completa biografia do autor, analisando o seu enquadramento literário na emigração europeia e nos Estados Unidos. Na mesma década, Aleksandr Dolinin produz ativamente comentários às obras do escritor e trabalha com a intertextualidade em russo e inglês até ao presente. Nas últimas duas décadas, Andrei Babikov trabalha com os arquivos de Nabokov, publicando e interpretando as obras ainda não conhecidas, inclusive a coletânea de dramaturgia. Uma das últimas descobertas deste investigador foi o poema inglês de Nabokov, escrito em 1942, dedicado ao Super-homem da banda desenhada americana, que foi publicado somente em 2021.

Recentemente, podemos apreciar uma vasta investigação na área de estudos de tradução, em que a obra de Nabokov é analisada especialmente a nível da autotradução e da semiótica, incluindo as teses de doutoramento *On Literary (Ab)normality: Lolita and Self-Translation* (2015) de Nadia Roscoff e *Versões de Nabókov* (2016) de Graziela Schneider, o estudo *The Translator's Doubts: Vladimir Nabokov and the Ambiguity of Translation* (2019) de Julia Trubikhina e o livro *Between Rhyme and Reason: Vladimir Nabokov, Translation and Dialogue* (2019) de Stanislav Shvabrin.

Entre os estudiosos brodskianos mais famosos encontram-se: Valentina Polukhina, Lev Losev, Yakov Gordin, Carl Proffer e David Bethea. Em comparação com Nabokov, a presença de Brodsky nos estudos literários e de tradução é menor, pensamos que devido à sua obra datar dos anos sessenta. De notar que a maioria dos estudiosos do poeta eram seus amigos ou pessoas próximas. Nos anos oitenta, Valentina Polukhina dedica-se aos estudos de Brodsky a nível poético e intertextual, desenvolvendo trabalhos biográficos, entrevistas e outros trabalhos até falecer em 2022. Na mesma década, Lev Losev (conhecido como Loseff no espaço anglófono) trabalha com o intertexto poético de Brodsky, produzindo em 2006 uma das mais completas biografias do poeta. Ambos, Polukhina e Losev, publicaram várias obras em conjunto, dedicadas à biografia poética e comentário da obra. Nos últimos vinte anos Yakov Gordin, Lyudmila Shtern e Ellendea Proffer Teasley escreveram as suas memórias sobre o poeta e a sua personalidade.

Nos recentes estudos de tradução e/ou análise dos seus poemas destacam-se artigos de Polukhina, a tese do doutoramento *As autotraduções de Iosif Brodsky e a sua receção nos Estados Unidos e Grã-Bretanha 1972-2000* (2005) de Arina Volgina, o livro *Brodsky translating Brodsky: Poetry in Self-Translation* (2014) de Alexandra Berlina e *Joseph Brodsky and Collaborative Self-Translation* (2020) de Natasha Rulyova, entre outros.

As pesquisas efetuadas denotaram algumas lacunas no que diz respeito ao cruzamento das realidades literárias dos dois autores e também no que toca a estudos mais aprofundados sobre as suas autotraduções, facto que os estudos das últimas décadas vêm confirmar.

A presença dos autores no contexto académico português é diminuta, apesar de ambos terem visitado Portugal. Ao fugir do Terceiro Reich, Nabokov passou três dias em Lisboa, antes de partir para os Estados Unidos, em 1940. A lembrança desta visita aparece refletida no romance *Lolita*: “after a winter of ennui and pneumonia in Portugal, I at last reached the States” (Nabokov, 2015, p. 32). Brodsky participou na conferência internacional de literatura, no Palácio de Queluz em 1988, já como laureado do Prémio Nobel, onde se reuniu com outros autores exilados (Serguei Dovlatov, Czeslaw Milozc), soviéticos (Tatyana Tolstaya, Anatoli Kim) e europeus (Gyorgy Konrad, Danilo Kis), numa mesa-redonda. Após esta visita, ele escreve o poema ‘Postal de Lisboa’, que será analisado neste estudo.

Entre as obras de Nabokov, existentes no mercado nacional português, os textos russos foram traduzidos, na maioria dos casos, via versões inglesas (ex. *Desespero*, 2017 em tradução de Telma Costa, Teorema; *O Dom*, 2016 em tradução de Carlos Leite, Relógio d'Água), respeitando o desejo do autor. A tradução portuguesa de Brodsky limita-se à edição bilingue *Paisagem com Inundação* (2001, Livros Cotovia) e ao ensaio autobiográfico *Marca de Água – Sobre Veneza* (2018, Relógio D'Água).

Estrutura do trabalho

A presente tese está segmentada em cinco capítulos, com objetivos distintos:

- caracterização do quadro geral do exílio dos autores, inclusive a receção literária;
- posição da autotradução nos Estudos de Tradução e a atividade de Brodsky e Nabokov como tradutores das obras terceiras;
- autotradução da prosa de Vladimir Nabokov;
- autotradução da poesia de Joseph Brodsky
- tradução intersemiótica do legado literários dos dois autores.

Capítulo I

O primeiro capítulo analisa a adaptação de Nabokov e Brodsky ao exílio e a definição da identidade autoral dos dois no ambiente linguístico novo. As consequências do exílio dos autores são vistas enquanto parte integrante da migração literária russa do século XX, abrangendo três períodos / vagas.

As repercussões do exílio político de ambos os escritores servem de pretexto para futuras autotraduções e aparecem como condicionante implícita nas suas obras, por vezes de forma óbvia, outras vezes escondida por trás de uma densa camada intertextual. Mesmo estando afastados fisicamente da sua pátria e não concordando com o regime político, tanto Nabokov como Brodsky recorriam a imagens russas nas suas obras. Contudo, a sua produção literária viu-se proibida pela censura na União Soviética, sendo somente publicada sem restrições já no tempo da *perestroika*. A problemática da ditadura na vida de um escritor / poeta levará a abordar os temas da censura, opressão e perseguição nos textos literários dos autores exilados.

¹Texto original (TO): *Отчаяние*. Os títulos das obras literárias russas aparecem no texto em tradução portuguesa ou romanizados, dependendo do objetivo autoral. As versões cirílicas estão apresentadas em notas de rodapé ou entre parênteses retos dentro do texto.

²TO: *Дар*.

³TO: *Пейзаж с наводнением*.

⁴TO: *Watermark: An Essay on Venice*.

Capítulo II

O segundo capítulo localiza a problemática da autotradução nos Estudos de Tradução e Literatura Comparada via conceitos / teorias de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, Eugene Nida, Roman Jakobson, Itamar Even-Zohar, Gérard Genette, Rainier Grutman, Susan Bassnett e Emily Apter, entre outros. Os trabalhos teóricos mostrarão este fenômeno sob os seguintes pontos de vista: equivalência linguística, correlação cultural, visão hermenêutica, posicionamento da obra autotraduzida no novo mercado. As teorias da tradução e dos estudos literários abordadas neste capítulo serão aplicadas na análise das obras literárias de Nabokov e de Brodsky.

A segunda parte do capítulo refletirá uma breve avaliação crítica das metodologias de Brodsky e Nabokov como tradutores de obras terceiras (Lewis Carroll, Aleksandr Pushkin, John Donne, Andrew Marvell, Marina Tsvetaeva) que servirá de pretexto para a análise de futuras autotraduções.

Capítulos III e IV

Estes dois capítulos apresentam a análise contrastiva desta tese e incluem a análise contrastiva das obras autotraduzidas de Nabokov (Capítulo III) e de Brodsky (Capítulo IV), onde será posta em evidência a persistência (ou não) da equivalência intertextual, precisamente dos hipotextos literários e marcadores histórico-culturais, as discrepâncias de natureza linguística ou contextual e a adequação na transmissão da mensagem.

A análise principal baseia-se em quatro obras de Nabokov: o romance russo *Камера обскура* (1932) [Câmara Escura], a sua autotradução inglesa *Laughter in the Dark* (1938) e duas versões de *Lolita* – inglesa (1955) e russa (1967).

O estudo da tradução bilateral feita por Nabokov é contrabalançado pelas três autotraduções poéticas de Brodsky realizadas em épocas diferentes, nas coletâneas anglófonas *A Part of Speech* (1980), *To Urania* (1988) e *So Forth* (1996). De cada coletânea, foi selecionado um poema (ou ciclo de poemas), originalmente escrito em russo e traduzido pelo autor para inglês: ‘*Часть речи*’ (1976) [Parte do Discurso], ‘*Пятая годовщина*’ (1977) [Quinto Aniversário] e ‘*Открытка из Лиссабона*’ (1988) [Postal de Lisboa] e as respectivas autotraduções – ‘*A Part of Speech*’ (1980), ‘*The Fifth Anniversary*’ (1987) e ‘*Postcard from Lisbon*’ (1991).

A escolha do *corpus* foi feita seguindo critérios polivalentes: coletâneas diferentes; temas relevantes para o presente estudo, incluindo a censura, relação com a pátria perdida e distanciamento do passado; o distanciamento temporal entre a criação e a tradução da obra; a evolução literária dos autores; presença / ausência do intertexto russo; experiência com formas novas.

O caso de Nabokov corresponde aos critérios acima mencionados, mesmo que apresente muito menos opções a nível de escolha, uma vez que o autor após efetuar algumas autotraduções, optou pela tradução em parceria com outros tradutores (ex. o seu filho Dmitri Nabokov). Ainda incluímos a bidirecionalidade na sua autotradução, ou seja, a tradução para línguas de chegada diferentes. Em Portugal, as traduções dos romances em causa são efetuadas a partir do inglês. Assim, o romance russo com o título *Câmara Escura* não existe em versão portuguesa. A versão inglesa, *Laughter in the Dark* foi traduzida por Telma Costa para a Relógio d'Água sob o título *Riso na Escuridão* (2013). *Lolita* existe em várias traduções que passamos a mencionar: F. Pinto Rodrigues, Europa-América, 1974 (primeira edição em Portugal), Teorema, 1987, 2000 e M. Vale de Gato, Relógio d'Água, 2013. Podemos estabelecer que a obra de Nabokov chega ao público português através das versões inglesas.

Dos três poemas de Brodsky, analisados no presente estudo, somente 'Postal de Lisboa' existe em tradução portuguesa, feita por Carlos Leite, na coletânea bilingue *Paisagem com Inundação* (2001). Os numerosos ensaios críticos de Brodsky ainda não foram traduzidos para português (de Portugal).

Pretende-se definir os aspetos paratextuais que influenciaram a decisão de Brodsky e Nabokov de se autotraduzirem, incluindo fatores de origem endógena e exógena, capacidade linguística (bilinguismo) ou outros motivos, nem sempre evidentes, mas que aparecem refletidos no seu trabalho.

A divergência intercultural e interlinguística entre russo e inglês manifesta-se em tradições, narrativas e poéticas distintas (alienação da prosódia, rima e ritmo) que obrigam o tradutor a tomar decisões difíceis. A análise interlingual da autotradução inclui uma parte técnica e outra artística. Nesta etapa, observaremos como os autores-tradutores modelaram a realidade cognitiva e semântica nas suas obras em dois idiomas distintos. Levantaremos a questão da eficácia da autotradução na poesia que, sendo uma forma de arte que combina a musicalidade do verso e o imaginário metafórico, implica certa dualidade na sua perceção.

Será questionada a capacidade do texto traduzido refletir o substrato intertextual da obra, que, fora do ambiente nacional, fica sempre refratado. Como o leitor pode sempre interpretar e absorver o material literário estrangeiro de maneira diferente, problematizaremos a posição do autor na interpretação do seu trabalho.

Os principais vetores da análise serão a criatividade *versus* fidelidade textual do autor-tradutor, o distanciamento da língua materna e do seu ambiente cultural russo, a subjetividade do autor e o seu direito à reescrita do texto.

A fundamentação teórica, tendo sido interdisciplinar, é composta pelos trabalhos dos investigadores supracitados no capítulo anterior. A base metodológica é composta pelo estudo comparativo, descritivo e o cruzamento analítico.

Capítulo V

É imperativa a pesquisa e interpretação intersemiótica da produção literária de Nabokov e de Brodsky, expressa noutras formas artísticas. O quinto capítulo reflete o impacto do legado cultural dos autores, precisamente a sua interceção com as artes performativas: cinema, teatro e dança. Enquanto comunicações interculturais, as suas obras foram transferidas da dimensão conceptual para uma perceptual. A nossa intenção é elucidar este diálogo entre as artes.

Os casos em estudo são a adaptação cinematográfica de *Lolita* por Stanley Kubrick em 1962 e a encenação teatral dos poemas de Brodsky num espetáculo *Brodsky / Baryshnikov* por Alvis Hermanis. Neste contexto, trata-se da possibilidade de traduzir signos verbais por signos icónico-verbais, icónicos, acústicos ou cinéticos, analisando os instrumentos utilizados pelos artistas para transpor o texto literário para o ecrã ou palco.

Capítulo VI

Em conclusão, será comparada a análise da proposta original e o seu resultado. Neste contexto, procuramos resumir os momentos principais, desenvolvidos em cada capítulo, sob a perspetiva global do presente estudo. Serão abordadas as suas implicações exógenas e endógenas sobre o produto artístico final, seja ele uma autotradução literária ou uma adaptação cinemática / teatral, bem como as contribuições destas atividades para culturas distintas: russa e anglófona.

CAPÍTULO I – EXÍLIO E LITERATURA RUSSA

1.1. VIDA E OBRA DOS AUTORES ANTES E DEPOIS DO EXÍLIO

A vida de Nabokov e Brodsky cedo foi apanhada pela voragem da história que os atirou para o terror causado pela ditadura e por constantes perseguições. Para se protegerem do perigo dos tempos destrutivos que viviam, os autores russos sempre recorreram à *slovō* através das suas metamorfoses literárias e poéticas.

Neste capítulo serão delineados, com recurso a trabalhos de reconhecidos estudiosos, os momentos mais marcantes da biografia de Vladimir Nabokov e de Joseph Brodsky que influenciaram os seus caminhos profissionais.

A biografia mais completa de Vladimir Nabokov é a de Brian Boyd, professor da Universidades de Auckland (Nova Zelândia), que publicou dois volumes *Vladimir Nabokov: The Russian Years* (1990) e *Vladimir Nabokov: The American Years* (1991). A precisão da exposição dos factos na obra de Boyd, ficou a dever-se ao apoio prestado pela viúva do escritor, Vera Nabokova, e por seu filho, Dmitri Nabokov.

As fontes principais na análise da vida e obra de Brodsky são trabalhos do poeta russo Lev Losev e de Valentina Polukhina, professora emérita da Universidade de Keele. Ambos conheceram pessoalmente o poeta e produziram uma variedade de livros e artigos (alguns em conjunto) ao longo de trinta anos: *Brodsky's Poetics and Aesthetics* (1990), *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries* (1992), *Iosif Brodsky. Grande Livro de Entrevistas* (2000), *Iosif Brodsky. A experiência da Biografia Literária* (2006), etc. Entre as publicações americanas, destacam-se *The Widows of Russia, Notes for a Memoir of Joseph Brodsky & Literary Journalism* (2017) de Carl Proffer e *Brodsky among Us: A Memoir** (2017) de Ellendea Proffer Teasley. A sua proximidade do poeta permitiu-lhes decifrar atitudes e relações de Brodsky, oferecendo uma visão global sobre a sua vida.

Ambos, Nabokov e Brodsky, nasceram em São Petersburgo, embora pertencessem a épocas e classes sociais completamente diferentes. Vladimir Vladimirovich Nabokov nasceu na Rússia czarista e era oriundo de uma proeminente família aristocrata.

Acontecimentos trágicos (ex. a expulsão da Rússia, o assassinato do seu pai) fizeram de Nabokov um verdadeiro adversário dos regimes políticos que se seguiram à Revolução de 1917. Durante uma entrevista à BBC, em 1962, Nabokov confirma o seu desinteresse na reconciliação com a sua pátria sob um regime autocrático:

I will never go back, for the simple reason that all the Russia I need is always with me: literature, language, and my own Russian childhood. I will never return. I will never surrender. (...) let us not forget that Russia

[†] Significa 'palavra' em russo, no sentido espiritual em que é utilizada na Bíblia como 'logos'.

^{*} O livro foi publicado na Rússia, pela primeira vez, em 2015, sob o título *Brodsky entre Nós* [Бродский среди нас].

has grown tremendously provincial during these forty years, apart from the fact that people there are told what to read, what to think. (Nabokov, 1990, p. 10)

Segundo Viktor Yerofeev, escritor russo: “Se a literatura, por meio da palavra, reflete o verdadeiro estado do mundo, então Nabokov é uma reação defensiva a este estado do mundo”⁹ (1988). Apesar dos textos nabokovianos não focarem a problemática política (e por isso serão criticados por compatriotas do escritor), as mensagens subjacentes aludindo à sua posição encontram-se omnipresentes.

Iosif Aleksandrovich Brodsky nasceu em Leningrado⁹, numa família soviético-judaica modesta que pertencia à classe dos ‘funcionários’. O quadro da infância dos dois autores não podia ser mais antagónico. Nabokov cresceu no conforto e tranquilidade de uma mansão familiar, sob a orientação de governantas e tutores estrangeiros. A família nobre falava três línguas: “I was bilingual as a baby (Russian and English) and added French at five years of age. In my early boyhood all the notes I made on butterflies I collected were in English” (Nabokov, 1990, p. 5).

A tenra idade de Brodsky coincidiu com os anos da Segunda Guerra Mundial, do cerco a Leningrado e com o período demolidor do pós-guerra. A sua infância foi de privação, chegando a níveis de fome. O poeta vivia com os seus pais num exíguo apartamento de dezasseis metros quadrados. Este foi posteriormente substituído por um quarto comunitário¹⁰, um pouco mais espaçoso, num prédio chamado *Dom Muruzi* (Brodsky, 2017a, pp. 6-7). O prédio de fachada luxuosa tinha antes acolhido muitos génios literários russos (ex. os poetas simbolistas Zinaida Gippius e Aleksandr Blok). Posteriormente, Brodsky escreve o famoso ensaio-reflexão sobre a sua infância, chamado ‘In a Room and a Half’ (1985), cujo nome transmite a medida do espaço concedido pelo governo à família Brodsky:

We were three in our room and a half of these: father, mother and I. A family, ordinary Soviet family of the time. The time was after the war, and very few people could afford to have more than one child. For some it was not possible even to have a father — unscathed and present: Great Terror and the war worked everywhere, in my town — especially. Therefore ought to believe, we are lucky, taking into account also, what we — Jews. The three of us survived the war (I say ‘all three’, because I, too, was born to it, in 1940 year); but parents also survived in their thirties. (Brodsky, 1986, pp. 448-449)

No início do século XX, antes da Revolução abalar a Rússia, São Petersburgo atinge o seu pico cultural: exposições e espetáculos de *ballet* organizados por Sergei Dyaghilev, nos palcos dança Anna Pavlova e as exposições de Valentin Serov conquistam os museus urbanos. Num país onde só um quarto da população era instruído, Vladimir Nabokov tem acesso ao melhor que o renascimento artístico e literário russo podia oferecer (Boyd, 1990, p. 38). A sua formação continua no Colégio privado de Tenishev, considerado, na época, uma ‘forja’ de homens cultos (ex. Osip Mandelshtam que influenciou

⁹ Leningrado era o nome pelo qual era conhecida a cidade de São Petersburgo, entre 1924 e 1991.

¹⁰ Os quartos comunitários faziam parte de um apartamento, que era dividido entre várias famílias. A cozinha e quarto de banho eram comuns a todos os quartos. Este conceito de imóvel pertence à época soviética, quando a procura de casa nas zonas urbanas era muito mais elevada do que a oferta.

fortemente a poesia de Brodsky no início da sua carreira). Os professores incutiam nos seus alunos a liberdade de expressão e o interesse pelo conhecimento. Nabokov deu os primeiros passos em poesia ainda no colégio onde, em 1916, lança a sua coleção de poesia intitulada *Poemas*¹¹, a que se seguiu a coleção – *Dois Caminhos*¹² (1918).

Joseph Brodsky frequentou a escola pública soviética onde completou sete anos, tempo mínimo obrigatório na época. Durante este período, o futuro poeta mudou cinco vezes de escola, tendo sido obrigado a repetir um ano. O espírito livre de Brodsky não se adaptava ao programa unificado do ensino soviético. As aulas de história e literatura estavam completamente subordinadas à tarefa de doutrinação ideológica de futuros cidadãos do estado socialista. O objetivo principal da escola soviética era formar visões e crenças comunistas nos seus alunos. O pensamento analítico e crítico independente entrava em conflito com o regime, bem como o desenvolvimento do sentido estético, divergente das tendências aceites, viria a ser fortemente criticado. A escola para Brodsky era uma instituição totalitária que ofuscava a sua visão do mundo.

Em 1955, Brodsky abandona a escola sem concluir os oito anos obrigatórios. Este ato radical era considerado um suicídio social, pois, sem estudos, uma pessoa de família média urbana pouco alcançaria no âmbito profissional. O abandono da escola não foi provocado somente pelo desejo de fugir dos conflitos quotidianos, mas também pela necessidade de apoiar financeiramente a sua família. Com quinze anos de idade, o poeta vai trabalhar para uma fábrica e, nos oito anos seguintes, irá experimentar um vasto número de profissões – mais de dez postos de trabalho: desde assistente na morgue do hospital regional, passando por faroleiro até fogueiro na sala da caldeira numa fábrica (Shtern, 2010, p. 62). A vasta experiência de trabalhar em sítios não intelectuais ampliou o vocabulário de Brodsky com gíria da classe operária, o que se refletiu diretamente na sua poesia. Os seus textos poéticos projetam um hibridismo linguístico, expresso numa mistura de elementos populares e elevados.

A vida de Vladimir Nabokov mudou de rumo com a Revolução de 1917, forçando a sua família a emigrar para o estrangeiro em 1919. Arrancado da sua pátria, o escritor estuda literatura russa e francesa no Trinity College de Cambridge, apoiado por uma bolsa de estudos atribuída a filhos de russos proeminentes no exílio, continuando a escrever poesia. Posteriormente, já como escritor maduro, Nabokov qualifica os seus poemas de “polished and sterile”, descrevendo o período na Inglaterra como “the story of my trying to become a Russian writer” (apud Boyd, 1990, p. 171). Depois de se licenciar com distinção e louvor, Nabokov muda-se de Inglaterra para Berlim, onde escreve primordialmente em russo, traduz *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll e lança duas coleções poéticas *O Cacho*¹³ (1923) e *O*

¹¹ TO: Стихи.

¹² TO: Два пути.

¹³ TO: Гроздь.

*Caminho Empíreo*¹⁴ (1923), inspiradas em Aleksandr Pushkin, Afanasy Fet, Aleksandr Blok e Ivan Bunin. Contudo, a tradução plenamente domesticada *Anya no País das Maravilhas*¹⁵, publicada em Berlim em 1923, só estará disponível ao vasto público russo em 1989 quando a linguagem do livro já se tornara arcaica, devido ao tempo passado.

Durante quinze anos, Nabokov vive com a sua família na Alemanha. A derrota final do Exército Branco¹⁶ em 1920 provocou nova onda de emigração para Berlim, onde, nos três anos seguintes, a população russa se vem a transformar numa grande comunidade (Boyd, 1990, p. 177). Privado da sua herança familiar, o escritor não se podia dedicar somente ao seu ofício preferido – a literatura, vendo-se forçado a dar aulas particulares para ganhar a vida. Enquanto Brodsky, para sobreviver na ditadura, recorria ao trabalho braçal fisicamente penoso, Nabokov, no desterro, aproveitava o seu *background* aristocrata e dava aulas de inglês, francês, ténis e até boxe para complementar o diminuto rendimento da escrita.

Brodsky começou a escrever poesia no final da década de 1950 com dezoito anos, segundo o próprio. Não aceitando as normas estéticas soviéticas, teve grandes dificuldades em publicar os seus poemas. O poeta nunca criticava as autoridades diretamente nos seus versos, mas utilizava motivos metafísicos e bíblicos, que eram marginalizados pelo regime. Na União Soviética, esses atos não ficavam impunes. A poetisa Nadezhda Mandelshtam comentou a posição de Brodsky com exata precisão: “Ser poeta e ainda judeu na nossa época não é recomendável”¹⁷ (Mandelshtam, 1983, p. 118).

O poeta era um solitário que procurava reconhecimento, especialmente no início da sua carreira, quando lia os seus versos nos apartamentos comunitários, em festas de estudantes ou nas casas da cultura. Já as mensagens complexas e difíceis de compreender oralmente não se destinavam a ser amadas pelo povo. Com vinte anos de idade, Brodsky já adquirira fama na cena literária de Leningrado (São Petersburgo), onde, em 1960, a leitura pública do poema ‘Cemitério Judaico’¹⁷ (1958) provocou um escândalo no concurso de poesia (Gordin, 2018, pp. 21-22). O cerne do problema é que o seu ‘Cemitério’ fugia ao conceito do sítio sereno, tornando-se num *locus* que revela o significado performativo de racismo, antissemitismo e intolerância religiosa na União Soviética. A problemática do poema não obedecia aos cânones socioculturais soviéticos, acabando por fazer do seu autor um franco rebelde aos olhos do público.

¹⁴ТО: *Горний путь*.

¹⁵ТО: *Аня в Стране чудес*.

¹⁶ Designação dada às forças armadas do movimento contra o Exército Vermelho dos bolcheviques.

¹⁷ТО: *Еврейское кладбище*.

**‘Jewish cemetery near Leningrad...’,
trad. W.S. Merwin e Wladimir Weidle**

The Jewish Cemetery near Leningrad
a lame fence of rotten planks
and lying behind it side by side
lawyers, businessmen, musicians, revolutionaries.

They sang for themselves,
got rich for themselves,
died for others.
But always paid their taxes first;
 heeded the constabulary,
and in this inescapably material world
studied the Talmud,
 remained idealists.
Maybe they saw something more,
maybe believed blindly.
(...)

Brodsky, 1986 (*The New York Review*)

Nos anos sessenta, Brodsky começa a traduzir poesia estrangeira para se sustentar. Inspirado pelas obras de John Donne, ele aproxima-se da tradição poética inglesa, dedicando um dos seus poemas ao poeta-metafísico inglês – ‘Grande elegia. A John Donne’ (1963). O interesse de Brodsky pelos textos estrangeiros é provocado pelo *literary vacuum* (termo de Even-Zohar, 1978) das tendências poéticas inglesas, em concreto, pela ausência da poesia metafísica. Após a Segunda Guerra Mundial, o país traduz obras estrangeiras, sempre com a permissão das autoridades. Influenciado pelas vozes reservadas dos poetas ingleses / americanos, Brodsky cria o seu modo poético.

Na mesma época, o poeta encontra pessoas que marcarão fortemente a sua vida pessoal e influenciarão a sua visão poética. Anna Akhmatova, uma das principais poetisas da Era de Prata¹⁸, encorajou o seu trabalho, tornando-se sua ‘mentora’. O reconhecimento de Akhmatova favorece a reputação de Brodsky como poeta em São Petersburgo. Depois da morte da poetisa, Brodsky passou a aparecer mencionado como o ‘órfão de Akhmatova’.

Nos anos sessenta, o poeta irá dedicar muitos dos seus poemas românticos à sua amada, Marina Basmanova, escondida sob as iniciais M. B. Esta não era apenas a musa de Brodsky, mas a destinatária das mensagens poéticas e a leitora dos seus textos mesmo quando o poeta partiu para exílio. A realização e crescimento poético de Brodsky não podiam durar muito sem provocar a reação das autoridades. Em 1963, a sua poesia foi classificada pelo jornal *Vecherniy Leningrad*¹⁹ como relatório de “lamentações,

¹⁸ É o nome dado ao período na história da poesia russa que vai desde finais do século XIX até ao início do século XX. Esta época é marcada pela diversidade dos movimentos literários: modernismo, simbolismo, futurismo, acmeísmo, imagismo.

¹⁹ TO: *Вечерний Ленинград*.

pessimismo, pornografia”, sendo o autor visto como um “traidor” e “parasita social” (Gordin, 2018, p. 62). O poeta viria a ser internado compulsivamente num hospital psiquiátrico, onde passará três semanas, sendo em seguida preso sob a acusação de parasitismo social. Sofrendo o seu primeiro ataque cardíaco em prisão preventiva, Brodsky ganha uma angina de peito crónica que lhe lembrava a possibilidade de morrer subitamente. A sua experiência trágica será transformada no poema ‘Gorbunov e Gorchakov’^{iv} (1965-68), um diálogo entre dois utentes do hospital psiquiátrico, escrito em estilo becketiano. Segundo Lev Losev, o poema tem “efeito terapêutico” sobre o seu autor, já que “Brodsky transformou a sua experiência mais aterrorizante num texto literário e as vozes em conflito nas personagens desse texto”^v (Losev, 2008, p 141).

Em 1964, o poeta é condenado a cinco anos de exílio no norte da Rússia “com mobilização obrigatória para trabalho físico”^{vi} de modo a repensar a sua vida (Korovin, 2014, p. 489), o que ele fez, mas não da maneira que as autoridades desejavam. O exilado leu dedicadamente a coletânea de John Donne, oferecida pela escritora Lidiya Chukovskaya. Daqui para a frente a influência do poeta inglês estará fortemente presente nos versos de Brodsky: no tom agudo da expressão poética, na coexistência da teologia e da ciência no raciocínio, na antítese dos temas carnis e celestiais. Durante o seu desterro, Brodsky escreve cerca de oitenta poemas, desenvolvendo a sua técnica poética e amadurecendo como poeta. Entretanto, os protestos de proeminentes figuras culturais soviéticas e ocidentais²⁰ possibilitam a redução da sentença de Brodsky em dezoito meses.

Libertado em 1965, Brodsky volta a Leningrado, onde continua com a sua escrita, apesar de estar proibido de publicar as suas obras. Durante os primeiros anos, sobrevive financeiramente, recorrendo aos amigos e realizando traduções. Contudo, a posição social e profissional do poeta agrava-se devido às constantes pressões do governo, sendo cada vez mais perseguido por ser judeu e pela sua visão poética. Em 1972, Joseph Brodsky é confrontado com um ultimato das autoridades para deixar o país e emigrar para o estrangeiro (Israel), desta vez sem julgamento e para sempre.

Durante quase quinze anos vividos em Berlim, Nabokov torna-se um escritor reconhecido dentro da comunidade emigrante russa sob o pseudónimo de Sirin. A necessidade de usar um pseudónimo deve-se ao facto de não querer ver o seu nome confundido com o de seu pai Vladimir Dmitrievich, fundador do jornal russo *Ru/* em Berlim.

Será este jornal a apresentar as obras de Sirin a um amplo auditório de leitores. Até à sua partida para os Estados Unidos, Nabokov decide manter o seu pseudónimo. Anos depois, o escritor comentará o espírito e o estilo de Sirin em *Speak, Memory*.

²⁰Entre as figuras preocupadas com a liberdade do poeta encontravam-se o escritor Samuil Marshak, o poeta Yevgeny Yevtushenko, o compositor Dmitriy Shostakovich e o filósofo francês Jean-Paul Sartre, bem como Anna Akhmatova.

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. Beginning with the appearance of his first novel in 1925 and throughout the next fifteen years, until he vanished as strangely as he had come. (Nabokov, 1967, p. 287)

O intenso trabalho literário de Nabokov no exílio europeu resulta em oito romances, dez peças de teatro e duas compilações de contos em russo. Ao avançar no seu percurso, o escritor progride, ensaiando metodologias literárias mais arrojadas, que serão analisadas mais adiante. As obras russas mais conhecidas, escritas na Europa são: *A Defesa de Luzhir*²¹ (1930), *O Olho*²² (1930), *O Dom* (1938) e *Convite para uma Decapitação*²³ (1938).

A emigração europeia levou Nabokov e a sua família a uma situação de semipenúria (Roper, 2015). Todos os seus romances russos foram publicados em edições muito diminutas em Berlim e Paris. Mesmo em circunstâncias financeiras constrangedoras, o escritor sempre foi fiel à sua paixão, a lepidopterologia, uma herança do seu passado aristocrata, não sendo por isso de admirar que os honorários dos seus primeiros dois romances fossem gastos em expedições de caça a borboletas.

Casado com Vera Slonim, de descendência judaica, o autor era um absoluto adversário do antissemitismo. Desde o início dos anos 30, os Nabokov fizeram várias tentativas para fugir do regime nazi, mas por razões financeiras todas elas falharam. Em 1940, apoiados monetariamente pelo compositor Sergei Rachmaninov, Nabokov, a sua mulher e o filho atravessam o Oceano Atlântico, num cruzeiro, em primeira classe (Roper, 2015). Depois de vinte anos de sobrevivência e perseguição na Europa, a chegada aos Estados Unidos parecia a Nabokov o despertar de um pesadelo (Boyd, 2010, pp. 17-18).

O caminho para os Estados Unidos não foi fácil para ambos os autores, pois o facto de ser arrancado da pátria e ficar privado da sua cidadania tem efeitos nefastos a todos os níveis. Se Vladimir Nabokov passa duas décadas na Europa, tendo grandes dificuldades em fugir para os Estados Unidos, a situação de Brodsky caracteriza-se pelo oposto.

Em 1972, Brodsky apanha o voo para Viena com os judeus deportados. Ao chegar à Áustria, o poeta recebe várias propostas de emprego, aceitando a dos Estados Unidos como professor universitário. As primeiras duas semanas do seu exílio Brodsky vai passá-las em Viena, na companhia do seu ídolo literário, Wystan Auden, viajando depois algum tempo pela Europa, onde se encontra com outros escritores ocidentais, antes de partir para a América.

²¹ТО: *Защита Лужина*.

²² A tradução portuguesa do título é feita por José Rubens Siqueira e corresponde à versão inglesa *The Eye*. A tradução literal do russo seria *O Espião* [Соглядатай].

²³ТО: *Дар е Приглашение на казнь*. As traduções para o português dos dois títulos são realizadas por Carlos Leite a partir do inglês: *The Gift* e *Invitation to a Beheading*. A tradução literal do último seria *Convite para uma Execução*.

Nos anos quarenta, a vida de Nabokov nos Estados Unidos, embora humilde, torna-se menos difícil. Apesar da sua fama nos círculos literários da emigração russa, Nabokov era um desconhecido na América: “We [Russian émigré authors] remained unknown to American intellectuals (who, bewitched by Communist propaganda, saw us merely as villainous generals, oil magnates, and gaunt ladies with lorgnettes)” (Nabokov, 2012, p. 7).

Para sustentar a sua família, o autor envereda pela carreira académica durante quase duas décadas: leciona literatura russa e comparada na Universidade de Stanford, no Wellesley College e, em seguida, na Universidade de Cornell. Muitas vezes o escritor, insatisfeito com as traduções inglesas das obras clássicas russas, traduziu pessoalmente os excertos necessários para as suas aulas. Sendo uma pessoa bastante liberta na manifestação da sua opinião profissional, Nabokov não se coibia de demonstrar o seu desprezo por certos tradutores: “I have lost a week already translating passages I need in the ‘Inspector General’²⁴ as I can do nothing with Constance Garnett’s dry shit” (Nabokov, 1989, p. 57). As aulas de Nabokov tinham sucesso, devido ao seu estilo de ensino único e ao interesse dos estudantes por tudo o que, naquele tempo de guerra, estava ligado à Rússia.

A candidatura de Nabokov ao lugar de professor universitário não foi consensual. Alguns docentes da Faculdade de Letras de Harvard tinham dúvidas quanto à possibilidade do espírito livre de Nabokov se enquadrar na vida convencional da universidade. Roman Jakobson, professor de línguas eslavas e literatura na Universidade de Harvard, não considerava Nabokov um docente competente. Jakobson procurava uma pessoa doutorada com formação mais rigorosa a nível académico, acabando por dizer que “even if one allows that he [Nabokov] is an important writer, are we next to invite an elephant to be Professor of Zoology?” (apud Boyd, 1991, p. 303).

Enquanto Nabokov andou à procura de trabalho, Brodsky muda-se para os Estados Unidos, em 1972, na qualidade de ‘poeta convidado’ (*poet-in-residence*) da Universidade de Michigan, onde leciona intermitentemente até 1980. Tal como Vladimir Nabokov, o poeta segue a carreira académica, exercendo funções de professor universitário nos 24 anos seguintes. Durante a sua vida, Joseph Brodsky lecionou História da Literatura Russa, Poesia Russa e Mundial e Teoria do Verso em seis universidades americanas e britânicas, incluindo Yale, Columbia e Cambridge. O poeta, que não completara oito anos de escolaridade obrigatória no seu país natal, é um dos palestrantes mais procurados nos Estados Unidos. A popularidade de Brodsky fora da União Soviética facilitava o seu emprego. Aos olhos dos jornalistas ocidentais, o poeta aparecia como um herói resistente à máquina socialista. A sua aluna e amiga, Susan Sontag, que conheceu o poeta em 1976, comprovou a sua boa recepção no continente americano: “He

²⁴Trata-se da obra de Gogol, *O Inspetor Geral* (1836).

[Brodsky] made a great impression here from the beginning. People were very open to his self-confident, peremptory manner” (entrevista, apud Polukhina, 2010, p. 323).

Tanto Brodsky como Nabokov não tinham formação pedagógica, nem possuíam nenhum método especial de ensino. A sua abordagem das aulas e a organização do material lecionado eram muito diferentes entre si. Vladimir Nabokov preparava meticulosamente as suas aulas durante muitas horas, Brodsky ganhava o público com os seus diálogos sobre a poesia e o seu significado na vida. Susan Sontag confirmava que o poeta aparecia nas aulas sem estar preparado. No entanto, a sua personalidade e conhecimento cativava os estudantes que assistiam às suas aulas, enquanto este desconstruía e comentava os textos poéticos. Enquanto Nabokov lia os seus apontamentos, previamente preparados, Brodsky podia começar a fumar no meio da aula, contar uma piada ou ficar furioso pelo desconhecimento de alguma matéria por parte dos alunos. O poeta William Wadsworth assistiu a um seminário seu em 1984, posteriormente confirmando a autenticidade de Brodsky como professor:

He was unlike any other professor or teacher of poetry I had had (...) Joseph projected a kind of mental energy and a kind of rigorousness that was not common. He challenged the students in ways that they were not used to being challenged, and he treated poetry as a more serious endeavor than most American students ever dreamed it could be. (...) One day at Columbia he charged into the classroom, cup of coffee in one hand, cigarette in the other, puffing like a locomotive, and said, ‘You won't believe what happened to me last night... I met a god’. (entrevista, apud Polukhina, 2010, pp. 463-464)

Ao contrário de Nabokov, Joseph Brodsky sentiu falta de um sólido conhecimento do inglês. O seu forte sotaque não ajudava neste caso, pois no primeiro ano de aulas, ninguém o entendia. Os alunos de Brodsky achavam-no “very demanding, charming and exasperating by turns, and, in the first years, difficult to understand” (Berlina, 2015, p. 2). Ao chegar aos Estados Unidos, Brodsky sabia ler bem o idioma e tinha um grande conhecimento passivo da terminologia utilizada em literatura e poesia, mas quase não tinha nenhuma prática de fala. A persistência do poeta ajudou-o a superar esse obstáculo, permanecendo, entretanto, um sotaque pronunciado e certa atrapalhão no discurso.

Do ponto de vista pedagógico, ambos os autores focavam a sua atenção no texto literário / poético, encaminhando os alunos para o ‘prazer’ da leitura de uma obra-prima antes de conhecer a *persona* do seu autor em pormenor. Como resultado, qualquer palestra, seminário, fórum ou apenas uma reunião transformava-se num empolgante ato poético / literário com a presença de proeminentes emigrantes russos.

Em 1969, Nabokov falou dos seus dias académicos numa entrevista à revista *Vogue*, demonstrando a importância do detalhe na reconstrução metódica da imagem literária a partir do conhecimento do mundo real:

In my academic days I endeavoured to provide students of literature with exact information about details, about such combinations of details as yield the sensual spark without which a book is dead. In that respect, general ideas are of no importance. Any ass can assimilate the main points of Tolstoy's attitude toward adultery, but in order to enjoy Tolstoy's art the good reader must wish to visualize, for instance, the arrangement of a railway carriage on the Moscow-Petersburg night train as it was a hundred years ago. (entrevista, apud Tamley, 1969, p. 191)

Após a morte de Nabokov, as suas palestras foram publicadas em inglês, nomeadamente em *Lectures on Russian Literature* (1980) e *Lectures on Don Quixote* (1983). No início da sua carreira literária norte-americana, a publicação dos seus romances russos, traduzidos para inglês, não teve sucesso. O obstáculo principal não era por ser estrangeiro (o seu nome destacava-se pela grafia estrangeira), mas sim pelo seu estilo literário que não coincidia com as tendências do mercado americano. A escrita de Nabokov era incomum: a conceção do seu romance parecia um jogo de palavras cruzadas. Tal como James Joyce, Nabokov pertencia à classe de modernistas que propositadamente lutava contra o romance escrito para um público de meia-idade com uma progressão ordenada de enredo e uma percepção moral generalizada. Os problemas sociais abordados nas obras de Nabokov não eram comuns para a sociedade americana; o escritor obrigava o leitor a trabalhar e a esforçar-se na leitura. Nos anos quarenta, os americanos não se identificavam com protagonistas por vezes 'dementes' (Roper, 2015).

Enquanto Nabokov lutava por um lugar para as suas narrativas nas prateleiras das livrarias americanas, as obras de Brodsky eram muito 'apelativas' para vários grupos de curiosos, escritores soviéticos ou gurus da poesia, embora os seus versos em inglês não tivessem o mesmo impacto que em russo. Os poetas anglófonos valorizavam as tentativas de Brodsky de escrever em inglês. Derek Walcott (entrevista, apud Polukhina, 2006, p. 408) admitia que Brodsky o ensinou a pensar através dos seus poemas. Walcott admirava-se com o esforço de Brodsky para escrever numa língua estrangeira, enfatizando que os seus críticos deviam ter em consideração a distorção da sintaxe na tradução dos poemas russos (ibid., p. 410).

William Wadsworth (ibid., p. 430) valorizava a aplicação de Brodsky, mas admitia o seu inglês 'not good enough' para a poesia, considerando que o seu ouvido era adequado à prosa, mas não à sonoridade dos versos em inglês.

Nos Estados Unidos, Brodsky continua a escrever em russo e (auto)traduz ativamente as suas obras para inglês. Em 1973, o poeta publica, pela primeira vez, a sua poesia traduzida por George Kline no livro *Selected Poems*, com prefácio de Wystan Auden. Esta edição reproduz dois terços da produção literária de Brodsky no período inicial, compilada em *Paragem no Deserto*²⁵ (1970).

²⁵ ТО: *Остановка в пустыне*.

Em 1978, Brodsky recebeu o grau honorário de Doutor em Letras (Doctor of Letters) pela Universidade de Yale e foi nomeado membro honorário da Academia Americana de Artes e Letras, da qual saiu em protesto contra a eleição do poeta russo, Yevgeny Yevtushenko.

Em 1987, Joseph Brodsky recebe o Prémio Nobel da Literatura “for an all-embracing authorship, imbued with clarity of thought and poetic intensity” (*The Nobel Prize in Literature 1987*, 2023). Nesse mesmo ano, os poemas de Brodsky, escritos desde a sua emigração, foram oficialmente publicados na revista *Novy Mir*²⁶ – União Soviética.

A hipótese de receber o Prémio Nobel chegou a Brodsky ainda em Leningrado. Segundo Lev Loseff, o poeta deixou em sua casa, entre os seus desenhos, duas linhas em francês: “– *Prix Nobel? – Oui, ma belle*” (Loseff, 2011, p. 231).

Brodsky nunca se esqueceu das suas raízes, e uma parte do seu discurso foi dedicada à geração dos poetas, nascidos para lá da Cortina de Ferro, à qual ele pertenceu, que lutaram contra a ditadura soviética:

Esta geração, nascida exatamente na altura quando os crematórios de Auschwitz funcionavam em plena força, quando Estaline se encontrava no zénite do seu poder quase divino, absoluto, que parecia sancionado pela própria natureza, apareceu no mundo aparentemente para continuar o que teoricamente deveria ter sido interrompido nesses crematórios e nas valas comuns anónimas do arquipélago estalinista. O facto de que nem tudo foi interrompido, pelo menos na Rússia, em grande parte é mérito da minha geração, e eu orgulho-me de pertencer a ela não menos do que o de estar hoje aqui.²⁶ (Brodsky, 1987)

Joseph Brodsky recebeu o Prémio pela sua poesia russa, já como cidadão americano. A esperança do poeta era que o Prémio chamasse a atenção principalmente do público estrangeiro para a poesia russa contemporânea, o que é expresso por Brodsky na resposta ao anúncio da atribuição do Prémio Nobel: “It’s Russian literature that got it (...). And it’s an American citizen that got it” (Clines, 1987). Enquanto o património literário russo era herança de Brodsky de nascença, o estatuto de norte-americano não foi só o resultado das circunstâncias, mas também da sua escolha consciente, o que causou grande irritação no Leste.

Quando Brodsky recebeu o Nobel, ele era conhecido no Ocidente, principalmente pelos seus esplêndidos ensaios críticos escritos em inglês. A publicação da coletânea *A Part of Speech* (1980), traduzida primordialmente por poetas e estudiosos anglófonos, recebeu boas críticas da parte do *establishment* intelectual. Adicionalmente, a personalidade extravagante de Brodsky despertou grande interesse pelo poeta, ainda antes de este ganhar o Nobel. Isso era devido aos seus cativantes discursos

²⁶ ТО: *Новый мир*.

públicos, por vezes provocadores. As respostas inesperadas e vitriólicas de Brodsky evidenciavam ter o poeta não só um carácter inimitável, mas também uma visão excepcional.

É relevante dizer que a popularidade de Brodsky surge no pico da Guerra Fria, pois nessa altura de restrições de direitos humanos, os russos precisavam de uma voz que lutasse pela expressão livre das suas ideias. Durante qualquer ditadura, a ênfase dada ao domínio da língua, empresta à palavra uma força explosiva. Brodsky não separava o seu ofício literário da sua vida real e colocava a palavra acima de tudo, o que lhe custou anos de liberdade. O poeta desprezava o estatuto de vítima e achava indigno receber o Nobel por ter sido preso ou exilado, considerando somente a sua atividade literária.

O professor universitário russo, Andrey Ranchin, no seu livro *Sobre Brodsky: Reflexões e análises* (2016), destaca a grande influência do poeta exilado no mundo literário russófono, tanto no Ocidente quanto no Leste. Segundo Ranchin, o poeta viu a sua obra ser reconhecida muito rapidamente pelos seus congéneres: “A canonização literária de Brodsky é um fenómeno excepcional. Nenhum outro escritor russo contemporâneo teve a honra de se tornar o protagonista de tantos textos de memórias”^{viii} (2016, p. 223).

Além de receber o prémio mais respeitado na área da literatura, Brodsky tornou-se um professor honrado por universidades prestigiadas, ainda antes dos quarenta anos. Comparando a sua situação à de Nabokov, pode dizer-se que o poeta carismático entrou rapidamente nos círculos da alta sociedade literária norte-americana e ganhou a confiança das famosas editoras ocidentais. Segundo Ludmila Shtern, amiga de Brodsky, a influência literária do poeta, nos últimos dez anos da sua vida, era vista como ilimitada aos olhos dos intelectuais russos. Na realidade, a confiança nos poderes de Brodsky foi muito exagerada, pois o poeta tinha amigos entre alguns editores que respeitavam a sua opinião e podiam rejeitar as obras criticadas pelo poeta, como o caso do romance *A Queimadura* (1975)²⁷ de Vasily Aksyonov (Shtern, 2010, pp. 261-262).

Os louros do Nobel trouxeram a Brodsky reconhecimento mundial, juntamente com o ressentimento dos seus opositores literários. Nos últimos anos de vida, o poeta sentiu uma pressão considerável por ser visto como a pessoa que terá recebido todos os louros (ibid., p. 304). Brodsky foi o primeiro e o último russo, depois de Vladimir Nabokov, a tornar-se uma proeminente figura nos círculos literários americanos. Enquanto Nabokov desde nascença tivera acesso ao *establishment* literário russo e ocidental e à comunicação em línguas estrangeiras, Brodsky tinha grandes dificuldades em expressar-se em inglês, começando a sua prática só no exílio. Entretanto, a carência de estatuto social e aptidões

²⁷TO: *Ожог*. O facto de Brodsky ter reprovado a obra literária do seu amigo e compatriota perante o editor de *Farrar, Straus & Giroux* foi muito criticado pelos russos. Segundo Shtern (2010, p. 262), as razões dessa atitude não são claras, já que Brodsky se contradizia, quando se tratava de saber de quem foi a iniciativa de ler o romance – terá sido do poeta ou do editor? O que é certo, é que o poeta não gostou da obra e estava convencido que tinha direito a manifestar a sua opinião.

linguísticas no momento do exílio não impediram o poeta, extremamente ambicioso, de entrar no *lobby* intelectual norte-americano.

Vladimir Nabokov também ingressou múltiplas vezes na lista do Nobel, mas nunca foi galardoado. Em meados dos anos sessenta, a fama do escritor fez dele um candidato incondicional ao Nobel da Literatura. Segundo os dados divulgados oficialmente, Nabokov foi nomeado para o Prémio no mínimo múltiplas vezes. A publicação do romance *Ada* (1969) confirmou a sua posição indiscutível no nicho literário exclusivo dos Estados Unidos; foi nesse ano que o crítico literário John Leonard manifestou o seu desacordo com a escolha do júri sueco, na revista *The New York Times*: “If he doesn't win the Nobel Prize, it's only because the Nobel Prize doesn't deserve him” (Leonard, 1969).

Em 1965, perdeu a favor de outro escritor russo, Mikhail Sholokhov, autor da obra *Don Tranquilo*²⁸ (1928). Após Solzhenitsyn ganhar o Nobel em 1970, Nabokov é de novo nomeado para o Prémio. Contudo, na Suécia, a candidatura de Nabokov sempre foi bloqueada pelo membro mais longevo da Academia – o autor Anders Österling. Aos seus olhos, o autor do romance ‘imoral’ *Lolita* sob nenhuma circunstância podia ser considerado como um candidato ao Prémio, embora o sueco reconhecesse o valor do ofício literário de Nabokov.

Naturalmente, qualquer prémio literário internacional tem contornos políticos e idealistas. Joseph Brodsky cumpriu os parâmetros suecos em conteúdo, forma e postura, o que já não acontecia com a proposta literária de Nabokov.

Brodsky publica ativamente as compilações russas nos Estados Unidos: *Parte do Discurso* (1977), *Urânia* (1987), *Paisagem com Inundação* (1996). Estas produções são seguidas pelas suas versões inglesas: *A Part of Speech* (1980), *To Urania* (1988) e *So Forth* (1996). Ao longo dos anos, o poeta confia cada vez menos em tradutores e escreve cada vez mais poemas em inglês. O elevado interesse pelo seu ofício resultou na antologia *Collected Poems in English* (2000) que reuniu poemas dos volumes anteriores bem como obras não editadas anteriormente.

Enquanto a poesia autotraduzida de Brodsky provocava opiniões antagónicas no ambiente anglófono, a sua firme reputação literária é construída principalmente sobre dezenas de ensaios críticos, artigos e discursos públicos escritos por ele em inglês. O poeta foi publicado regularmente em revistas como *The New Yorker* e *New York Review of Books*. A primeira coletânea da sua prosa em inglês, *Less Than One: Selected Essays* (1986), foi reconhecida, nos Estados Unidos, como o melhor livro de crítica literária naquele ano.

Ao contrário de Brodsky, o reconhecimento de Nabokov, enquanto escritor americano, irá demorar mais de quinze anos e é, neste período, durante as suas jornadas pelas terras selvagens do

²⁸ ТО: *Тихий Дон*.

Oeste, que o escritor vai, gradualmente, encontrar inspiração para as suas obras. Desde o momento da perda da sua casa na Rússia, o único apego de Nabokov era o que ele denominava a “propriedade irreal”^{ix} da memória e da arte (Nabokov, 2012, p. 34). Ele nunca comprou casa nos Estados Unidos, preferindo viver em casas alugadas de outros professores em licença sabática.

O autor percorreu mais de duzentos mil quilómetros, enquanto se entregava ao seu passatempo favorito: colecionar borboletas. A imagem de borboleta será um dos símbolos constantes nos seus textos. Nas suas viagens em busca de borboletas por terras americanas, o escritor estabelece contactos crus e verdadeiros, sem filtros, que enriquecem a experiência pessoal, oferecendo-lhe contextos literários ímpares. Segundo Landon Jones, editor e escritor norte-americano: “It took a Russian-born writer to awaken us to what Mark Twain knew: America is not a place; it is a road” (Jones, 2016). Da senda literária produzida por Nabokov originalmente em inglês (oito romances), as obras mais populares são: *Lolita* (1955), *Invitation of a Small Creature* (1957), *Pale Fire* (1962) e *Invitation of a Small Creature* (1969).

Contudo, a boa recepção dos romances como *Bend Sinister* (1947) e *Invitation of a Small Creature* não pode ser comparada com o sucesso de *Lolita*. Com a publicação deste livro escandaloso, Nabokov alcança, aos sessenta anos, o reconhecimento mundial e sucesso financeiro.

O lançamento de *Lolita* surge num período em que os valores idealistas e normas da alta moralidade estão fortemente cristalizados na sociedade ocidental (tanto americana, como europeia). Qualquer obra escrita fora do padrão canónico era vista como marginal, já que punha em risco as convenções sociais e ameaçava fragmentar os cânones literários. A literatura servia para acomodar os interesses dominantes, sufocando obras periféricas que não correspondiam aos valores instituídos pela sociedade. A mesma situação será vivida por Brodsky na União Soviética, mas por razões ideológicas e políticas.

Não conseguindo alcançar as massas nos Estados Unidos, Nabokov dirige-se à Europa e publica o seu romance em França, na *Olympia Press*, editora especializada em obras com eventuais questões de censura. O escritor esteve ausente da Europa durante muitos anos e não teria sido bem informado sobre o perfil da editora francesa que publicava material literário de carácter duvidoso. Durante a preparação para a primeira publicação do livro, Nabokov manifestou preocupação em salvaguardar a reputação da sua obra: “*Lolita* is a serious book with a serious purpose. I hope the public will accept it as such. *A succès de scandale* would distress me” (Nabokov, 1989, p. 162). Em 1955, foram lançadas 5000 cópias de *Lolita* em inglês. O livro, em dois volumes, estava cheio de gralhas e não chamou inicialmente a atenção dos críticos, devido à reputação polémica da editora (Boyd, 2010, p. 323).

Gradualmente, o panorama social muda nos Estados Unidos, fomentando o período tranquilo do pós-guerra e o aparecimento de contraculturas que pretendiam revolucionar os costumes morais

americanos (ex. *Beat Generation*²⁹). As atitudes rebeldes começaram a aparecer com destaque na arte, influenciando diretamente as tendências literárias. Os temas da desigualdade, alienação social, aberração psicológica relegaram para segundo plano o romance realista sobre problemas interpessoais com narrativa simples e clara. Os escritores procuravam novas estratégias narrativas, assumindo uma postura inovadora que refletia as contradições e desilusões que o mundo sofria naquela altura.

Em 1958, a publicação de *Lolita* provoca um efeito explosivo retardado no espaço editorial americano e cria uma reação mista: *The Viking Press* recusou a publicação, considerando que “the book was brilliant, but a publisher who took it on would risk a fine or jail” (Boyd, 1991, p. 255), enquanto *Simon and Schuster* considerou a obra como “pura pornografia” (Vickers, 2008, p. 48).

O escândalo serviu como a melhor das publicidades que só alimentou o interesse dos leitores pela obra. Em quatro dias de publicação nos EUA, o livro estava já na sua terceira edição. *Lolita* foi o primeiro romance desde o *Gone with the Wind* (1936) a vender 100.000 cópias nas três primeiras semanas (Boyd, 2010, p. 440). Num instante, a obra nabokoviana tornou-se *bestseller* e trouxe ao autor a fama de ‘Mestre da Prosa Inglesa’ (Colapinto, 2015). É curioso o facto de que *Lolita* chegou a competir pelo primeiro lugar na lista de *best-sellers* dos Estados Unidos com a tradução inglesa de *Doutor Jivago*³⁰ de Boris Pasternak que recebera, no mesmo ano, o Prémio Nobel de Literatura. Naquele período, esta competição projetava a rivalidade dramática entre a literatura russa da emigração e a da União Soviética. Nesta situação, Pasternak viu-se como o raio de sol nas trevas da Rússia, enquanto Nabokov passou para o lado sombrio com a sua *ninfeta*.

O êxito de *Lolita* proporcionará ao autor a partida permanente da América. Em 1959, deixa o cargo de professor e, passados dois anos, regressa à Europa. Fica a morar num hotel, nas margens do Lago de Genebra, na Suíça, onde se dedica a tempo inteiro à escrita e às borboletas. A tranquilidade das montanhas suíças e o ambiente luxuoso da sua residência devolveram a Nabokov a atmosfera da sua infância: “There, in a luxury hotel, waited on by a retinue of liveried attendants in lieu of the fifty family servants of his childhood, he could carry on with his writing undisturbed, as if history’s convulsions had altered nothing” (Boyd, 1990, p. 3). Até à sua morte em 1977, aos 78 anos, Nabokov continuará a referir-se a si mesmo como escritor americano.

Por sua vez, no final dos anos oitenta, as obras de Brodsky gradualmente voltam à sua terra natal, mas o poeta, que apoia e promove ativamente a cultura russa no exílio, rejeita qualquer proposta

²⁹ É a geração dos escritores e poetas norte-americanos que surgiu depois da Segunda Guerra Mundial e que rejeitava os valores estabelecidos da cultura conceitual, optando pela liberdade de expressão artística. Os *beats* mais conhecidos são Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs, entre outros.

³⁰ *Доктор Живаго* – o romance, recusado pelas editoras soviéticas, por causa da sua descrição crítica da Revolução de 1917, foi publicado pela primeira vez em italiano, em 1957, seguindo-se a sua tradução para inglês e francês em 1958. A versão original russa só foi lançada, de forma oficial, em 1959, na cidade de Milão.

de visitar a Rússia. Esse facto é consequência direta das autoridades soviéticas não terem deixado o poeta reunir-se com os seus pais, nem assistir aos seus funerais.

Nos anos noventa, Brodsky escreve e traduz (pessoalmente ou em parceria com outros tradutores) mais de cem poemas seus e cerca de dez grandes ensaios. Recebendo o título de 'Poet Laureate' da Biblioteca do Congresso dos EUA, em 1991, Brodsky leva o cargo simbólico muito a sério, "in the spirit of public servant, not in any other" (entrevista, apud Cavalieri, 1991, p.141), promovendo a ideia de tornar a poesia acessível às massas:

Poetry must be available to the public in far greater volume than it is. (...) Bookstores should be located not only on campuses or main drags but at the assembly plant's gates also. Paperbacks of those we deem classics should be cheap and sold at supermarkets. This is, after all, a country of mass production. (ibid., pp. 199-200)

Em 1996, com 56 anos, morre de ataque cardíaco. Os dois autores, exilados da Rússia, tornaram-se cidadãos dos EUA, país onde foram reconhecidos profissional e socialmente. Não podendo voltar fisicamente à sua pátria, por razões políticas e / ou pessoais, os dois procuravam a sua casa utópica nos cantos da Europa, onde jazem – Nabokov em Montreaux e Brodsky em Veneza.

Ambos são alvo de uma fama retumbante. Enquanto em 1958, o escândalo de *Lolita* ajuda Nabokov a ser reconhecido como autor da prosa anglófona, o julgamento soviético de Brodsky, em 1964, chama a atenção para o poeta a nível internacional. O Nobel de 1987 confirma a sua aceitação por parte do mundo ocidental. O reconhecimento de Brodsky deve-se não à sua poesia inglesa (que quase não existia na altura), nem às autotraduções, mas sim à sua postura literária, a sua poesia russa em tradução e os seus ensaios em inglês.

1.2. A LITERATURA DO EXÍLIO: VAGAS DA EMIGRAÇÃO RUSSA

As obras escritas no exílio fazem parte da literatura de emigração. A Rússia tem uma vasta experiência migratória interna e externa de diferentes dimensões, provocada pelas mais variadas razões. Contudo, a constituição de um *corpus* identificado como literatura de emigração formou-se somente nos últimos cem anos.

No século XX, aconteceram três vagas de migrações russas, todas com a intenção de fugir do comunismo. A primeira vaga de migração, causada pela Revolução de 1917, forçou aproximadamente dois milhões de russos não favoráveis ao novo regime soviético a deixar a sua terra natal. A segunda vaga, teve menor dimensão e aconteceu depois da Segunda Guerra Mundial, quando prisioneiros de guerra e pessoas deslocadas à força para trabalhar na Alemanha fugiram para a Europa e Estados Unidos. A terceira vaga ocorreu após a morte de Estaline e durou quase trinta anos, até aos anos noventa. Neste período de ditadura menos severa, conhecido como o Degelo de Khrushchev³¹, os cidadãos soviéticos deixaram a sua pátria por diferentes razões: uns, considerados politicamente ‘inconvenientes’, eram expulsos; outros, membros de minorias étnicas ou religiosas fugiam da opressão e, por fim, havia ainda os discordantes do regime que procuravam melhor vida no Ocidente: Estados Unidos, Israel ou Europa.

Nos diferentes períodos descritos até agora, a maioria dos emigrantes foi condenada ao exílio forçado. Contudo, nestes períodos de emigração, a problemática literária foi também variando quanto aos temas abordados: sociais, políticos e tendências artísticas.

A primeira vaga, conhecida como ‘branca’³², deu início à literatura russa fora do seu *habitat* que, posteriormente, se tornou num ramo literário chamado Literatura Russa no Estrangeiro.

O aspeto marcante da migração da primeira vaga é que cerca de dois milhões de refugiados, primordialmente de etnia eslava, deixaram as fronteiras do antigo Império Russo, no curto espaço de dois anos, entre 1918-20. Entre os desterrados, a maior parte eram militares do Exército Branco, membros da elite política e económica e da aristocracia, entre eles contavam-se poetas, filósofos, escritores, artistas e professores. Saíram do país os compositores Sergei Rakhmaninoff e Igor Stravinsky; os bailarinos Anna Pavlova e Vaslav Nijinsky; os filósofos religiosos Nikolai Berdyaev e Ivan Ilin; os pintores impressionistas Konstantin Korovin e Zinaida Serebryakova; o cantor lírico Feodor Chaliapin; o pintor realista Ivan Repin; o poeta e fundador do futurismo russo David Burliuk. Entre os escritores proeminentes da primeira vaga destacam-se Vladimir Nabokov, Ivan Bunin, Konstantin Balmont, Zinaida Gippius,

³¹ Durante quase uma década do governo de Nikita Khrushchev, entre os anos cinquenta e sessenta, o regime soviético mostrou-se mais aberto e tolerante.

³² O nome *Emigração branca* tem uma conotação política. Uma grande parte dos refugiados da primeira vaga pertencia ao Exército Branco que lutou contra o Exército Vermelho soviético durante a Guerra Civil. O branco no nome simbolizava a ordem pré-revolucionária (igual à cor branca dos monarcas franceses que se opunham aos revolucionários durante a Revolução Francesa).

Marina Tsvetaeva, entre outros. No que diz respeito à literatura, havia fatores negativos para o escritor russo no estrangeiro que não eram tao importantes para os outros artistas: a ausência de um público leitor russófono em grande escala e o afastamento em relação à língua materna.

Na Europa, precisamente em Berlim e Paris, a nova comunidade russa tencionava manter o mesmo modo de vida. Na expectativa de um dia voltar à sua terra natal, a elite intelectual e cultural russa tenta recriar uma realidade alternativa do seu país: frequenta-se a Igreja Ortodoxa, abrem-se escolas russas e publicam-se revistas, jornais e livros. Em dez anos (de 1918 a 1928), são registadas 188 editoras russas em Berlim que publicam tanto volumes clássicos de Tolstói e Pushkin, quanto autores contemporâneos – Bunin, Nabokov, Berberova, Tsvetaeva (Nasrutdinova, 2007, pp. 15-16).

Quando ficou claro que a Rússia pré-revolucionária havia caído definitivamente nos anais da história, a maioria das mentes proeminentes viram-se obrigadas a exercer as mais diversas profissões para sobreviver. Este período foi o mais difícil, controverso e dinâmico, no que diz respeito à formação e desenvolvimento da literatura da emigração russa. Alguns autores tinham acalentado a esperança de voltar à Rússia soviética, outros procuravam oportunidades no Oeste. De 1922 a 1937, Nabokov escreve contos, poemas e romances, traduz ativamente para russo – tudo, para sobreviver: “in Berlin and in Paris I wrote my Russian books – poems, stories, eight novels. They were read by a reasonable percentage of the three million Russian émigrés, and were of course absolutely banned and ignored in Soviet Union” (Nabokov, 1990, p. 5).

Dado que os escritores e poetas no exílio apresentavam idade, experiência e estatuto social diferentes, nos Estudos de Literatura Russos eles aparecem divididos em três gerações: a geração mais velha, a geração de meia-idade e a geração jovem.

A visão antagónica quanto ao futuro da literatura russa entre velhos e novos resulta numa diversificação de movimentos literários dentro da emigração: realismo, simbolismo e modernismo. A geração mais velha, formada e reconhecida na Rússia pré-revolucionária, Ivan Bunin, Mark Aldanov, os escritores realistas Aleksandr Kuprin e Ivan Shmelyov, bem como os poetas-simbolistas Konstantin Balmont e Zinaida Gippius defendem o conservadorismo estético russo, recusando adaptar a sua escrita à nova realidade ocidental. Na sua visão, é necessário manter as convenções e cânones clássicos da literatura russa com o intuito de preservar a tradição intrinsecamente oriental.

O leitmotiv da sua prosa consistia numa revisitação retrospectiva da Rússia perdida, em que imperava a nostalgia pelo passado e as memórias de um país poetizado, mas inexistente. Assim, nasceram obras que atualmente fazem parte da literatura clássica russa: uma coleção de contos de Bunin *Alamedas Sombrias*³³ (1937-45, 1953), o romance-epopeia de Shmelyov *O Sol dos Mortos*³⁴

³³ TO: *Темные аллеи*.

³⁴ TO: *Солнце мертвых*. A tradução do título é de Nina Guerra e Filipe Guerra.

(1923), uma coleção de ensaios-memórias de Gippius *Caras Vivas*³⁵ (1925). O escritor e crítico Mark Aldanov, um grande amigo de Nabokov e o mais novo da geração antiga, foi nomeado múltiplas vezes para o Prémio Nobel. Contudo, foi Ivan Bunin que recebeu o Prémio em 1933 “for the strict artistry with which he has carried on the classical Russian traditions in prose writing” (*Ivan Bunin – Facts*, 2023). Bunin foi o primeiro russo a receber o Prémio e Brodsky será o último (1987); ambos eram exilados políticos.

No início da sua carreira literária, Nabokov demonstrou apreço pelo aclamado escritor (um fenómeno raro de acontecer) nas suas cartas. Por seu lado, Bunin elogiava os seus textos, especialmente após a saída do romance *A Defesa de Luzhin*. A subida instantânea de Sirin nos círculos da emigração russa despertou o sentido de concorrência e gradualmente o relacionamento azedou.

Apesar das circunstâncias difíceis, a literatura russa da primeira vaga acabou por se enraizar na Europa em meados dos anos vinte, onde prosperou até à chegada do Terceiro Reich. É em Berlim que a literatura russa se desenvolve, fruto do elevado número de russos a viver na cidade, atraídos pelo seu baixo nível económico. Os emigrantes, por sua vez, fomentam o rápido desenvolvimento da literatura russa no contexto europeu. Os textos russos servem de apoio espiritual aos exilados e desterrados, já que constituem a sua única ligação ao país natal. Se perderam a pátria, ganharam liberdade de escrever e publicar, seguindo por vezes as novas correntes literárias do Ocidente.

A geração de meia-idade, embora tendo começado a sua atividade literária na Rússia, só atingiu o pico da sua carreira em solo estrangeiro. Os seus representantes dedicaram-se, na sua grande maioria, à poesia: a poetisa Marina Tsvetaeva, que teve forte influência sobre Brodsky, mas não se integrou em nenhuma tendência; o pós-simbolista Vladislav Khodasevich que reconhece logo o potencial do promissor Sirin e o acmeísta Georgy Adamovich. O último questionava os textos de Nabokov, criticando a primazia da forma sobre o conteúdo: “Todas as nossas tradições ficam nele interrompidas”³⁶ (Adamovich, 2015, p. 11). Mais tarde, o escritor retratou o seu adversário no romance *O Dom* como um crítico literário parisiense influente, Christopher Mortus, cujo retrato satírico provocou a indignação de Adamovich.

Os membros da nova geração irão construir a sua reputação de criadores literários já no exílio. Entre eles destacam-se Vladimir Nabokov, o escritor existencialista Gaito Gazdanov, os romancistas Nina Berberova e Vladimir Varshavsky, que muito contribuíram para a literatura de memórias; o poeta e escritor surrealista Boris Poplavsky e muitos outros que ficaram perdidos nos anais da história. Os ‘novos’ honravam a herança literária russa, mas encaravam a literatura como um conceito dinâmico que os orientava para o Ocidente.

³⁵ ТО: *Живые лица*.

A sua formação tanto pessoal, quanto profissional, decorreu no estrangeiro, o que influenciou diretamente as suas preferências literárias. A experiência trágica do exílio abriu aos jovens russos um vasto espectro de culturas e línguas distintas, colocando-os entre as tradições literárias russa e ocidental.

A nova geração, também designada por ‘Geração Despercebida’³⁶, teve dificuldade em encontrar o seu lugar no panorama literário. Tendo a infância ou a juventude destruídas pela Revolução e pela Guerra Civil, a geração de Nabokov sofreu o trauma de não ter vivido tempo suficiente numa Rússia pacífica. Arrancados da sua cultura nativa ainda em tenra idade, os novos poetas e escritores não queriam ser reféns do passado, mas, sim, viver o presente, ambicionando um futuro diferente.

Na realidade, a situação dos membros desta geração de escritores era péssima, vivendo a maioria na pobreza e desespero. Os jovens aristocratas da geração boémia russa levavam no exílio uma vida miserável, vendo-se obrigados a procurar trabalho para sobreviver, já que o seu ofício literário não era suficiente para subsistirem. A desaprovação dos ‘antigos’ só agravava a situação, pois algumas revistas não publicavam nada sem uma aprovação prévia de alguém ‘respeitado’ (Khodasevich, 1996).

O bairro de Montparnasse, em Paris, vê nascer uma nova escola de poetas. Era nos seus cafés que se trocavam opiniões, se procurava inspiração e se entrava em discussões literárias. Nabokov não se aproximou dessa geração de Montparnasse, achando o ambiente ‘pouco saudável’ (Boyd, 1990, p. 344) e não partilhava a sua visão poética desconstrutiva. O poeta Vladislav Khodasevich, um bom amigo de Nabokov e membro da geração de meia-idade, tendo bom relacionamento com os dois lados, descreveu a realidade trágica da ‘geração despercebida’ no artigo dedicado ao então falecido poeta Boris Poplavsky:

O desespero que domina as almas de Montparnasse é alimentado e sustentado por insultos e pela pobreza. Entre as pessoas sentadas às mesas de Montparnasse, há muitas que não almoçaram durante o dia e que, à noite, têm dificuldade em pedir um café. Às vezes, eles ficam sentados em Montparnasse até de manhã por não terem onde dormir. A pobreza deforma o próprio ato criativo (...). É preciso ser completamente ignorante, ou não ter consciência, para comparar a pobreza de Montparnasse com a pobreza dos escritores anteriores. O orçamento diário de Poplavsky era de sete francos, três dos quais ele dava a um amigo. Dostoiévski ao lado de Poplavsky era como Rockefeller ao meu lado. Os escritores da geração mais velha eram bem mais ricos do que os de Montparnasse.³⁷ (Khodasevich, 1996)

A vida literária russa na Europa tinha os seus altos e baixos, tendo sido largamente dominada por um longo debate poético entre Georgy Adamovich e Vladislav Khodasevich, que envolveu todas as gerações. Nos anos vinte, aparece uma corrente poética que ficará conhecida como a *Nota Parisiense*³⁸, que muito irá influenciar os jovens poetas. Adamovich era o seu mentor e o grupo distinguiu-se pela rigidez cética e pelos temas condutores da emigração: o desespero, a incerteza e a mágoa. O grupo de

³⁶ *Незамеченное поколение* – este é o título do livro de Vladimir Varshavsky, publicado em 1956, onde o autor retrata a vida dos jovens criadores russos da primeira emigração.

Adamovich não era único, mas despertou a atenção dos poetas e escritores emigrados, já que se diferenciava bastante dos seus predecessores. Enquanto os antigos se inspiravam no passado, os novos mostravam a realidade dolorosa da emigração.

Os temas da 'Geração Despercebida' centravam-se no sofrimento do apátrida à procura de um mundo perdido através da cultura. Foi grande o contributo dos novos escritores para a literatura não-ficcional: memórias, ensaios, crítica, prosa filosófica. Nabokov escreve contos, romances e também poesia que foi fortemente criticada.

A geração nova deu dois nomes proeminentes ao mundo, Vladimir Nabokov e Gaito Gazdanov, que não compartilharam o destino dos outros. Gaito Gazdanov ganha fama como escritor no espaço europeu, mas não consegue independência financeira. Já Nabokov foi o único da sua geração a sair da inquietação do exílio e a ganhar reconhecimento mundial.

Os escritores e poetas russos da primeira vaga podiam seguir tendências literárias diferentes, mas sempre se mantiveram fiéis à sua língua materna. A razão primordial é que numerosas editoras russas, localizadas na Europa, davam aos autores oportunidade de serem publicados e reconhecidos pelos seus compatriotas em solo estrangeiro. A ideia de que a aristocracia russa dominava línguas estrangeiras era exagerada. De facto, o conhecimento que a maioria tinha não era suficiente para nelas exercerem o seu ofício literário, da mesma forma que o faziam na língua nativa. A adaptação aos novos mercados na Europa originou vários autores bilingues reconhecidos, nomeadamente Henri Troyat de origem arménio-russa, que foi membro de Academia Francesa e Elsa Triolet, a irmã mais nova de Lily Brick (musa de Vladimir Mayakovsky), casada com o poeta francês Louis Aragon. Estes dois autores chegaram a ser laureados com o Prémio Goncourt de literatura. O reconhecimento de Vladimir Nabokov como escritor bilingue viria a acontecer muito mais tarde, já nos Estados Unidos.

A Segunda Guerra Mundial provocou outro fluxo de saída de cidadãos, desta vez soviéticos, que posteriormente ficou conhecido como 'segunda vaga de emigração'. Esta já teve proporções inferiores à anterior e incluía principalmente pessoas deslocadas que foram levadas pelo exército nazi para trabalhos forçados e que, finda a guerra, não puderam ou não quiseram regressar à sua pátria. A maioria dos emigrantes da segunda vaga estabeleceu-se na Alemanha e nos Estados Unidos.

Entre os homens de letras que emigraram no pós-guerra, encontramos o poeta Ivan Elagin, os escritores Sergei Maksimov, Leonid Rzhevsky e Boris Filippov, o historiador do modernismo russo Vladimir Markov e o jovem poeta da segunda vaga, Oleg Ilinsky. A problemática literária da segunda vaga foca-se nos temas políticos: as privações da guerra, o cativo e a realidade bolchevique. Os emigrantes da segunda vaga fugiram da política totalitária de Estaline de um lado, e presenciaram os horrores do nazismo, por outro. Imediatamente após o fim da guerra, a Alemanha e a Áustria enfrentaram o problema

de milhões de refugiados soviéticos nos seus territórios, os *Ostarbeiter*²⁷ e os prisioneiros de guerra. Cerca de cinco milhões e meio de pessoas foram repatriadas em 1945 (Nasrutdinova, 2007, p. 47). A maioria voltou para casa voluntariamente, enquanto os ‘desobedientes’ foram sendo repatriados até 1947. A razão para não querer voltar era provocada pelo medo face ao regime estalinista e eventuais julgamentos. A fuga para o Ocidente livre era a sua única maneira de sobreviver.

Um dos poetas deste período mais considerados pela crítica, Ivan Elagin, valorizado por Ivan Bunin e Aleksandr Solzhenitsyn, aborda questões de ordem social e de cidadania e o sofrimento vivido nos campos de trabalhos forçados, o que permite classificar a sua obra como poesia de guerra, fazendo-a diferir radicalmente do estilo da *Nota Parisiense*. Brodsky lia poemas de Elagin ainda na União Soviética e, posteriormente, já nos Estados Unidos, ajudará o poeta a publicar na editora *Ardis* a sua tradução russa do poema épico americano *John Brown's Body* (1928) da autoria de Stephen V. Benét (Losev apud Yefimova, 2018).

A mundividência dos exilados da segunda vaga divergia profundamente da que reinava entre os autores da primeira vaga. Nos anos sessenta, Nabokov refere no prefácio do seu romance *The Gift* que com o falecimento de autores da primeira vaga, desaparecem os intelectuais da herança cultural russa, ignorando completamente os seus compatriotas soviéticos:

That world [of Russian intellectuals] is now gone. Gone are Bunin, Aldanov, Remizov. Gone is Vladislav Khodasevich, the greatest Russian poet that the twentieth century has yet produced. The old intellectuals are now dying out and have not found successors in the so-called Displaced Persons of the last two decades who have carried abroad the provincialism and Philistinism of their Soviet homeland. (Nabokov, 2017, p. 8)

Enquanto os emigrantes da segunda e da terceira vaga contactavam entre si devido ao passado soviético comum, estes já nada tinham a ver com o mundo pré-revolucionário dos primeiros. Excetuando alguns casos raros (Elagin e Bunin), o relacionamento entre gerações era impedido pela diferença de classe e visão do mundo distinta. Até a própria língua era usada de maneira diferente.

A terceira vaga de emigração viu sobretudo partir a intelligentsia artística russa dos anos sessenta. Esta geração, criada no pós-guerra, pertencia a famílias soviéticas humildes. Os ‘filhos da guerra’ ficaram desapontados com os resultados do Degelo de Khrushchev que não trouxe à sociedade soviética as tão esperadas mudanças profundas (Skryabina, s/d). A suspensão temporária da repressão política, o abrandamento da censura e a liberdade parcial concedida aos meios de informação não duraram mais de uma década, já que essas benesses logo se refletiram na arte, incluindo a literatura. Aos tumultos esporádicos do povo pela liberdade, logo se seguiu a reação imediata das autoridades

²⁷ Trabalhadores da Europa Oriental, sujeitos a trabalhos forçados pelo III Reich.

comunistas que puseram termo ao processo de liberalização do país, começando, de novo, a perseguir, julgar e expulsar cidadãos acusados de atividades contrarrevolucionárias.

No início dos anos setenta, muitos autores são forçados a emigrar ou deixar o país por iniciativa própria. Entre os exilados encontram-se Joseph Brodsky (1972), Aleksandr Solzhenitsyn (1974) e Vladimir Voinovich (1980), os dois últimos acusados de traição; Vasily Aksyonov (autor do romance *A Queimadura*³⁸), a quem também retiraram a cidadania soviética, após aceitar um convite para emigrar para Estados Unidos, em 1980. O romancista Serguei Dovlatov, futuro amigo de Brodsky, repete o percurso do poeta e sob a pressão do governo emigra para o Ocidente em 1979, a fim de escapar à prisão e poder, finalmente, publicar as suas obras.

A literatura da terceira vaga é bastante heterogénea, já que a sua evolução foi influenciada quer pela poesia moderna russa (Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva e Boris Pasternak), quer pela prosa norte-americana (J. D. Salinger) e europeia (Erich Maria Remarque e John Donne), popular nos anos sessenta entre os jovens soviéticos. Os romancistas emigrados apresentam-se bastante diferentes entre si em estilo, distinguindo-se entre eles os escritores conservadores da corrente realista (Aleksandr Solzhenitsyn e Georgi Vladimov), os pós-modernistas (Sasha Sokolov e Yuriy Mamleev), os escritores da corrente 'prosa de juventude'³⁹ (Vasily Aksyonov e Anatoly Gladilin), bem como os criadores de obras de literatura distópica (Vladimir Voinovich). A poesia de Brodsky difere bastante das gerações anteriores. Fugindo do lirismo russo, o poeta muda o ritmo, a forma e o tom da narrativa poética tradicional, mantendo ao mesmo tempo a sua completa ligação à língua nativa.

³⁸A obra foi criticada por Joseph Brodsky, amigo do escritor, que provocou uma polémica entre os emigrantes russos.

³⁹*Молодежная проза* – é uma tendência literária que apareceu na União Soviética durante o período do Degelo, em meados dos anos sessenta. A problemática literária gira à volta do protagonista jovem e rebelde que se opõe ao ritmo normal da vida. Este estilo é caracterizado por monólogos internos, conflitos agudos e expressão confessional de sentimentos.

1.3. ADAPTAÇÃO AO EXÍLIO E DEFINIÇÃO DA IDENTIDADE AUTORAL

*E se contar a verdade até ao fim – os terrores e desastres do meu século ajudaram-me: a revolução libertou-me, o exílio tornou-me mais dura, a guerra empurrou-me para outra dimensão.*⁴⁰

Nina Berberova (1996, p. 6)

A formação da identidade autoral é influenciada pelo contexto socio-cultural, já que “writing is an act of identity in which people align themselves with interests (in both senses), values, beliefs, practices and power relations through their discourse choices” (Ivanič, 1998, p. 109). O exílio agrava a situação da definição autoral, uma vez que o exilado é forçado a integrar-se num meio literário novo, na maioria dos casos com língua diferente. O confronto com a nova tradição literária pode resultar numa busca radical por diferentes meios de expressão (geração ‘jovem’), num apelo ao passado (geração ‘mais velha’) ou numa linguagem / expressão interliterária que integra a fusão das culturas nativa e recetora (a poesia de Brodsky em inglês).

Para melhor compararmos a evolução literária de Nabokov e Brodsky, analisamos a sua formação autoral em dois períodos: antes e depois dos Estados Unidos. Primeiro, analisaremos a formação da identidade autoral de Nabokov na Europa e a de Brodsky na União Soviética. Por fim comparamos as experiências apátridas dos dois autores na América do Norte.

Durante os vinte anos de exílio europeu, Nabokov mudou várias vezes de residência, entre Inglaterra, Alemanha e França. A sua adaptação social na Europa foi relativamente fácil, embora com algumas vicissitudes. No entanto a sua atitude negativa face à Rússia soviética permanece inabalável, já que o escritor não aceitava qualquer tipo de regime totalitário. Quando os comunistas tentaram devolver à cultura russa a sua aura, alguns escritores ficaram seduzidos com as promessas de um futuro seguro, outros apelaram à nostalgia pela pátria. Vladimir Nabokov, todavia, manteve-se inflexível na sua opinião.

Em 1931, Nabokov encontra-se com o escritor soviético Aleksandr Tarasov-Rodionov⁴⁰ que procura várias vezes convencer o reconhecido Sirin a voltar à pátria “to extol the joys of farm life, Party life, village life”, prometendo-lhe este mundo e o outro: “we can guarantee to you the best freedom that exists – freedom in the limits of the Communist Party” (Boyd, 1990, p. 375). Segundo Boyd, Sirin tinha um interesse ‘desportivo’ em escutar o lado contrário, já que o autor considerava a eventual reconciliação dos seus compatriotas exilados com os soviéticos, uma pura traição.

A formação da identidade literária russa de Nabokov acontece organicamente no ambiente emigrante sob o pseudónimo de Vladimir Sirin. Primeiro, Sirin estreia-se como poeta em Berlim e só depois surgem contos e, finalmente, romances: rapidamente ganha o seu público, dado que a nostalgia

⁴⁰Autor do conto sobre os bolcheviques, *Chocolate* (1922), que narra história do fuzilamento de um comunista jovem, com base em acusações falsas. O autor apoiava a ideia de que a revolução não poupa ninguém, devendo o povo aceitar esses sacrifícios. Mais tarde, Tarasov-Rodionov tornou-se a vítima desse princípio, quando foi denunciado falsamente, morrendo preso num campo de concentração.

pelo passado expressa no papel reflete a disposição geral dos emigrantes russos. Nas suas primeiras obras do exílio, o autor mostra-se atormentado pela ânsia da pátria perdida que resulta em poemas como 'À Rússia'⁴¹ (1921) e 'Pátria'⁴² (1927). As únicas publicações de Nabokov na União Soviética, que perduraram enquanto este viveu, foram o poema 'Pena'⁴³ (1923) e 'Bilhete'⁴⁴ (1927). O último narra o hipotético desejo de voltar à Rússia.

Ao longo dos anos, a nostalgia do escritor é cada vez mais abafada, sendo por fim relegada para as profundezas da sua memória. Nas páginas dos seus romances aparecem novos heróis – os emigrantes e as suas rotinas. O cosmopolitismo apolítico das suas narrativas leva a que Nabokov seja criticado pelos compatriotas por não se dedicar aos problemas da Rússia e do seu povo. Zinaida Gippius não reconhecia o talento do jovem autor, ignorando a sua fama posterior, já que considerava os seus textos privados de humanismo e fé.

Socialmente, o exílio europeu não corre tão bem para Nabokov. Durante anos vividos em Berlim, Nabokov não conseguiu ganhar apreço pela cidade, apesar de ter sido aqui que o jovem escritor encontrou o seu reconhecimento literário e conheceu a sua futura mulher. A razão desta atitude hostil dever-se-ia, provavelmente, à mudança forçada da Inglaterra para a Alemanha, às dificuldades financeiras em que vivia, ao surgimento do movimento nazi e às reminiscências ainda frescas de um passado feliz na Rússia.

Ser o principal escritor de Berlim não o salvou da miséria, já que os honorários eram baixos. Durante o seu exílio, Nabokov mantém-se abstraído do resto da comunidade e não socializa com outros jovens fora do seu círculo próximo de amigos e familiares. Em 1934, numa carta dirigida a um colega, o escritor reforça a sua intenção de não pertencer a qualquer grupo, seja ele político ou literário: “Considering as I do that the best school for a writer is solitude, I have generally been remote from ‘literary life’” (apud Boyd, 1990, p. 199).

Os primeiros romances do jovem escritor *Mashenka*⁴⁵ (1926) e *Rei, Dama, Valete*⁴⁶ (1928), onde é visível a ambição em demonstrar a sua mestria da língua russa, foram aceites pelos críticos com parcimónia e sem entusiasmo. Já a *Defesa de Luzhin* e *O Dom* são obras de um escritor russo notável. Os textos de Sirin parecem poesia em prosa, onde constantes aliterações e jogos linguísticos resultam numa forma estilística que prevalece sobre o conteúdo. Sirin formou-se em circunstâncias difíceis de sobrevivência, tendo encontrado saída para a situação trágica do exílio nos labirintos linguísticos e psicológicos de uma hiper-realidade literária: “Across the dark sky of exile, Sirin passed, to use a simile

⁴¹ TO: *России*.

⁴² TO: *Родина*.

⁴³ TO: *Перо*.

⁴⁴ TO: *Билет*.

⁴⁵ *Машенька* – é o diminutivo do nome Maria. Em inglês o autor mantém o nome completo *Mary*.

⁴⁶ TO: *Король, дама, валет*.

of a more conservative nature, like a meteor, and disappeared, leaving nothing much else behind him than a vague sense of uneasiness” (Nabokov, 1951, p. 217). Os seus defensores e adversários estavam de acordo num ponto: a sua mestria da língua russa.

Após a leitura dos primeiros volumes de *Defesa de Luzhin*, a poetisa Nina Berberova (1996, p. 202) escreverá nas suas memórias: “Um grande escritor moderno, maduro e sofisticado estava perante mim, um grande escritor russo que, como a Fénix, renasceu do fogo e das cinzas da revolução e do exílio. A nossa existência doravante ganhava sentido. Toda a minha geração tinha sido justificada”^{xv}.

Sirin publica regularmente as suas obras na revista parisiense *Sovremennye Zapiski*⁴⁷, entre 1927 e 1940, incluindo os seus últimos romances russos. Uma situação paradoxal aconteceu com a revista quando o conselho editorial recusou publicar o quarto capítulo do romance *O Dom* que narra de maneira sarcástica a vida do filósofo revolucionário, Nikolai Chernyshevsky. No passado, os editores da revista tinham pertencido ao Partido dos Socialistas Revolucionários (SR's)⁴⁸ que se inspirava nos trabalhos de Chernyshevsky, entre outros. Apesar de serem pessoas bastante abertas, eles não aceitaram ver a figura do seu mentor político satirizada. Essa censura a Nabokov pelos seus compatriotas demonstra terem existido problemas relativamente à liberdade de expressão dentro da comunidade dos emigrantes russos. Só em 1952 será possível a Nabokov partilhar com o público a sua opinião crítica no que toca à figura de Chernyshevsky quando em Nova Iorque foi publicada a versão completa russa do romance.

Nina Berberova realiza uma avaliação ambivalente da revista *Sovremennye Zapiski* na sua autobiografia *O Itálico é Meu*⁴⁹ (1972), onde sublinha o seu valor histórico, não esquecendo de satirizar os seus editores:

(...) a colaboração na *Sovremennye Zapiski* era uma espécie de sinal de distinção do emigrante. (...). Esta editora, apesar dos seus editores não perceberem nada de literatura, tornou-se famosa, talvez graças à pressão sobre a redação exercida pelos seus colaboradores, devido exatamente à sua secção literária. A revista, obviamente, não era ‘vanguardista’, nem mesmo ‘progressista’, continuando a tradição das antigas e ‘espessas’ revistas russas. Mas mesmo na ausência de liberdade para a maioria dos autores, esmagados pelos gostos e exigências antiquados dos editores – últimos representantes do populismo russo – este era um lugar onde, durante quase um quarto do século, podiam aparecer coisas importantes tanto de ‘velhos’, como de ‘jovens’.^{xvi} (ibid., p. 186)

A depressão económica dos anos trinta, acompanhada pela chegada do Terceiro Reich mudou tudo: a comunidade emigrada em Berlim diminuiu drasticamente, arruinando a subcultura em que subsistiam Nabokov e outros autores.

A definição da identidade autoral de Sirin foi apoiada por três fatores: as editoras e revistas literárias russas; o público que lia as suas obras russas e os colegas autores que dinamizavam o ambiente

⁴⁷ *Современные записки* – era uma das mais reconhecidas revistas literárias em Paris que publicava autores proeminentes da emigração russa.

⁴⁸ Ao contrário dos Bolcheviques, os SR's viam a democracia e a liberdade política como os elementos principais do socialismo.

⁴⁹ *Курсив мой* – o livro foi primeiramente publicado em inglês *The Italics are Mine* (1969), a versão francesa tem o título de *C'est moi qui souligne*.

literário russo no estrangeiro. Entretanto, o regime fascista forçou Nabokov a mudar-se para Paris, temendo pelo futuro da sua mulher judia e do seu filho. Durante três anos o escritor tenta conseguir a sua saída para os Estados Unidos. Neste período, a ocupação da França pelos nazis representa um novo dilema para os imigrantes russos que têm a opção de colaborar, ou não, com os fascistas. Vladimir Nabokov, Ivan Bunin, Gaito Gazdanov não tinham nenhuma intenção de cooperar com os alemães e recusavam ser publicados em jornais pró-fascistas (*Novoye Slovo*⁵⁰ em Berlim e *Parizhsky Vestnik*⁵¹ em Paris). Os que tomaram o lado oposto tinham razões distintas: antipatia para com os soviéticos, desejo de ver devolvidas as suas propriedades e outros, simplesmente, queriam sobreviver a esta situação penosa.

O casal Zinaida Gippius e Dmitry Merezhkovsky toma o partido daqueles que são a favor, dando palestras artísticas na Itália fascista e apoiando a investida nazi contra a União Soviética. Essa posição apagou os seus méritos perante a comunidade russa, colocando ambos num limbo social. Nina Berberova também colaborou com as editoras nazis. A ex-mulher do poeta Vladislav Khodasevich era uma pessoa ousada, conhecida por contar só com ela própria. O último capítulo da sua autobiografia tem o título de *Não Esperando Godot*⁵², onde se pode ler “E aqui estou eu a escrever a última página da história sobre como eu não esperei por Godot”^{xvii} (ibid., p. 339). Todavia, a escritora de memórias ocultava de todos o facto de ter colaborado com revistas pró-fascistas, a fim de escapar às acusações de simpatia por Hitler.

A identidade autoral de Brodsky formou-se ainda na União Soviética sob a influência de contrastes sociais: uma vida nos metros exíguos de um quarto numa casa de luxo, a arquitetura de São Petersburgo e as expedições geológicas pela Rússia, os seus amigos da intelligentsia e os colegas de fábrica, por fim, pelos mentores longínquos que ele encontrava na poesia estrangeira (Auden, Donne, Kavafis). Mas é o desterro para o norte da Rússia que causa um forte impacto no desenvolvimento da escrita do poeta, alargando os seus horizontes espirituais e moldando as principais diretrizes da sua poesia. No mesmo ano que Nabokov caça borboletas e traduz *Lolita* para russo na Suíça, Brodsky cumpre a sua sentença na aldeia de Norenskaya. Isolado dos seus amigos intelectuais, Brodsky dedica-se à leitura dos poetas metafísicos no original, à escrita dos seus poemas e ao trabalho físico, ganhando forte ligação ao povo trabalhador soviético:

Quando me levantava lá [em Norenskaya] de madrugada e de manhã cedo, pelas seis horas, ia até à administração receber ordens, entendia que naquela hora acontecia o mesmo em toda a chamada grande

⁵⁰ ТО: *Новое слово*.

⁵¹ ТО: *Парижский вестник*.

⁵² ТО: *Не ожидая Годо*.

terra russa: o povo ia trabalhar. E eu sentia que, por direito, pertencia a esse povo. E era uma ótima sensação!⁵³ (entrevista, apud Volkov, 2000, p. 85)

Conhecendo relativamente pouco John Donne, Brodsky aprenderá com ele a formação de estrofes. Os poetas metafísicos serviram de guia ao jovem Brodsky na aprendizagem da poesia inglesa, nomeadamente, da sua prosódia, rítmica e métrica. Brodsky, adepto de Pushkin e Tsvetaeva, ficou cativado pela poesia inglesa, dadas as suas diferenças profundas com o lirismo russo.

Desde que volta do desterro até à sua partida para o Ocidente, Brodsky forma-se dentro da cultura moderna russa e da poesia anglófona. O seu exílio difere radicalmente da experiência de Nabokov pelo tempo, situação política e conhecimentos pessoais. Nos anos setenta, a imagem da União Soviética é 'abanada' por Andrei Sakharov, futuro detentor do Nobel de Paz, e o processo de Vladimir Bukovsky, entre outros. A popularidade de Brodsky entre a intelligentsia estrangeira e a visita à Rússia do Presidente Richard Nixon em maio de 1972 leva à privação da cidadania e à expulsão do poeta do país.

Nabokov teve sempre a mulher e o filho ao seu lado, o que lhe dava certa estabilidade, já Brodsky foi forçado a deixar os seus pais, companheira e filho. O poeta rapidamente fez amigos entre os compatriotas emigrados (Mikhail Baryshnikov) e os americanos (Susan Sontag), embora tivesse dificuldade em ultrapassar as saudades da pátria e dos seus entes queridos, o que se reflete em poemas de grande densidade emocional como 'Elegias Romanas'⁵³ (1981).

A amizade com os americanos (ex. casal Porffer, tradutor George Klein) é crucial na adaptação de Brodsky aos Estados Unidos, uma vez que estes promoviam ativamente o poeta soviético, primeiro entre académicos e depois junto do público em geral.

A primeira edição da revista *Russian Literature Triquarterly* publica poemas de Brodsky em russo e em tradução, incluindo as suas fotos, que servem como primeiras apresentações ao mundo académico americano. Os poemas de Brodsky, em tradução de George Klein, os seus ensaios, traduzidos por Carl Proffer, o artigo de Arthur Cohen na revista *The New York Times* (1973, dezembro) sobre Brodsky-poeta, tudo isso contribuiu para a formação da sua imagem literária fora da União Soviética.

O exílio de Brodsky coincidiu com o período da Guerra, resultando daí uma elevada atenção a tudo o que tinha a ver com a Rússia. Foi o único poeta russo a despertar tanto interesse no público, ainda em vida. O talento poético de Brodsky, juntamente com o seu espírito rebelde, chama a atenção não só dos leitores mais adultos, como também dos mais jovens. Sendo apartidário, Brodsky, perante os estrangeiros e os seus amigos, veio a ser um rosto de resistência ao regime. Passado um ano, nos Estados Unidos, foi publicada a sua primeira coletânea de poemas em russo *Versos e Poemas*⁵⁴ (1965).

⁵³ TO: *Римские элегии*.

⁵⁴A editora *Inter-Language Literary Associates* publicou o livro em russo sem colaboração do poeta.

O livro começa com um diálogo entre Brodsky e o juiz soviético que questiona as suas capacidades poéticas.

Juiz: Ser poeta. Não tentou nunca frequentar um estabelecimento de ensino superior, onde preparam... onde ensinam...

Brodsky: Não julguei... que isso pudesse ser dado pela educação.

Juiz: Por que meio, então?

Brodsky: Acho que isso... (perturbado) ...vem de Deus...^{xx} (Etkind, 1988, p. 61)

Foi a sua biografia que fez de Brodsky uma figura apelativa para o *establishment* literário europeu e americano, uma vez que os círculos literários que o apoiavam eram incapazes de ler os seus textos poéticos no original. A capacidade de Brodsky de apelar silenciosamente contra o regime totalitário e o estatuto de vítima da ditadura, mesmo contra sua vontade, chamavam a atenção do público. A imagem de Brodsky no Ocidente foi muito bem descrita pelo crítico literário britânico, John Bayley:

Brodsky was a hero of our time, a great Russian poet who made his stand for freedom and individuality in the Soviet Union and who was brave enough, when he got out, to try to become an American and European poet, a poet-citizen of the world. It was a task of heroic exaggeration in the old pioneering style of immigrants who made themselves into Americans, speaking a new language in their own way. (Bayley, 1996)

Os Estados Unidos eram o país certo para Joseph Brodsky, já que a sociedade norte-americana valoriza as pessoas de carácter forte. O poeta não comunicava apenas as suas ideias, mas instigava o público a adotar a sua opinião. O hábito de dizer a sua opinião diretamente na cara sem qualquer piedade trouxe-lhe muitos inimigos. Esta maneira de ser é explicada pelo *background* difícil do poeta. A sua posição pessoal e profissional foi moldada num ambiente soviético hostil que excluía o sentido de tato, tão valorizado no Ocidente. Mais tarde Bengt Jangfeldt citava Brodsky na sua firmeza para com as opiniões dos outros: “Se tens algo a dizer, debes avançar como um tanque”^{xx} (apud Kotlyar, 2018, p. 15).

A interligação com os intelectuais americanos influenciou a identidade autoral de Brodsky, bem como marcou os seus colegas a nível literário. Uma das pessoas que Brodsky de imediato cativou foi Susan Sontag, o que resultou numa amizade vitalícia. Ambos tinham muito em comum: o interesse pela cultura europeia e a literatura de ideias. Já a visão sobre a matéria era diferente. Brodsky influenciou a reavaliação das convicções políticas da escritora de esquerda que, posteriormente, veio a apelar contra o comunismo, comparando-o ao “Fascism with a human face” (*The New York Times*, 1982). A amizade dos dois não era estável, já que ambos possuíam caracteres fortes e insolentes, embora Sontag valorizasse a visão literária de Brodsky. A escritora dedicou a coletânea de ensaios *Under the Sign of Saturn* (1980) ao poeta. Quando Brodsky faleceu, Sontag sentiu a falta do amigo, afirmando: “I’m all

alone. (...) There's nobody with whom I can share my ideas, my thoughts" (apud Moser, 2019). Passados oito anos, antes de falecer, a escritora nos momentos conscientes, mencionava somente duas pessoas: a sua mãe e Brodsky (ibid.).

A personalidade poética de Brodsky nos Estados Unidos chamava a atenção do público não apenas pelos seus textos, mas também pelo posicionamento do autor sobre a importância da literatura, principalmente da poesia, na vida das pessoas. Brodsky despertava interesse nos seus colegas americanos também pela sua visão sobre a profissão de poeta. Na sua opinião, ser poeta era o melhor destino que se poderia ter na vida – um destino maior que ser presidente de um país. Deduzimos que essa presunção vem do facto que a literatura russa serve de filosofia e religião para o seu povo; daí os escritores e poetas russos serem canonizados na cultura.

Na Rússia, os poetas sempre foram adorados pelas massas e os bem-sucedidos (Yevtushenko, Akhmadulina, Voznesensky) eram os *rock-stars* soviéticos que enchiam estádios. A teórica Susan Bassnett analisa o modo como a função dos poetas é entendida em diferentes contextos sociais (Bassnett, 1998, p. 57). Nas ditaduras, os poetas são “as figuras significantes” que defendem os mais fracos. Bassnett dá o exemplo de Pablo Neruda que teve um forte impacto na cultura chilena: “Neruda saw the role of the poet as speaking for those who had no power to speak. The poet, for him, gave a voice to the voiceless” (ibid., p. 58).

Nos Estados Unidos, o público de um poeta era muito mais diminuto, por vezes limitado ao auditório académico. A intenção de Brodsky de trazer a poesia para as massas americanas cativava os seus colegas americanos que aceitaram rapidamente este russo confiante e cheio de visões diferentes. O intercâmbio das ideias foi positivo para os dois lados, já que os norte-americanos moldavam a visão literária do poeta que começou a valorizar Walter Benjamin, Elizabeth Bishop, entre outros. Brodsky estimava a opinião de Richard Wilbur, cujos poemas tinha traduzido para russo ainda na União Soviética; era amigo de Derek Walcott, Seamus Heaney e Anthony Hecht.

Para Brodsky a poesia era literalmente a sua vida, era o seu único tema de conversa. A imprensa tinha muito interesse no poeta soviético que não demonstrava nenhum empenho em dar entrevistas sobre a sua posição política.

Outro fator importante a nível do reconhecimento do autor no estrangeiro é o seu conhecimento da língua. Enquanto Nabokov falava inglês fluentemente, Brodsky nos primeiros tempos precisava de tradutores para entender e ser entendido. Mais uma vez os seus amigos ajudaram a promover a sua literatura junto das massas americanas por meio de traduções e dos *mass media*. Em 1981, o poeta foi entrevistado para o programa *60 Minutes*, declamando os seus poemas em russo em *prime time*.

Enquanto a adaptação social de Brodsky era rápida e favorável, a sua escrita enfrentou um desafio real – produzir poesia em ambiente estrangeiro. A mudança de cenário / paisagem e a separação

Nos anos quarenta, a revista *The New Yorker* recusa publicar este texto poético de conteúdo complexo e peculiar, argumentando o seguinte: “Most of us [at the magazine] appear to feel that many of our readers wouldn’t quite get it” (Babikov, 2021). Apesar de integrar um produto da cultura de massas no corpo do seu texto, a complexidade intertextual, a visão erótica sobre uma personagem infantil, os ‘saltos’ de um tópico fantasiado (super-herói) para um tema sério e real (Berchtesgaden, a residência de Hitler) de tons deprimentes, não se encaixam nas tendências literárias dos Estados Unidos dos anos quarenta-cinquenta. O poema que aparenta ser ligeiro, de ficção científica, é sobrecarregado por sucessivas camadas hipertextuais fruto da sua rica bagagem cultural, que não se coaduna com o imediatismo da cultura de massas. Nabokov demorará anos para ‘afinar’ a linguagem textual, adaptando-a ao solo norte-americano. Até chegar *Lolita* os americanos ignoram os seus ‘quebra-cabeças’ linguísticos e vocabulário rebuscado.

O romance *Lolita* traz fama ao escritor, mas abala a sua longa amizade com Edmund Wilson que o achou repugnante. A tradução *Eugene Onegin* (1964 trad. / 1832) de Pushkin, realizada por Nabokov transformou a amizade em ódio. Wilson desapontado com o trabalho de Nabokov, escreve uma crítica contundente sobre a versão inglesa e o seu tradutor nas páginas da revista *The New York Review of Books*:

This production, though in certain ways valuable, is something of a disappointment (...) Since Mr. Nabokov is in the habit of introducing any job of this kind which he undertakes by an announcement that he is unique and incomparable and that everybody else who has attempted it is an oaf and an ignoramus incompetent as a linguist and scholar, usually with the implication that he is also a low-class person and a ridiculous personality, Nabokov ought not to complain if the reviewer, though trying not to imitate his bad literary manners, does not hesitate to underline his weaknesses. (...) Aside from this desire both to suffer and make suffer – so important an element in his fiction – the only characteristic Nabokov trait that one recognizes in this uneven and sometimes banal translation is the addiction to rare and unfamiliar words, which, in view of his declared intention to stick so close to the text that his version may be used as a trot, are entirely inappropriate here. (Wilson, 1965)

Na sua recensão, Wilson menciona a constante presença do sofrimento nos textos nabokovianos. O tema da crueldade que já fora levantado pelos críticos do autor ainda na Europa passou para as suas obras inglesas. Mais tarde Nabokov, domando o seu orgulho, tenta fazer as pazes com o seu amigo, mas sem sucesso.

A definição da identidade autoral anglófona para Nabokov e Brodsky começa e termina de maneira diferente. O caminho literário de Nabokov é composto pelo período europeu que gera o modernista Vladimir Sirin à procura de novas formas expressivas e pelo americano que determina os principais vetores pós-modernistas e diretrizes estéticas da sua escrita. A partir do seu último romance russo *O Dom* (1938), o autor começa gradualmente a escrever em inglês, ainda na Europa. A formação

da sua identidade autoral torna-se completa em quinze anos, com o romance *Lolita*. Nos anos setenta, George Steiner faz uma importante reflexão sobre a linguagem de Nabokov, chamando-lhe porta-voz dos refugiados:

It seems proper that those who create art in a civilization of quasi-barbarism which has made so many homeless, which has torn up tongues and peoples by the root, should themselves be poets unhoused and wanderers across language. Eccentric, aloof, nostalgic, deliberately untimely as he aspires to be and so often is, Nabokov remains, by virtue of his extraterritoriality, profoundly of our time, and one of its spokesmen. (Steiner, 1976, p. 11)

A ‘extraterritorialidade’ de que fala Steiner é a capacidade autoral de integrar várias línguas na sua escrita, assumindo-as como suas. Esta capacidade, presente já nas obras russas de Nabokov, passa naturalmente para o inglês, representando, desde o início, a capacidade de o autor trabalhar em outras línguas.

Quanto a Brodsky, a sua transição de ‘Iosif Brodkiy’ para ‘Joseph Brodsky’ também é gradual, mas aqui trata-se não tanto da alteração da língua ou adaptação da poesia a um público novo, mas sim de uma evolução do poeta. No fim dos anos setenta, o poeta confirma as suas dificuldades com o inglês, na entrevista a Solomon Volkov: “é impossível escrever poesia em duas línguas, embora eu tenha tentado fazê-lo”^{xvi} (entrevista, apud Volkov, 2000, p. 171).

Para se integrar no seu novo ambiente, o poeta recorre ao ensaio, numa prosa que inicialmente não era excelente, mas o leitor consegue apanhar imediatamente o pensamento agudo e visão única do autor em cada frase. Enquanto o reconhecimento dos seus poemas autotraduzidos continua polémico, o seu trabalho de crítica literária foi bem aceite pelo público. A primeira coletânea dos ensaios *Less Than One: Selected Essays* (1986) recebe o prémio americano *National Book Critics Circle Award* e as críticas positivas das principais revistas. Dos sessenta textos publicados, somente dezasseis foram escritos originalmente em russo (Volgina, 2005, p. 9). No início, Brodsky não dava atenção aos seus ensaios, vendo a prosa como um género menos importante. Entretanto, é este género que alargará o seu público anglófono e que em certo ponto irá contribuir para o Prémio Nobel.

No caso de Nabokov, os seus ensaios serviram não para a sua integração, mas sim de elemento epitextual (termo de Gérard Genette, 1982) relativamente à publicação das suas obras. A produção literária do autor é relativamente igual / simétrica nas duas línguas: durante a sua vida foram publicados oito romances em russo e oito em inglês. Já a situação de Brodsky não é a mesma: dos 540 poemas, somente 46 foram originalmente escritos em inglês (Volgina, 2005, p. 48). Susan Sontag, sendo uma adepta e amiga de Brodsky, não reconhecia a sua mestria poética em inglês: “Ele [Brodsky] não tinha um ouvido muito bom para o som da língua inglesa, para a sua verdadeira sonoridade”^{xvii} (Jangfeldt, 2012, p. 128).

A personalidade poética de Joseph Brodsky é vista como uma continuação americana do poeta soviético. Os textos ingleses da sua produção não podem ser separados do legado russo que muitas vezes são fontes hipotextuais que revelam as relações complexas de sentidos escondidos. A maioria das coletâneas inglesas é baseada nos seus análogos russos, mesmo que as estruturas peritextuais sofram uma modificação completa, incluindo dos conteúdos poéticos: *Parte do Discurso* (1977) – *A Part of Speech* (1980), *Urânia* (1987) – *To Urania* (1988) e *Paisagem com Inundação* (1996) – *So Forth* (1996).

A diferença principal entre os dois autores, no que diz respeito à sua produção original em duas línguas, é que Nabokov consegue seguir em frente, pondo de lado a sua língua materna em favor da inglesa. Brodsky produz poesia em inglês, mas em menor quantidade que a russa, que remete sempre o seu autor para a pátria perdida.

1.4. DITADURA E LITERATURA: CENSURA, OPRESSÃO, PERSEGUIÇÃO

Independência é a melhor qualidade, a melhor palavra em todas as línguas.^{xxiii}

– Carta de J. Brodsky a Gordin, 1965 (apud Gordin, 2018, p. 11)

Segundo Pavel Reifman, eslavista e historiador de literatura russa, a censura soviética era “uma herdeira da censura russa pré-revolucionária” que tinha sido alimentada pela “autocracia centenária” (2003, p. 432). Nos tempos pré-revolucionários, a desaprovação ou remoção de informação estava nas mãos de universitários e homens de letras; entre os censores estavam o escritor Sergey Aksakov, o poeta Fyodor Tyutchev e o romancista Ivan Goncharov (Reifman, 2017, p. 8). Um dos principais combatentes da censura imperial foi o pai de Vladimir Nabokov, político e editor de revistas russas. Na sua visão, a tutela do governo sobre a imprensa ameaçava a liberdade de expressão no país.

A Revolução de 1917 pôs fim ao regime capitalista da Rússia Imperial e deu início aos quase 75 anos de ditadura do proletariado. O novo governo, sem demora, lançou o Decreto-lei do Conselho dos Comissários do Povo (sobre a Imprensa)^{xxiv} de 27 outubro (9 de novembro) de 1917 que impôs o controlo total sob a imprensa no país: a circulação de papel ficou sob o controlo estatal, as tipografias foram nacionalizadas, mais de 400 revistas não favoráveis ao regime fecharam em poucos anos. O novo chefe do governo, Vladimir Lenine, na defesa do seu projeto socialista, declarou luta contra qualquer visão divergente da ideologia estabelecida pelas autoridades, conforme se pode ler no decreto-lei: “Já antes tínhamos declarado que fecharíamos os jornais burgueses, se tomássemos o poder nas nossas mãos. Tolerar a existência desses jornais, significa deixar de ser socialista”^{xxv} (*Decreto-lei do Conselho dos Comissários do Povo (sobre a Imprensa)*, 1917). O desprezo de Nabokov por Lenine, está patente no romance *O Dom*, onde é satirizada a imagem de Nikolai Chernyshevsky, o escritor preferido do revolucionário⁵⁷.

As autoridades soviéticas fizeram da censura o pilar da nova construção política gerida pelo Partido Comunista da União Soviética. As funções dos censores eram não só apreender sistematicamente informação escrita, mas também bloquear o acesso do povo aos meios de informação ocidentais, como por exemplo as estações do rádio. De facto, a censura foi utilizada como um instrumento de manipulação pelo partido único que pretendia manter o mito da realidade perfeita e próspera na União Soviética.

No exílio europeu, Nabokov criticou as atrocidades sangrentas dos ‘vermelhos’ na Rússia revolucionária. Através da paródia e do escárnio sardónico, o jovem Nabokov manifestava o seu protesto contra os acontecimentos no seu país. Um dos bons exemplos disso é o ensaio *O Triunfo da Virtude*⁵⁸ (1930), publicado em Berlim, que satiriza a censura e literatura soviética:

⁵⁷ Lenine inspirou-se na obra de Chernyshevsky *Que Fazer?* (1862) [Что делать?], censurada pelo governo czarista na altura.

⁵⁸ TO: *Торжество добродетели*.

(...) será que valeu a pena à humanidade aprofundar e refinar, durante muitos séculos, a arte de escrever livros – e os escritores russos trabalharam muito nisso – será que valeu a pena e vale a pena trabalhar quando é tão fácil voltar aos padrões, mistérios e fábulas há muito esquecidos, que causam talvez um bocejo nas pessoas comuns, mas que com a devida força louvam a virtude e flagelam o vício? Será melhor se, senhores, fecharmos os nossos livros pecaminosos e burgueses, tirarmos o justo censor soviético da sua humilde cela, ele está apertado no seu universo de classe social, ele merece mais espaço...^{xxvi} (Nabokov, 1930)

Ainda na Europa, a literatura de Nabokov enfrentou um obstáculo ainda maior com a subida de Hitler ao poder na Alemanha. Quando Nabokov começa a escrever *O Dom*, o seu último romance escrito em russo, Adolf Hitler inicia a sua ascensão ao poder. A chegada do Terceiro Reich impede a liberdade de expressão na imprensa, nos meios de comunicação e nas artes, incluindo a literatura. O Ministério da Propaganda aprova somente temas ou conteúdos favoráveis ao regime. Nabokov (Sirin na altura) é considerado politicamente de pouca confiança por ser casado com uma judia e por ser acusado pelos compatriotas de perder a sua identidade nacional russa devido às simpatias semitas: “Educated among monkeys, he has become one himself” (Boyd, 1990, p. 400). Nabokov tivera sempre a prática de criticar os seus colegas a nível profissional, troçava dos seus compatriotas, não admitindo, contudo, qualquer discriminação em relação aos judeus.

Apesar de ser apolítico, Nabokov era um vero adversário do comunismo e fascismo. Perseguido novamente já na Europa, o escritor enfatizará a profunda semelhança entre a Alemanha Nazi e a Rússia estalinista no seu romance *Convite para uma Decapitação*, onde o leitor conhece uma realidade-fusão dos governos opressivos que posteriormente será chamado pelo autor de *Communazist state*. Escrita em duas semanas, a obra é uma sátira ao estado totalitário que revela todos os lados negros do regime: falsidade do ambiente, desespero das vítimas, teatralização e absurdo dos tribunais. Não concordamos, contudo, com o autor quando este coloca ao mesmo nível comunismo e nazismo, já que este último advogou e praticou o extermínio total de povos e raças (judeus, ciganos, eslavos), bem como de grupos sociais em função da sua ideologia, do seu estado físico ou do seu género (ex. comunistas, partisans, pessoas com transtorno mental ou psíquico, homossexuais), crimes esses que “render words speechless and images blank” (Kaplan, 2007, p. 2).

Nos Estados Unidos, fora de perigo, Vladimir Nabokov despreza abertamente a União Soviética e tudo o que estivesse ligado ao regime autocrata que lhe roubara a sua infância, fortuna e sossego espiritual. Em 1940, o autor discute com Edmund Wilson sobre o regime de Lenine, tão admirado pelo crítico americano: “It is this atmosphere of joviality, this pail of milk of human kindness with a dead rat at the bottom, that I have used in my Invitation to a Beheading” (Nabokov, 2001, p. 38). O escritor publica o seu segundo romance inglês *Bend Sinister* (1947), cuja realidade distópica e sinistra continua o tema

da ditadura. No prefácio do livro o autor confirma que os regimes totalitários foram as fontes dos seus romances, pois estes tinham marcado a sua vida diretamente:

There can be distinguished, no doubt, certain reflections in the glass directly caused by the idiotic and despicable regimes that we all know and that have brushed against me in the course of my life: the worlds of tyranny and torture, of Fascists and Bolshevists, of Philistine thinkers and jackbooted baboons. No doubt, too, without those infamous models before me I could not have interlarded this fantasy with bits of Lenin's speeches, and a chunk of Soviet constitution, and gobs of Nazist pseudo-efficiency. (Nabokov, 2012, pp. 6-7)

Menosprezando os romances sociais, Nabokov não fazia da problemática política o vetor principal das suas narrativas. Em tempos de conflitos ideológicos e de emigração forçada, esta posição provoca a desaprovação dos seus compatriotas (ex. Solzhenitsyn). Obviamente, o autor-esteta nunca iria abordar esse tema de maneira direta nas suas narrativas metaliterárias, escondendo-o debaixo de camadas intertextuais. O tema da opressão aparece ainda nos seus contos russos (ex. *O Extermínio dos Tiranos*⁵⁹ de 1938) o que prova a sua preocupação com o assunto. Os romances *Convite para uma Decapitação* e *Bend Sinister* são o seu manifesto contra as ideologias totalitárias.

Segundo Brian Boyd (2010, p. 34), o escritor acreditava que o legado da cultura russa se concentrou na literatura da diáspora, enquanto o ofício literário soviético lhe parecia de um amadorismo provincial. Na visão de Nabokov, os bolcheviques fizeram da arte um instrumento primitivo para manipular as opiniões críticas, moldando a visão pública sobre o mito da realidade socialista cintilante. No prefácio do livro *The Eye* (1965) Nabokov escreverá sobre a eliminação das vozes livres, sejam elas civis ou artísticas, na Rússia:

(...) I do not mind repeating again and again that bunches of pages have been torn out of the past by destroyers of freedom ever since Soviet propaganda, almost a half century ago, misled foreign opinion into ignoring or denigrating the importance of Russian emigration (which still awaits its chronicler). (Nabokov, 2013)

Já de idade avançada, o escritor alegava que Lenine esmagara a liberdade do seu país natal, e não Estaline, como era costume (Boyd, 2010, p. 28). Foi devido à aplicação da doutrina leninista que as propriedades e terras da aristocracia russa foram confiscadas e transformadas em corporativas agrícolas, fábricas e outras máquinas do socialismo. Rozhdestveno, a propriedade herdada por Vladimir Nabokov, onde ele passara muitos anos da sua infância e adolescência, também passou a pertencer ao estado.

⁵⁹ TO: *Истребление тиранов*.

Após a Revolução, os bolcheviques fizeram da mansão um dormitório que posteriormente serviu como biblioteca rural e museu agrícola em homenagem a Vladimir Lenine.⁶⁰

O desprezo vitriólico de Nabokov pelos escritores da literatura soviética, fruto do totalitarismo, refletiu-se diretamente no seu trabalho como professor quando recusou incluir obras de Sholokhov na lista dos romances realistas, argumentando que “Communism and its totalitarian rule have prevented the development of authentic literature during these last twenty-five years” (Nabokov, 1989, p. 62).

O povo soviético não conheceu o autor Sirin, filho do opositor dessa ideologia. Banido pelas autoridades comunistas, as obras de Nabokov entram na elite cultural soviética depois da época estalinista acabar. A popularidade de *Lolita* e a sua tradução russa fizeram dele o autor da moda nos anos setenta quando o regime sofreu um afrouxamento da repressão. Os poetas soviéticos (Kushner, Voznesensky e Yevtushenko) mencionam diretamente Nabokov ou a sua ‘ninfeta’ nos seus versos. A popularidade do escritor não significou que as suas obras fossem apreciadas: “A sua linguagem e temas diferiam drasticamente daquilo a que estavam acostumados os leitores soviéticos, que tinham oportunidade de se familiarizar com a literatura proibida”^{xxvii} (Shekhovtsova, 2005). Concordamos com Shekhovtsova parcialmente, pois Brodsky conheceu os textos de Nabokov antes do ‘boom’ de *Lolita*, admirando a sua técnica. Com vinte anos o poeta tem acesso à biblioteca de *Samizdat*⁶¹ onde conhece as obras dos escritores-emigrantes (Losev, 2008).

Brodsky conseguiu descobrir em *Lolita* a paródia ao seu poeta favorito T.S. Eliot, e posteriormente escreveu o poema (supostamente ‘Dedicado a Yalta’⁶² de 1969) com “os passos fraudulentos característicos de Nabokov” (Kullé, 2019). Mais tarde o poeta confirmou a admiração de Anna Akhmatova pelo trabalho de Nabokov: “lembro-me de várias conversas com Akhmatova sobre Nabokov, que ela muito apreciava como escritor de prosa”^{xxviii} (Volkov, 2000, p. 273). Daí concluímos que os textos de Nabokov conseguiam escapar à censura soviética, mas eram somente acessíveis a um público restrito da intelligentsia desafeta ao sistema.

Joseph Brodsky nasceu no tempo da ditadura, mais precisamente no seu auge. Desde miúdo, estava habituado à restrição de liberdade seja na expressão do pensamento, seja em termos de inclusão social. Naquela altura, a literatura desempenhava mais um papel social utilitário que servia os interesses do estado. Contudo, Brodsky não lutava fisicamente contra o regime, nem tinha intenção de o derrotar, ele estava simplesmente fora do sistema: “he rejected all systems, philosophical, religious, or political” (Loseff, 2011, p. 139). O seu protesto passivo foi visto pelas autoridades como uma ameaça ideológica.

⁶⁰ Em *Speak, Memory*, Nabokov contesta a política leninista de nacionalizações: “My old (since 1917) quarrel with the Soviet dictatorship is wholly unrelated to any question of property. My contempt for the émigré who ‘hates the Reds’ because they ‘stole’ his money and land is complete. The nostalgia I have been cherishing all these years is a hypertrophied sense of lost childhood, not sorrow for lost banknotes” (Nabokov, 1967, p. 73).

⁶¹ O termo significa ‘auto-publicado’ e inclui textos de interesse cultural (literários, jornalísticos e religiosos), proibidos na União Soviética, copiados e distribuídos ilegalmente.

⁶² ТО: *Посвящается Ялте*.

Brodsky pertence à geração de intelectuais russos que viveram a sua busca artística individual sempre sob a perseguição das autoridades. A mensagem da sua poesia nasceu da luta espiritual contra o regime e abrange pensamentos sobre a organização do mundo, as tentativas persistentes de construir uma utopia poética contrária às tragédias mortíferas da ditadura.

Neste sentido, os críticos, principalmente do espaço pós-soviético, questionam se Brodsky recebeu o Nobel por causa da sua escrita ou mercê da postura política. Efetivamente, o poeta era contra o regime soviético, porém, ele não se pronunciava publicamente sobre a sua visão política e de forma alguma aceitava o termo 'dissidente' relativamente à sua pessoa. Brodsky tinha grande apreço pela sua cultura, especialmente pela língua e literatura russas. Tendo crescido numa sociedade onde a língua era nacionalizada e politizada, mesmo quando não se falava do regime, Brodsky acreditava utopicamente que a palavra poética sempre triunfaria sobre a política. A sua crença idealista no poder da palavra e na liberdade de expressão tornou-se no seu principal mérito perante a sociedade. Joseph Brodsky lutou verdadeiramente pela soberania da palavra toda a sua vida e não temia expressar-se em voz alta sobre a hierarquia de valores liderados pela estética: "The concept of equality is extrinsic to the nature of art, and the thinking of any man of letters is hierarchical. Within this hierarchy, poetry occupies a higher position than prose" (Brodsky, 1986a, p. 176).

No Ocidente, o tema da ditadura foi por vezes romantizado. George Steiner, de descendência judaica, que escapara milagrosamente ao Holocausto em criança, expressava-se ousadamente acerca da ligação direta entre boa produção literária e opressão. O teórico franco-americano usava repetidamente a citação atribuída a Luís Borges: "Censorship is the mother of metaphor" (apud Steiner, 1986), estabelecendo uma correlação entre as obras artísticas proeminentes e os pilares dos regimes totalitários: censura, repressão e perseguição.

Em 1983, num programa televisivo inglês *Voices*, dedicado ao tema *Art, Repression and Freedom*, Steiner afirma o seguinte: "Serious literature, music and thought have the exasperating habit of being productive under tyranny. (...) Freedom and licence can bestow insignificance (what poem could have shaken the White House as Mandelstam's epigram shook Stalin?)" (apud Herman, 2020, pp. 79-80). A sua opinião foi contestada por Brodsky que numa frase argumentou o seu desacordo com a ideia do teórico: "Yes, but liberty is the greatest masterpiece" (ibid.).

Um sentido de justiça muito apurado levava Brodsky a entrar em conflito com os seus colegas mais pacientes para com a realidade soviética ou com os apologistas de que a arte está acima de qualquer regime. O poeta defendia que o elemento principal da arte é a sua ideia. Daí Brodsky considerar que a vida da pessoa é mais importante do que o seu talento artístico: "a justiça é mais importante que a arte, mais importante que todos os Pushkins e Nabokovs. Os novos Pushkins e Nabokovs

definitivamente ainda nascerão, mas a justiça nem sempre será possível de encontrar”^{xxx} (apud Proffer, 2017, p. 239).

Depois de Brodsky partir para o exílio, os seus poemas continuaram a ser proibidos na União Soviética. Os homens de letras que tentaram manter a presença de Brodsky na vida contemporânea da literatura russa, para não o deixar desaparecer durante décadas, como tinha sido o caso de Tsvetaeva, Mandelstam, Pasternak e outros, foram punidos pelas autoridades. O escritor Vladimir Maramzin que organizou e publicou poemas de Brodsky em cinco volumes na revista *Samizdat*, escapou da prisão, recebendo apenas pena suspensa, por falta de provas. O escritor Mikhail Kheifetz foi preso por escrever (sem publicar) um artigo sobre Brodsky e a sua visão política. O historiador de literatura Efim Etkind foi despedido do Instituto Herzen (São Petersburgo) por apoiar *personae non gratae* na União Soviética (Brodsky, Solzhenitsyn, Sakharov) e ter em sua posse uma cópia da obra *Arquipélago Gulag*⁶³. Todos eles emigraram.

Aproximadamente em 1970, Brodsky escreve o poema ‘Não Saias do Quarto’⁶⁴, que foi publicado na Rússia somente em 1990, na revista *Novy Mir*. O poema não tendo o registo em *Samizdat*, nem nas primeiras coletâneas americanas, provavelmente foi esquecido pelo autor:

‘Não Saias do Quarto’
Não saias do quarto, não cometas o erro.
Para que precisas do Sol se fumas Shipka⁶⁵?
Atrás da porta, nada faz sentido, especialmente um grito de felicidade.
Vai só à casa de banho e volta de imediato.
(...)
Não sejas burro! Sê o que os outros não eram.
Não saias do quarto! Ou seja, solta os móveis,
Fundea a cara com o papel de parede. Tranca-te e protege-te
com um armário de *cronos*, espaço, *eros*, raça, *virus*.^{xxx}
Brodsky, 2017b, pp. 219-220

Uma certa falta de *élan* metafísico no poema faz com este não seja a obra-prima de Brodsky. Entretanto, a mensagem direta do verso “Atrás da porta, nada faz sentido, especialmente um grito de felicidade” expressa o futuro distópico da liberdade sob a ditadura existente. O ritmo centrípeto do poema esmaga o espaço à volta do leitor, transmitindo a perda da liberdade de movimento físico e mental. O herói lírico troça dos seus compatriotas que vivem num regime totalitário que menosprezam, mas que nada fazem em relação a isso. A incapacidade de lutar contra o regime resulta na fusão do ser vivo com os objetos que também não têm direito a voz: “fundea a cara com o papel de parede”.

⁶³ ТО: *Архипелаг Гулаг*.

⁶⁴ O poema será publicado nos Estados Unidos na coletânea russa *Paisagem com Inundação* (1996), sem fazer parte da compilação em inglês.

⁶⁵ Trata-se de uma marca de cigarros que circulava na URSS e eram produzidos na Bulgária.

O homeoteleuto no último verso “*cronos, cosmos, eros, raça, vírus*” não eleva o texto poético, tornando-o solene ou significativo (como nos discursos dos tempos antigos), mas ridiculariza o ambiente soviético ‘seguro’, já que a força expressiva desta linha é falsa, pois o leitor sabe que a pessoa se protege somente das autoridades.

O texto torna-se extremamente popular em 2020 no ambiente russófono, devido ao facto de o primeiro e o último verso parecerem ser um prognóstico / proléptico relativamente à situação pandémica: “Não saís do quarto, não cometas o erro / (...) / Tranca-te e protege-te atrás do armário de *cronos, cosmos, eros, raça, vírus*”. O poeta utiliza os nomes próprios ‘Cronos’ e ‘Eros’ como comuns, metaforizando assim os conceitos de tempo e de atração amorosa / sexual. O contexto irónico, interpretado literalmente nos dias de hoje, é contraposto à polivalência das camadas subjacentes, incluindo a atitude filosófica de Brodsky para com o conceito existencial de espaço e tempo (o seu relacionamento com a eternidade) e o conflito social. Este último é expresso através do desespero do herói lírico apreendido dentro do estado totalitário, nos anos setenta, onde a sátira é a sua única arma de defesa.

Ao contrário da Alemanha Nazi, a União Soviética, oficialmente, opunha-se a qualquer tipo de racismo, incluindo o antissemitismo. A ideologia soviética declarava a igualdade num país multinacional, baseado no proclamado princípio da amizade entre os povos.

De facto, a convivência das nacionalidades distintas não foi apenas um tema de propaganda, já que a nação titular era a russa e a lenda do povo soviético como uma única comunidade histórica não funcionava tão bem. Na realidade, o termo *национальность* [nacionalidade] em russo não tem o significado de ‘cidadania’, mas de ‘etnia’. Todos os cidadãos da União Soviética eram obrigados a comunicar a sua etnia no bilhete de identidade. A determinação da última não se baseava na língua, cultura e história comum, mas sim resumia uma constante ideologia racial de ‘sangue e solo’. Até 1975, as tradições patriarcais eram bastante fortes, segundo as quais, no caso dos casamentos mistos, era o pai que determinava a etnia do seu filho. Certas minorias étnicas [*нацменьшинства*], incluindo judeus, sofriam os preconceitos de uma parte significativa da população fora das suas áreas de residência e eram facilmente discriminados pelos funcionários públicos, tendo inclusivamente dificuldades nas suas promoções profissionais.

A sociedade soviética tinha tendência para marginalizar os judeus, ridicularizando abertamente tanto os seus traços visuais quanto a cultura. Joseph Brodsky comentava a segregação dos judeus também na literatura: “In printed Russian ‘yevrei’ appears nearly as seldom as, say, ‘mediastinum’ or ‘gennel’ in American English. In fact, it also has something like the status of a four-letter word or like a name for VD” (Brodsky, 1986a, p. 8). A maioria dos judeus soviéticos tinha a sua identidade judaica apagada, já que eles não seguiam as suas tradições, não falavam hebraico ou iídiche, nem tinham apego

à cultura dos seus antepassados. Já nos Estados Unidos, Brodsky comentou os problemas da sua identificação com a palavra 'judeu':

When one is seven one's vocabulary proves sufficient to acknowledge this word's rarity, and it is utterly unpleasant to identify oneself with it; somehow it goes against one's sense of prosody. I remember that I always felt a lot easier with a Russian equivalent of 'kike' – 'zhyd' (pronounced like André Gide): it was clearly offensive and thereby meaningless, not loaded with allusions. (...) All this is not to say that I suffered as a Jew at that tender age; it's simply to say that my first lie had to do with my identity. (Brodsky, 1986a, p. 8)

Brodsky nunca negou a sua etnia, enfatizando inequivocamente a sua óbvia fisionomia judaica com a pele pálida e nariz adunco: "Sou judeu. Cem por cento. Não é possível ser mais judeu do que eu. A mãe, o pai – não há sombra de dúvida. Sem qualquer mistura. (...) Quando me perguntavam sobre a minha etnia, com certeza que respondia que era judeu. Mas isso acontecia raramente. Nem é preciso me perguntar, eu não pronuncio o 'r'"^{xxxii} (Brodsky & Polukhina, 2000, p. 655-656). Estes eram só aspetos superficiais do judaísmo, a sua aparência visual e a sua pronúncia, já que a sua família não era religiosa, nem tinha apego pelos hábitos e tradições culturais judaicas. O pai de Brodsky era um fervoroso comunista que serviu no exército, lutava contra ideologias opostas ao regime e deu o nome ao seu filho em homenagem a Estaline.

Incapaz de publicar as suas obras, Brodsky tinha vontade de emigrar para os Estados Unidos antes de ser expulso do país. Uma das suas ideias era casar-se com uma estudante americana de modo a conseguir partir para os Estados Unidos. Entretanto, o desterro forçado pelas autoridades foi um choque para Brodsky que resultou em profunda raiva (Proffer, 2017, p. 270). A proposta de emigrar para Israel por ter descendência judaica era muito mal vista pelo poeta que era culturalmente russo.

Crescendo num ambiente ateu soviético, Brodsky não teve intenção de se autoidentificar com a cultura dos seus antepassados. A sua família morava em frente à Catedral da Transfiguração, onde se praticava o culto cristão ortodoxo.⁶⁶ O pequeno Joseph podia assistir do seu quarto às cerimónias ortodoxas: "Durante toda a minha infância, observei as suas cúpulas e cruzeiros, o tocador de sinos, as procissões religiosas, as cerimónias da Páscoa, os serviços funerários"^{xxxiii} (apud Losev, 2008, p. 14).

A adolescência de Brodsky coincidiu com o período do pós-guerra quando o antissemitismo se tornou quase uma política oficial do governo. O poeta sentiu desde tenra idade que as suas oportunidades na vida eram visivelmente limitadas em comparação com a maioria. A discriminação étnica tocou-o ainda na escola quando os seus colegas faziam troça dele por ser judeu:

⁶⁶ No tempo da II Guerra, a religião foi reintroduzida na sociedade por razões óbvias.

Na escola, ser 'judeu' significava constantemente estar pronto para se defender. Fui chamado de *zhid*. Cerrava os punhos pronto a lutar. Eu reagia dolorosamente a essas piadas, vendo-as como um insulto pessoal. Fui ofendido por ser judeu. Agora não acho nada ofensivo nisso, mas o entendimento disso veio depois.^{xxiii} (Brotsky & Polukhina, 2000, p. 123)

O legado poético de Brodsky contém apenas dois ou três poemas que abordam temas judaicos (ex. 'Cemitério Judaico' de 1958; 'Isaac e Abraham'⁶⁷ de 1963). Shimon Markish, o crítico literário e especialista em literatura judaica na cultura soviética, era amigo de Brodsky. Markish avaliou a identificação do poeta com o judaísmo a nível emocional e psicológico, resumindo uma ausência de qualquer ligação: "Atrevo-me a acreditar que nessa personalidade poética única não havia nenhuma faceta judaica. O poeta Joseph Brodsky não conhece o tema judaico, o 'material' judaico – esse 'material' é estranho para ele"^{xxiv} (apud Shtern, 2010, p. 173).

Contrariamente a Nabokov que desprezava o racismo abertamente, Brodsky, moldado na União Soviética, tinha mais tolerância quando se tratava da sua pessoa. Enquanto nos Estados Unidos ou na Europa Ocidental os comportamentos discriminatórios não eram bem aceites, os soviéticos tinham uma margem de tolerância maior do que era admissível no Ocidente devido aos diferentes fatores socioculturais e históricos. Aproximadamente um ano antes de falecer, Brodsky confessou o seguinte: "[w]e have to be very careful talking about anti-Semitism. Anti-Semitism, is essentially, a form of racism. But we're all racists to some degree. There are some faces we just don't like. Some types of beauty" (apud Loseff, 2011, p. 24). Estas palavras não devem ser interpretadas como manifestação de tolerância face ao racismo, mas sim como reflexo de uma mentalidade diferente. Brodsky cresceu num país multinacional. A diversidade das etnias diferentes com uma história e território comuns torna a margem de 'tolerável' e 'aceitável' muito maior que no Ocidente.

Brodsky amava a sua pátria e podia aceitar as ocasionais injustiças associadas ao regime, mas a impossibilidade de escrever e publicar a sua poesia era intolerável para o poeta. Ao receber o Prémio Nobel, Brodsky enfatizou a importância da liberdade na vida humana: "é melhor ser o último dos fracassados em democracia, do que mártir ou soberano do pensamento no despotismo"^{xxv} (*Joseph Brodsky – Nobel Lecture*, 2023).

⁶⁷ ТО: *Исаак и Авраам*.

1.5. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Vladimir Nabokov e Joseph Brodsky tiveram um grande percurso literário. Ambos pertenceram à elite literária russa e foram privados do seu país nativo em tempos diferentes. Nabokov vivera o período literário russo na Europa, formando o seu público sobre o pseudónimo Vladimir Sirin. As duas principais razões para o rápido desenvolvimento da literatura russa na Europa foram o público russo, concentrado em Berlim, por causa da vida económica da cidade, e a elevada procura de obras literárias na língua nativa em razão do aumento paulatino do poder de compra da população imigrante. Fugindo para os Estados Unidos, o escritor conquista novamente outro mercado em outra língua.

A fama de Brodsky na União Soviética era reduzida ao círculo intelectual, excluindo as massas. A sua poesia versátil incluía poemas transparentes, fáceis de perceber, e aqueles que precisavam de um esforço especial para decodificar a mensagem. A maioria das vezes, Brodsky entrava em diálogo nos seus poemas não com o público, mas com a língua russa, a sua musa principal: “the voice of the Muse is the voice of the language” (entrevista, apud Birkerts, 1982). E neste caso de esoterismo poético o leitor comum perdia completamente a linha do raciocínio, não chegando ao intertexto subjacente.

Formado na União Soviética, o poeta continua o seu caminho russo no estrangeiro, descobrindo-se em outro género literário. A sua fama é assim fruto do seu talento literário extraordinário, de circunstâncias biográficas, do eco nos comentários da imprensa e da participação dos seus amigos no Ocidente. Enquanto Nabokov demora décadas para alcançar o seu lugar como o mestre da prosa inglesa nos Estados Unidos, o caminho de Brodsky é mais célere e distinto.

O reconhecimento literário dos dois autores, bem como o sucesso do fenómeno da Literatura Russa no Estrangeiro, de que ambos fazem parte, questiona a necessidade da existência de um território para criar uma (sub)cultura, desde que exista um grupo de pessoas que salvguarde a herança cultural. No caso dos dois autores, a migração para outra língua de trabalho alargou a seu público, mantendo interesse pelas suas obras iniciais fora do território natal até estas poderem ser publicadas na Rússia nos anos noventa.

Na formação da nova identidade autoral, os autores percorreram caminhos diferentes, obtendo resultados distintos. As primeiras obras inglesas de Nabokov tinham espírito russo, não atraindo a atenção do público americano. Gradualmente o autor foi adquirindo o tom e espírito da narrativa que captou a atenção do mundo anglófono, mas para isso foi necessário viver no país durante quinze anos.

Nos vinte e quatro anos em que Brodsky viveu nos Estados Unidos, a sua identidade autoral permaneceu sempre russa. Se na União Soviética Brodsky foi marginalizado primeiro pela descendência judaica e depois por uma visão diferente da sua ideologia, nos Estados Unidos, a sua marginalização passa para o nível não físico, mas artístico, de um poeta russo no sistema poético inglês. Para superar

o afastamento literário e integrar-se na nova sociedade, o poeta realizou-se como ensaísta anglófono. Já a sua poesia inglesa era vista como um subproduto dos textos russos.

Nenhum dos dois escritores tolerava o regime soviético, em concreto, a ditadura e os seus derivados, sendo Nabokov um opositor mais aberto que desprezava abertamente pessoas que apoiavam o regime. Brodsky era contra o regime silenciosamente. O sistema autoritário exige não simplesmente a obediência, mas uma certa cumplicidade da parte dos cidadãos, Brodsky recusava fazer parte disso. A sua personalidade literária formou-se em grande parte na resistência ao regime totalitário.

Nestas circunstâncias não é de estranhar que nenhum dos autores contara ser reconhecido pelo leitor soviético. Foi uma surpresa para ambos saberem que os seus livros eram procurados atrás da Cortina de Ferro. O individualismo genuíno dos dois autores manifestava-se nos seus textos que naturalmente refletiam os eventos importantes das suas vidas: afetos, perseguição, a impossibilidade de voltar ao ambiente da língua materna, entre outros. Este percurso profissional e pessoal de ambos serve de pretexto para as suas futuras autotraduções.

CAPÍTULO II – AUTOTRADUÇÃO VS. TRADUÇÃO

Atualmente a questão da tradução e da traduzibilidade continua a levantar muita polêmica, uma vez que os estudos científicos ainda não chegaram a uma conclusão unânime. Pelo contrário, estes têm proposto teorias opostas, que vão desde a domesticação completa (Eugene A. Nida, Katharina Reiss) até à literalidade na tradução (Peter Newmark).

A autotradução como objeto de estudos teóricos é relativamente recente. O século XX enriqueceu a área dos Estudos Literários com uma série de casos de proeminentes escritores e poetas que traduziram as suas próprias obras. Os motivos que levam diferentes autores a optar pela autotradução variam de um caso para outro: desde o ser bilingue (Isaac Singer), o ter-se mudado para outra comunidade linguística (Samuel Beckett), o querer alcançar um novo público (Rabindranath Tagore), até à vontade de se distanciar da sua cultura nativa e procurar um novo público (Joseph Conrad).

Este capítulo visa, primeiramente, analisar as teorias de autotradução no quadro histórico do desenvolvimento dos Estudos de Tradução e da Literatura Comparada, que posteriormente será aplicado em casos práticos nos Capítulos III e IV. Em seguida, analisaremos a atividade tradutiva de Nabokov e de Brodsky como tradutores de obras terceiras, o que revelará as suas escolhas e posições no que concerne a tradução enquanto processo.

2.1. O LUGAR DA AUTOTRADUÇÃO NOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO E NA LITERATURA COMPARADA

Antes de analisar os casos de autotradução de Joseph Brodsky e Vladimir Nabokov, é necessário começar por situar esta atividade no campo dos Estudos de Tradução e da Literatura Comparada. Para melhor alcançar este objetivo, faremos uma breve apresentação das teorias de tradução pertinentes para o nosso estudo e análise da autotradução. Elas serão também úteis na abordagem dos problemas tradutivos de e para russo.

Em 2013, Anthony Cordingley, publica uma série de artigos de vários autores sobre autotradução na sua compilação *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, onde essa atividade é analisada sob uma perspectiva transdisciplinar, nomeadamente, à luz da filosofia, da sociologia, dos estudos pós-coloniais e da psicanálise, entre outros. Esta coletânea é um caso incomum no âmbito dos Estudos de Tradução, já que a autotradução raramente foi abordada de forma tão abrangente até à última década.

O ramo dos Estudos de Tradução como disciplina autónoma surgiu há relativamente pouco tempo, nos anos cinquenta-sessenta do século XX. Começa com Eugene Nida e a sua teoria da equivalência na tradução (1964), próxima daquela que irá ser desenvolvida pelos funcionalistas.

Na mesma altura, os investigadores franco-canadianos Jean Paul Vinay e Jean Darbelnet analisam o processo de tradução sob o ponto de vista linguístico e estilístico, provando a existência de uma forte ligação entre estes dois ramos no seu trabalho *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958). Na sua análise comparada da estilística do inglês e do francês, os autores começam por fazer uma distinção entre os métodos de “la traduction directe ou littérale et la traduction oblique” (Vinay & Darbelnet, 2004, p. 46), apresentando o empréstimo, o decalque e a tradução literal como técnicas, no caso da tradução direta, e a transposição, a modulação, a equivalência e a adaptação, como próprias da tradução oblíqua. Na análise das estratégias de autotradução de Nabokov e de Brodsky, os métodos descritos por estes teóricos, farão parte da base referencial.

Vinay e Darbelnet (1995, p. 365) definem o conceito de equivalência na tradução como “a translation procedure, the result of which replicates the same situation as in the original, whilst using completely different wording”. A aproximação linguística de Vinay & Darbelnet terá continuidade e desenvolvimento por parte de outros teóricos. Entretanto, a tradução também será vista sob o prisma estruturalista (semiótico).

Nos anos sessenta, o tradutor americano, Eugene A. Nida, juntamente com Charles Taber definem o processo de tradução do ponto de vista linguístico, quando afirmam que “translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message,

first in terms of meaning and secondly in terms of style” (Nida & Taber, 1982, p. 12). Os teóricos desenvolvem os conceitos de Vinay & Darbelnet, ao defender os conceitos da *dynamic and formal equivalence* nos seus trabalhos *Toward a Science of Translating* (1964) e *The Theory and Practice of Translation* (1969). Os dois tipos de tradução representam métodos antagônicos: um é tradução livre / domesticação, o outro é literal ou palavra a palavra. A equivalência dinâmica que posteriormente será designada *functional equivalence*, coloca o recetor no centro da equação tradutiva e representa a legibilidade do texto, enquanto a equivalência formal (posteriormente, *formal correspondence*) pressupõe a reconstrução de uma composição lexical do texto original, incluindo a forma e o conteúdo. Nida, especializado em tradução da Bíblia, era a favor da adaptação do texto de chegada. No tocante à inteligibilidade da tradução, o teórico afirma que é possível medi-la “in terms of the total impact the message has on the one who receives it” (ibid., p. 29), ou seja, o texto de chegada deve produzir um efeito sobre o público leitor idêntico ao exercido no público-alvo do texto original. Entretanto, Nida não dá uma definição precisa do conceito de equivalência funcional, falando mais de equivalência a nível estilístico. O conceito de equivalência funcional, desenvolvido posteriormente pelos teóricos alemães Katharina Reiss e Hans Vermeer na sua *Skopostheorie*, exclui a teoria de equivalência, focando-se no público-alvo do texto de chegada e diminuindo o peso do texto de partida: “there is no equivalence between source and target text, but there is adequacy with regard to the translator’s goal” (Reiss & Vermeer, 2014, p. 127). A *Skopostheorie* (teoria de escopo) validará as soluções de Nabokov na tradução de obras de terceiros para o russo e, em certa medida, da autotradução para inglês.

Nos anos oitenta, Peter Newmark expressa uma posição muito parecida com a de Vinay & Darbelnet, distinguindo a *semantic translation* de *communicative translation*, baseando-se na transposição do significado e da eficácia na comunicação. O estudioso inglês dá lugar central ao leitor no processo de tradução: “translation rests on at least three dichotomies – the foreign and native cultures, the two languages, the writer and the translator respectively, with the translation readership looming over the whole process” (Newmark, 2001, p. 62). Partindo dessa posição, Newmark propõe a ‘equivalência cultural’ e ‘funcional’ na tradução, onde a primeira procura os equivalentes semânticos que possuem a mesma bagagem associativa na língua de chegada e a última preserva o propósito comunicativo, ou seja, o impacto sobre o leitor. A equivalência de Newmark será uma das ferramentas na análise de autotradução de Nabokov e de Brodsky.

Em meados do século XX, o formalista russo Roman Jakobson dedica muitos dos seus estudos às teorias de tradução, nomeadamente poética. Ao fazer uma análise estrutural do texto, conclui que não existe uma equivalência completa entre dois sistemas linguísticos, o que o leva a afirmar que duas palavras nunca serão totalmente idênticas. A abordagem de Jakobson vai muito além de uma visão convencional sobre a tradução, já que ele analisa este processo de um ponto de vista semiótico, onde

os lexemas / frases são signos interpretados por outros signos (não-)verbais. No ensaio 'On Linguistic Aspects', Jakobson (1959, p. 233) distingue três tipos de tradução: 1) a tradução intralinguística definida como uma interpretação de signos verbais por meio de outros signos verbais dentro da mesma língua; 2) a tradução interlinguística, ou tradução propriamente dita, que é uma interpretação de signos verbais por meio de signos verbais de outra língua e, finalmente, 3) a tradução intersemiótica, que o autor define como sendo a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Nos anos oitenta, Katharina Reis sublinhará a ausência da função cultural na teoria de Jakobson, propondo renomear um dos seus conceitos: "Jakobson's term 'interlingual translation' is too narrow; 'intercultural translation' would be more appropriate" (Reiss & Vermeer, 2014, p. 22).

Nos capítulos III e IV, referir-nos-emos apenas à categoria da tradução interlinguística, no caso da autotradução em Brodsky e Nabokov. A tradução intersemiótica será abordada no Capítulo V.

Com o tempo, os Estudos de Tradução ganham um caráter cada vez mais transdisciplinar. Nos anos setenta, George Steiner (2013, p. 9) vê qualquer comunicação, seja ela escrita ou verbal, como uma forma de tradução: "translation is formally and pragmatically implicit in *every*⁸⁸ act of communication, in the emission and reception of each and every mode of meaning, be it in the widest semiotic sense or in more specifically verbal exchanges" (lembra-nos a tradução interlinguística de Jakobson). Neste sentido, o crítico e linguista franco-americano propõe ver a tradução como um conjunto de ações hermenêuticas, que apresenta no seu estudo *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975). Recusando as teorias convencionais, Steiner (2013, p. 287) considera que "the perennial distinction between literalism, paraphrase and free imitation, turns out to be wholly contingent", focando a sua análise na *persona* do tradutor, cuja compreensão / interpretação do texto é sempre individual. Os quatro movimentos hermenêuticos descritos por Steiner funcionam como um mecanismo só: *initiative trust, aggression, incorporation* e por fim *compensation*. Os primeiros dois movimentos correspondem aos processos de conhecimento e aceitação da obra em tradução por parte de tradutor. Na descrição do 'movimento incorporador', que é uma integração do texto na língua de chegada, Steiner refere a polaridade das decisões, tomadas pelos tradutores, usando a tradução literal de *Eugénio Onéguir*⁸⁹ feita por Nabokov:

(...) there are innumerable shadings of assimilation (...), ranging from a complete domestication, an at-homeness at the core of the kind which cultural history ascribes to, say, Luther's Bible or North's Plutarch, all the way to the permanent strangeness and marginality of an artifact such as Nabokov's 'English language' *Onegin*. (ibid., p. 283)

⁸⁸ Itálico do autor.

⁸⁹ TO: *Евгений Онегин*. A obra de Aleksandr Pushkin foi traduzida para o português por Nina e Filipe Guerra em 2016, numa edição da Relógio D'Água.

No fim, resta o ‘movimento da compensação’, no qual o tradutor restaura o equilíbrio de forças e “the arrows of meaning, of cultural, psychological benefaction, move both ways” (ibid., p. 286).

Em nossa opinião, os autotradutores escapam aos dois primeiros movimentos hermenêuticos de Steiner por conhecerem o subtexto e a mensagem do original. São os dois últimos passos de integração de uma obra na cultura de chegada e a sua reciprocidade com o texto de partida que é necessário e possível efetuar por parte dos autores-tradutores.

Steiner chama a atenção para a questão, então pouco abordada, do multilinguismo e da autotradução praticada por escritores bilíngues, dando o exemplo de Nabokov e da sua autotradução *Speak Memory*. Sempre ligado à Literatura Comparada, ele será um dos primeiros teóricos a focar a sua atenção nos autores exilados, evocando Borges, Beckett e Nabokov que deram um forte impulso à literatura contemporânea.

Na obra *Extraterritorial. Papers on literature and the language revolution* (1971), Steiner observa o fenómeno do bilinguismo autoral e o impacto de uma língua estrangeira sobre os textos dos escritores exilados. Ele refere a expressividade distinta de Oscar Wilde em francês e inglês e problematiza o multilinguismo de Nabokov que se reflete diretamente nas suas obras e autotraduções:

Equally important as, if not more so than, these translations, mimes, canonic inversions, and pastiches of other writers-darting to and from between Russian, French, German, English, and American – are Nabokov’s multilingual recastings of Nabokov. Not only is he, together with his son Dimitri Nabokov, the principal translator into English of his own early Russian novels and tales, but he has translated (?) *Lolita* back (?) into Russian, and there are those who consider this version, published in New York in 1967, to be the novelist’s crowning deed. (Steiner, 1976, p. 7)

Vladimir Nabokov não partilhava a visão de Steiner sobre a sua tradução, achando a argumentação no artigo ‘Extraterritorial’ (1970)⁷⁰ baseada “on solid abstractions and opaque generalizations” (Nabokov, 1990, p. 288). Entretanto, é a aproximação hermenêutica de Steiner que ajuda a interpretar as decisões autorais de Brodsky e Nabokov na autotradução.

Nos anos setenta, o teórico israelita Itamar Even-Zohar muda o vetor de análise da tradução para o âmbito sociocultural, quando propõe a teoria dos polissistemas no seu trabalho *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystems* (1978). Baseada no Formalismo Russo, a teoria de Zohar estuda não o fenómeno da tradução em si, mas sim o seu resultado final – a literatura traduzida. Segundo este teórico, os textos traduzidos formam um sistema que por sua vez faz parte de sistemas maiores (social, cultural, literário e histórico) na cultura de chegada (Munday, 2016). Sob o prisma dos polissistemas, as obras traduzidas são vistas como partes integrantes da estrutura composta de sistemas heterogêneos que interagem constantemente entre si.

⁷⁰ O artigo de 1969 foi publicado no jornal *TriQuarterly* dedicado a Nabokov.

A posição da poesia de Brodsky, traduzida para inglês, tem o ‘antes’ e o ‘depois’ do Nobel. As obras traduzidas de Nabokov têm como ponto de viragem o lançamento de *Lolita*. O caso particular de Vladimir Nabokov na Europa merece especial atenção, já que é necessário ter em conta a existência de uma subcultura – a comunidade russa na Alemanha e França, o que faz com que não estejamos perante uma literatura não traduzida, mas sim escrita numa terceira língua que faz parte (ou não) da literatura nacional alemã / francesa.

Segundo a teoria dos polissistemas, a estratégia de tradução depende da posição da literatura traduzida na cultura de chegada (central ou periférica). Caso os textos traduzidos estejam no centro da literatura, precisamente na posição primária, o tradutor está mais ‘livre’ e não precisa de seguir as normas e modelos da cultura recetora: “When it takes a central position, the borderlines are *diffuse*, so that the very category of ‘translated works’ must be extended to semi- and quasi-translations as well” (Even-Zohar, 1990, p. 50).

A relação da literatura russa com a europeia e a americana variou ao longo da história. Em diferentes períodos, os autores russos foram influenciados por escritores alemães (Schiller), franceses (Voltaire, Hugo) e ingleses (Shakespeare, Byron). Entretanto, o diálogo da literatura russa com a literatura ocidental inicia-se com a projeção dos escritores russos do século XIX (Tosltói, Dostoiévski). No caso da literatura russa e francesa, a influência desta última sobre a cultura russa foi maior. Mesmo que a Emigração Branca tenha contribuído muito para a cultura e letras francesas⁷¹, as obras russas ocupam uma posição periférica no seu mercado.

Segundo a teoria dos polissistemas, quando as obras traduzidas ficam nas margens do sistema literário, em posição secundária, os tradutores optam por ‘domesticar’ o texto, cumprindo os padrões existentes na cultura de chegada:

(...) the translator’s main effort is to concentrate upon finding the best ready-made secondary models for the foreign text, and the result often turns out to be a non-adequate translation or (as I would prefer to put it) a greater discrepancy between the equivalence achieved and the adequacy postulated. (Even-Zohar, 1990, p. 51)

O lugar da literatura russa no polissistema norte-americano sempre foi periférico. Neste sentido, Nabokov adapta os seus textos à cultura de chegada com a intenção de facilitar a sua aceitação. Mas é o sucesso de *Lolita* que aproxima os seus romances russos (ex. *The Gift*, *Invitation for Beheading*) do centro do sistema literário americano. Neste sentido, o êxito de Nabokov não se define por nenhuma das três condições de Even-Zohar: a literatura-recetora ser nova ou periférica, ser mais fraca comparativamente às outras ou em crise, ou estar num vácuo literário. São as obras originalmente

⁷¹ Os emigrantes que fugiram da Rússia no início do século XX, fizeram de Paris o centro da cultura russa. Os membros da intelligentsia russa trabalhavam nas fábricas, como taxistas ou empregados de limpeza, ao mesmo tempo que continuavam a criar e publicar as suas obras em solo francês.

escritas em inglês que colocam o autor no centro do sistema literário, o que resulta numa transferência das suas obras traduzidas de uma posição marginal para uma central. Digamos que Nabokov acrescenta uma condição ao plano de Even-Zohar.

Na tradução dos seus poemas, Brodsky recusa adaptar os textos russos aos modelos poéticos, canonizados no sistema norte-americano. Ignorando as normas pré-postuladas da cultura recetora, é o poeta que coloca os seus textos à margem do sistema. Isso não é novo para Brodsky, uma vez que a sua poesia era marginal dentro do próprio polissistema soviético, dado que a sua temática era pouco acessível às massas.

Nos anos oitenta, Gérard Genette, um dos fundadores da narratologia contemporânea, debruça-se sobre o estudo das relações do texto literário com outros textos. Teórico estruturalista, Genette irá não só aprofundar os estudos de Julia Kristeva⁷² sobre a intertextualidade, mas também irá focar-se nos conceitos de dialogismo, polifonia e heteroglossia de Mikhail Bakhtin, reformulando-os e especificando o tipo de relações estabelecidas entre os textos.

Na sua obra *Palimpsestes* (1982), Genette propõe um novo conceito, o de ‘transtextualidade’, que engloba todas as formas de referenciar as obras escritas anteriormente: “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (1982, p. 13). A analisar as interligações geradas dentro do sistema literário, o teórico distingue cinco tipos de transcendência textual: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade. Genette foca a relação de citação, explícita ou implícita, no texto com obras escritas anteriormente (intertextualidade); a relação com componentes (para-)literárias (paratextualidade); a relação do texto com comentários e interpretações críticos (metatextualidade); a relação com qualquer texto precedente (hipertextualidade) e com o género literário a que pertence (architextualidade). Esta categorização dos termos é feita pelo autor segundo uma abordagem estruturalista e segue “un ordre approximativement croissant d’abstraction, d’implication et de globalité” (ibid.). No nosso estudo, usamos três das relações textuais: intertextualidade, paratextualidade e hipertextualidade.

Assim, o termo ‘intertextualidade’, mais do que qualquer tipo de relação entre textos, na versão de Genette é “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre” (1982, p. 14). A preservação ou perda intertextual é um dos principais elementos na nossa análise tradutiva.

Genette designa por paratexto todo e qualquer elemento que completa o livro para lá do texto em si. O paratexto é assim:

⁷² Baseando-se nos trabalhos de Mikhail Bakhtin, Roman Jakobson e Ferdinand de Saussure, Kristeva fez importantes contributos para os Estudos Linguísticos, a Semiótica e os Estudos Feministas com múltiplos trabalhos, como ‘Stabat Mater’ (1977), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980), entre outros.

(...) la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte: titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable). (Genette 1982, p. 15)

A função do paratexto é mais pragmática. Como explica o autor, ele ajuda a direcionar e a controlar a recepção do texto pelo público leitor e é, pelo autor, considerado como “limiar” do texto (Genette, 1987, p. 7). Genette estabelece um paralelo com a ideia de Borges, que compara o prefácio de um livro a um vestíbulo “qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin” (ibid., p. 8). A análise paratextual faz parte de cada estudo de autotradução, uma vez que identifica fatores exógenos e endógenos que influenciaram as decisões autorais na autotradução.

Dado que os meios paratextuais exercem funções diferentes, o autor categoriza-os em peritextos e epitextos. Os primeiros são elementos que integram o espaço físico do livro (título da obra, títulos de capítulos, prefácio e notas) que podem influenciar a interpretação do texto. Os últimos são elementos ‘fora’ da obra literária, tais como entrevistas, anúncios publicitários, resenhas por críticos, correspondência privada do autor ou outras abordagens autorais e editoriais. Os elementos paratextuais desempenham várias funções, indicando nomeadamente quando, por quem e com que objetivo foi a obra publicada, bem como a forma como ela deve, ou não, ser lida, servindo de guia ao leitor. Nabokov, por exemplo, esteve ativamente envolvido no desenvolvimento da capa de *Lolita*, procurando tons claros, para evitar qualquer ideia de imoralidade. Numa carta ao seu editor, o autor afirmava querer “(...) pure colors, melting clouds, accurately drawn details, a sunburst above a receding road with the light reflected in furrows and ruts, after rain. And no girls” (apud White, 2017, p. 168). Na realidade, a primeira capa de *Lolita*, publicada nos Estados Unidos, não tinha quaisquer imagens de menores, nem de ‘nuvens’ (vide Anexo I, Imagem 1, p. 341). As solicitações do autor foram, assim, parcialmente respeitadas.

Brodsky, por sua vez, organizava a estrutura das suas compilações poéticas traduzidas de modo a permitir que o leitor anglófono não sentisse as obras como estrangeiras. Em ambos os casos, estamos perante intervenções peritextuais. O fator epitextual também está muito presente na vida dos dois autores: a própria prática da poética e da crítica literária tem relação clara com este conceito. O escândalo à volta de *Lolita* de Nabokov, a discussão de Wilson sobre a tradução de *Onegin* e a perseguição de Brodsky serviram de epitexto às suas obras.

Já a ligação hipertextual aparece quando o texto presente (hipertexto) transforma ou imita (modifica) o texto anteriormente escrito (hipotexto): “[est] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire” (Genette, 1982, pp. 17-18). Considerando que as

obras literárias não se escrevem em isolamento social, todos os textos são hipertextos em maior ou menor grau. O hipertexto dá vida ao hipotexto no presente através de um diálogo atemporal.

O hipotexto genettiano é uma variação muito próxima do 'intertexto' de Julia Kristeva e do 'arquitexto' de Louis Marin⁷³, onde a interação dialógica dos textos resulta numa mensagem implícita ou explícita do autor. A hipertextualidade segundo Genette revela uma relação intertextual mais forte entre obras, onde um texto deriva de outro, por meio de sobreposições textuais de vários tipos. No nosso caso em estudo, tanto Brodsky como Nabokov criam hipertextos repletos de reminiscências literárias e históricas que não só imergem o leitor nas obras anteriormente escritas, exigindo deste um vasto conhecimento dos textos pré-escritos, mas também refletem episódios das vidas dos seus autores muitas vezes de maneira paródica. Definir o 'destino' do hipertexto na autotradução de Brodsky e Nabokov é um dos vetores principais deste estudo.

Nos anos noventa, Gideon Toury, tradutor e professor da Universidade de Tel-Aviv, baseando-se no esquema de James Holmes⁷⁴, desenvolve um mapa estrutural das áreas abrangidas pelos Estudos de Tradução no seu livro *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), centrando a sua atenção na *cultural significance* da tradução e no seu papel social na comunidade (1995, p. 53).

O chamado *cultural turn* no início dos anos noventa representa uma tentativa de ultrapassar a abordagem formalista, enfatizando fatores extratextuais relacionados com o contexto cultural, convencional e histórico. Susan Bassnett e André Lefevere afastam-se do princípio da equivalência e fidelidade textual, vendo a tradução como uma reescrita. No seu livro *Constructing Cultures* (1998), estes estudiosos defendem que os Estudos de Tradução deveriam incluir as ferramentas dos Estudos Culturais e iniciar novas perguntas, como por exemplo, o papel que a tradução desempenha na formação dos sistemas literários, as negociações de poder nas quais os tradutores estão envolvidos e o estatuto do texto traduzido como reescrita do original. Como os autores referem na introdução à obra supracitada:

(...) the most tremendous change in the field of translation occurred not when more and more interfields were added, but when the finality, the goal of work in the field was drastically widened. In the 1970s, translation was seen, as it undoubtedly is, as 'vital to the interaction between cultures.' (Bassnett & Lefevere, 1998, p. 6)

Referindo-se a tradutores e teóricos como John Dryden e Jacques Derrida, Bassnett (200, p. 100) salienta que o ato de traduzir leva inevitavelmente a mudanças como a reescrita e a manipulação da fonte. Neste contexto, o papel de um tradutor é essencial, já que a tradução resulta de uma leitura do

⁷³ Este filósofo e semiólogo francês dedicou grande parte do seu trabalho à análise da relação entre as imagens, as estruturas simbólicas e a língua. Entre as suas obras destacam-se *Um dos Utopiques: jeux d'espaces* (1973) e *La Parole mangée et autres essais théologico-politiques* (1986).

⁷⁴ Em 1972, Holmes definiu o novo campo disciplinar *Translation Studies* e separou os estudos de tradução em *applied* e *pure*, subdividindo estes últimos em teóricos e descritivos.

texto numa língua e a sua reescrita noutra. No seu livro *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Lefevere afirma que “the non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters” (1992, p. 4). A problemática da tradução / reescrita é ainda mais visível no contexto da autotradução, onde a origem autoral e a abordagem do tradutor são combinadas numa só pessoa. Lefevere ainda compara a tradução a outras formas de recriação em diferentes áreas (ex. crítica literária e adaptação cinematográfica), o que nos leva ao caso da autotradução do romance *Câmara Escura*, onde Nabokov modifica a estrutura do texto para adaptá-lo ao guião de um filme.

No ensaio ‘Transplanting the Seed: Poetry and Translation’, Bassnett ainda debate aspetos da tradução poética, nomeadamente a relação tradução vs. poeta / texto original, revendo conceitos dos principais teóricos dos Estudos de Tradução e dos Estudos Culturais. Contrariando a afirmação de Robert Frost de que a poesia se perde na tradução, Bassnett desconstrói a ideia, defendida por alguns teóricos, de que o texto poético é inacessível, chegando à conclusão de que “poetry is not what is lost in translation, it is rather what we gain through translation and translators” (Bassnett, 1998, p. 74). Este conceito toca diretamente na autotradução poética de Brodsky, uma vez que nos interessa descobrir o que ganham os seus versos com o inglês.

No seu livro *Translation Studies* (1980), Bassnett analisa os problemas metodológicos na tradução poética, vendo a última como situada “no ponto axial” onde vários tipos de interpretação se interseccionam com vários tipos de imitação e derivação (Bassnett, 2005, p. 105). É a partir desse ponto que o tradutor ‘produz’ novas versões do original pela sua interpretação do texto.

A autora recorre aos sete métodos de tradução de poesia destacados por André Lefevere: tradução fonémica, tradução literal, tradução métrica, de poesia para prosa, tradução rimada, tradução em verso branco, interpretação. Bassnett (2003, p. 139) concorda com Lefevere que o desequilíbrio, muitas vezes existente na tradução poética, é causado pela “sobrealimentação de um ou mais aspetos do poema em detrimento do todo”, quando o tradutor dá prioridade a certos elementos poéticos em detrimento de outros. Na sua opinião, “não há uma única maneira certa de traduzir um poema tal como não há uma única maneira certa de o escrever” (Bassnett, 2003, p. 163). Neste sentido, é de elevada importância analisar as prioridades de Brodsky na autotradução, uma vez que estas na maioria dos casos contestam os conceitos convencionais de tradução.

A partir desta viragem, a atenção de muitos investigadores dos Estudos de Tradução voltou-se para questões mais relacionadas com a cultura, a ideologia e a ética, passando as suas teorias a focar-se não tanto no texto de partida, quanto no texto de chegada, registando-se ainda uma aproximação dos Estudos de Tradução com os Estudos Culturais. De facto, na mesma época, Homi Bhabha, na sua obra *The Location of Culture* (1994) refere que “the borderline work of culture demands an encounter with

'newness' that is not part of the continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent act of cultural translation" (1994, p. 7), o que renova o passado, transformando-o naquilo que ele designa por *past-present*. Na autotradução, tanto Nabokov, como Brodsky introduzem elementos desconhecidos à cultura de chegada (ex. vocabulário novo, forma poética invulgar) que despertam uma reação mista do público. Em nossa opinião, é importante considerar as expectativas do leitor e a sua aceitação do novo.

Bhabha vê a tradução como sendo "the performative nature of culture communication", em que as culturas são entendidas como sistemas não paralelos, mas relacionados e com uma zona comum de interação: *in-betweenness* ou *third dimension* (ibid., p. 228). E aqui, numa zona de "cutting edge of translation and negotiation" (ibid., p. 38), acontece a inovação criativa que naturalmente é acompanhada pelas perdas e ganhos no processo de tradução, seja linguística ou cultural.⁷⁵ A *in-betweenness* de Nabokov e de Brodsky será identificada na autotradução, pois ambos os autores apresentam vocabulário contaminado por outra(s) cultura(s) em etapas diferentes das suas vidas.

Numa perspectiva criativa da tradução literária, o texto original da cultura de partida é visto como um novo 'original' criado na cultura recetora. A questão da essência da originalidade do texto e da sua tradução leva à teoria de Octavio Paz (1992, p. 154), segundo o qual os originais não existem, mas são traduções de traduções: "Each text is unique, yet at the same time it is the translation of another text. No text can be completely original because language itself, in its very essence, is already a translation". Paz afirma ainda que cada tradução é um original, uma vez que é realizada segundo a experiência individual de cada um.

A problemática da tradução /reescrita levanta a questão de saber até que ponto um autor estrangeiro pode integrar-se na cultura recetora. No seu livro *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference* (1998), Lawrence Venuti apresenta a dicotomia domesticação (*domestication*) / estrangeirização (*foreignization*) na tradução. Os dois conceitos, sendo antagônicos, refletem o grau em que o texto traduzido se adapta às normas da cultura de chegada. A domesticação almeja a assimilação do texto no novo sistema literário, enquanto a estrangeirização salvaguarda as características do original, dificultando a sua leitura e compreensão.

Segundo Venuti, a tradução implica uma forte distorção e refração das normas da língua e da cultura de origem sob a influência das convenções da cultura recetora. Baseado nos conceitos de Friedrich Schleiermacher, o teórico vê a domesticação como "uma redução etnocêntrica do texto estrangeiro aos valores culturais da língua-alvo" e a estrangeirização como "uma pressão etnodesviante

⁷⁵ O conceito de Bhabha é próximo da 'liminaridade' de Victor Turner, "um espaço intermédio, que não define fronteiras absolutas (entre culturas ou identidades, nomeadamente), um espaço 'transcultural', no sentido em que define ou circunscreve um processo contínuo de movimentos de troca ou contaminação a distintos níveis e em diferentes esferas" (Macedo & Amaral, 2005, p. 115).

sobre esses valores para registrar a diferença linguística e cultural do texto estrangeiro” (Venuti, 1995, p. 20).

Enquanto Nabokov recorria a estratégias distintas na autotradução, consoante a língua de chegada, já Brodsky tendia para a estrangeirização, ou seja, reproduzia o original com a maior precisão possível, ‘forçando’ o leitor a aproximar-se da cultura do seu país. Por esse motivo, as suas obras provocaram polémica entre os críticos literários anglófonos e russos.

Lawrence Venuti defende a estrangeirização como sendo o método mais indicado para salvaguardar o original. O teórico critica fortemente a tendência da domesticação desenfreada na tradução para inglês que, em sua opinião, anula todas as características culturais do texto estrangeiro através da suavização e forte assimilação do mesmo na língua inglesa. Ao ver na domesticação uma forma de marginalização linguística, Venuti levanta o problema da ética na tradução e da ‘visibilidade’ do tradutor que inclui a posição e atividade do mesmo na cultura contemporânea americana e britânica (Venuti, 1995, p. 20).

O manifesto de Venuti contra a ‘invisibilidade’ do tradutor leva-nos a questionar se existe uma ‘visibilidade’ do tradutor na autotradução, já que se trata da mesma pessoa – autor / tradutor. Analisaremos a questão da presença ou ausência da voz do tradutor nas autotraduções de Brodsky e Nabokov. O contexto cultural ajudará ainda a perceber se os textos de Brodsky e Nabokov foram aceites no sistema anglófono como elementos integrantes ou vistos como produções exógenas da cultura russa.

Nas últimas décadas os estudos de autotradução evidenciam um desenvolvimento significativo. Apesar de ainda não ter atingido a sua plenitude, constatamos um volume de investigação considerável. Um dos estudiosos contemporâneos desta matéria é Rainier Grutman⁷⁶ que se dedicou aos estudos do multilinguismo e da autotradução. O seu trabalho diversifica vários tipos de autotradução via bilinguismo autoral, incluindo a sua relação e confluência: a bidirecionalidade de autotradução, os intervalos temporais entre a escrita da obra e sua autotradução, entre outros. No seu artigo ‘A sociological glance at self-translation and self-translators’ (2013), o autor associa uma visão sociológica da tradução ao *cultural turn* nos Estudos de Tradução e dá continuidade ao conceito de extraterritorialidade de Steiner, dividindo o bilinguismo dos escritores em dois tipos: exógeno e endógeno. O primeiro resulta de fatores externos (emigração e exílio) que forçam o autor a recorrer a outra língua. O segundo é despertado por motivos pessoais do escritor. Segundo Grutman, o bilinguismo de Brodsky e Nabokov é ‘externo’, já que no exílio ambos são forçados a comunicar noutra língua, “necessary to communicate with the outside world [but] (...) neither widespread nor required back home” (2013, p. 71). O conceito de *exogenous bilingualism* refere-se ao bilinguismo adquirido na idade adulta: “writers, who switch languages when

⁷⁶ Professor de Estudos de Tradução na Universidade de Otava, conhecido pelos seus estudos beckettianos, focados em questões de bilinguismo e autotradução.

switching countries and whose bilingualism tends to be coordinate” (ibid., p. 75). Em nossa opinião, este conceito deve ser aplicado somente à produção literária, já que em outras situações (vida quotidiana) torna-se quase impossível prová-lo. Quanto a Brodsky, é difícil ver nele um ‘poeta bilingue’: os mais de quinhentos poemas, originalmente escritos em russo, contrapõem-se a apenas cinquenta redigidos em inglês. Na entrevista a Grace Cavalieri, em 1991, o poeta confirmou que a sua língua principal no trabalho de criação poética era o russo: “Poetry I write primarily in Russian. Essays, and lectures, blurbs, reference letters, reviews, I write in English” (Brodsky apud Cavalieri, 1991, p. 143).

O poeta produziu obras bilingues e, com o tempo, desenvolveu um vasto vocabulário acadêmico, como professor. Entretanto, Brodsky manteve sempre um sotaque eslavo, sendo por vezes impreciso nas construções fráscas ou na aplicação de termos. Segundo Losev (2008, p. 241), eram os amigos do poeta que lhe corrigiam os artigos e formas verbais nos seus rascunhos ingleses.

Vladimir Nabokov foi forçado a produzir textos em inglês quando já tinha atingido os quarenta anos, mudando mais uma vez de ambiente linguístico. Entretanto, o seu caso não se enquadra totalmente no padrão de Grutman, dada a educação trilingue do escritor. Com a idade de sete anos, Vladimir Nabokov falava e escrevia em três línguas, manifestando interesse em fazer experiências literárias, mesmo que esporadicamente, em inglês e francês. Aos quatorze anos leu todas as obras de Tolstói, Shakespeare e Flaubert no original. O escritor não foi forçado a aprender uma língua nova, como aconteceu com Brodsky, que enfrentou mais desafios a nível linguístico, mantendo sempre o russo como língua principal de trabalho.

No seu artigo *Self-translation* (2009), Grutman analisa o fator frequência no tocante à autotradução por parte de escritores, dividindo-o em *systematic* e *single experience*, ou seja, há autores que recorrem à autotradução com certa frequência e outros esporadicamente. Segundo o estudioso, o primeiro caso é bastante raro, sendo mais conhecido o de Beckett. A experiência esporádica de Nabokov de traduzir as próprias obras coloca-o na segunda categoria. Por seu turno, a situação de Brodsky é uma ‘experiência sistemática tardia’ de autotradução, dado que os seus poemas do período soviético foram autotraduzidos para inglês no exílio, onde o poeta continua a produzir poesia em russo e a autotraduzir os seus textos para inglês de forma sistemática.

Outro aspeto importante na autotradução é a perspetiva de rotação das línguas de trabalho quando o escritor é bilingue. Em 2014, Rainier Grutman e Trish Van Bolderen⁷⁷ analisam a direção multilateral dos autores que produzem e traduzem os textos em ambas línguas:

⁷⁷ Trata-se de uma tradutora e investigadora canadiana que se dedicou aos estudos de autotradução. Entre os seus trabalhos são de destacar a sua Tese de Mestrado ‘Twice Heard, Hardly Seen: the Self-Translator’s (In) Visibility’ (Universidade de Ottawa, 2010) e o artigo ‘La imposición española: autotraducción literaria desde y hacia el español en Canadá (1971-2016)’ (2022), in *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* 15 (1), pp. 130-151.

The possibility of the translational flow thus becoming bidirectional is greatly facilitated by the linguistic fluency of self-translators, many of whom either come from bilingual and bicultural backgrounds or have so mastered their second language that it can no longer be called 'foreign' (Nabokov, Beckett, Anne Weber). (Grutman & Bolderen, 2014, p. 327)

Entre os dois autores, Nabokov era bidirecional tanto na tradução, como na produção literária das suas obras: para inglês por necessidade e para russo por iniciativa própria. Ao começar a escrever em inglês, Vladimir Nabokov não voltará a escrever prosa em russo. Brodsky nunca deixará de criar poemas em russo, aumentando gradualmente a produção poética em inglês que será sempre diminuta, quando comparada com a produção em russo.

Outro padrão de avaliação, proposto por Grutman & Bolderen, é o fator tempo que identifica o período decorrido entre a produção do texto de partida e a sua autotradução: "the variable gap of time between an original and its translation" (2014, p. 327). A *simultaneous self-translation* pressupõe a criação da obra e da sua tradução quase ao mesmo tempo (Beckett), enquanto a *consecutive self-translation* é feita depois da obra ter sido escrita e publicada. No caso de Nabokov e Brodsky, estamos perante uma manifestação de autotradução consecutiva, pois a necessidade de traduzir a própria obra apareceu posteriormente à sua publicação.

O que é novo é que estes investigadores analisam várias situações em que os autores bilingues recusam efetuar uma autotradução, sendo a razão mais óbvia o tratar-se de um processo demorado e trabalhoso, como no caso de Mavis Gallant (ibid., pp. 324-325). Vladimir Nabokov recusou traduzir as suas obras por razões de esgotamento físico e psíquico durante este processo: "É uma coisa terrível traduzir-se a si próprio, mexendo nas suas próprias entranhas e provando-as como se fossem luvas, sentindo no melhor dicionário não um amigo, mas sim um campo inimigo"^{xxxxi} (apud Shakhovskaya, 1979, p. 25).

Comparando o peso das línguas de trabalho dos escritores a nível mundial, Grutman afirma que, muitas vezes, para ganhar novos leitores, os autotradutores escolhem o idioma dominante (ex. inglês ou francês), em detrimento da sua língua materna, considerada menor. Nabokov e Brodsky não foram exceção e seguiram a língua inglesa na impossibilidade de continuar a escrever só na sua língua materna.

Na procura de estabilidade financeira e por ambições profissionais, ambos fizeram traduções literárias de inglês para russo, e vice-versa. Essa atividade, descrita no próximo subcapítulo, mostrará as estratégias e métodos dos autores na execução do papel de um tradutor literário.

2.2. NABOKOV E BRODSKY TRADUTORES: DA DOMESTICAÇÃO À TRADUÇÃO LITERAL

*What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's speech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.*

Nabokov (Introdução do tradutor, apud Pushkin, 2018, p. 9)

Alguns anos antes da última coletânea inglesa de Brodsky ser publicada, o poeta manifesta um sentimento ambivalente para com as traduções dos seus poemas não realizadas por si:

It's a very peculiar sensation when you receive the translation of your own poem. On one hand you're terribly pleased that something you've done will interest the English. The initial sentiment is the pleasure. As you start to read it turns very quickly into horror and it's a tremendously interesting mixture of those two sentiments. There is no name for that in Russian or in English. It's a highly schizophrenic sensation. (entrevista, apud Cavalieri, 1991, p. 144)

Nabokov e Brodsky eram muito exigentes com os tradutores dos seus textos, já que os dois fizeram da tradução uma parte significativa da sua carreira. Nalguns casos, a tradução das obras de outros autores foi ditada pelo desejo pessoal, noutros pela necessidade monetária. A atividade de tradução, realizada por ambos, influenciará não só os seus trabalhos futuros de autotradução, mas também a sua escrita e visão artística. Neste subcapítulo focamos a nossa atenção nas traduções de russo para inglês e vice-versa, realizadas por Nabokov e Brodsky enquanto tradutores na Europa / União Soviética e nos Estados Unidos.

Após a Segunda Guerra Mundial, as obras estrangeiras são ativamente traduzidas para diferentes línguas dos povos da URSS, sempre dependentes da permissão das autoridades. A poesia inglesa é limitada a Shakespeare, Byron e Burns, estudados nas escolas públicas ao lado dos poetas nacionais. Insatisfeito com a oferta russa de poesia moderna, Brodsky procura fontes estrangeiras, criando um estilo poético muito próprio. A sua admiração por W.H. Auden leva o jovem poeta a traduzir para russo alguns poemas ingleses sem que soubesse bem a língua de partida. Segundo Brodsky, “a Rússia tinha poetas em quantidade, mas não em qualidade”^{xxxvii} (apud Proffer, 2017, p. 208). Não concordando, com esta afirmação generalista, supomos que o poeta se refere a um vácuo literário⁷⁸ de poetas-metafísicos na Rússia, provocado pela censura soviética e pela força do cânone poético, cristalizado no sistema literário russo (os anos cinquenta-setenta do século XX apresentavam uma variedade de poetas-simbolistas e acmeístas, entre outros).

⁷⁸ Termo de Even-Zohar (1978 ou 1990), relativo à crise na literatura como sistema quando, em certo ponto histórico, os modelos antigos estão desatualizados e o ‘vácuo’ é preenchido por textos estrangeiros. No caso de Brodsky, aplicamos este termo somente ao ramo poético concreto – poesia metafísica, que nem sequer existia no polissistema russo.

Entre os poetas estrangeiros traduzidos por Brodsky contam-se ainda Andrew Marvell, John Donne e Czeslaw Milosz. Passadas décadas, nos Estados Unidos, Brodsky chega a traduzir para inglês o poema russo de Nabokov ‘Demon’⁷⁹ (1924).

Na sua adolescência, Nabokov traduziu para russo poemas de Musset e Lord Byron, evidenciando a sua competência nas duas línguas. Durante os vinte anos que passa na Europa, o autor faz traduções para russo de obras de vários géneros literários, não se esquecendo do seu ofício literário. Nos anos cinquenta, Nabokov justificará os motivos de ser tradutor na emigração europeia: “A princípio, os honorários, ganhos na emigração, não chegavam para viver. (...) Traduzi muito, começando por ‘Alice in Wonderland’ (recebi cinco dólares pela sua versão russa) e acabando a traduzir qualquer coisa, até descrições comerciais de umas torneiras quaisquer”^{xxxxiii} (2012, p. 254). Ao mudar para os Estados Unidos, Nabokov começa a receber propostas de tradução de poesia e prosa russas, o que melhora a posição financeira da família. O seu primeiro trabalho nesta área resulta na coletânea *Three Russian Poets* (1944), com poemas de A. Pushkin, Mikhail Lermontov e Fyodor Tyutchev. É de notar que nestas traduções, o escritor respeita rigorosamente quer a rima, quer a métrica (Boyd, 2010, p. 36).

A Segunda Guerra Mundial desperta o interesse dos americanos pela língua e cultura russas. A maioria das traduções e críticas, efetuadas por Nabokov, têm a ver com o seu percurso académico como professor de literatura. Insatisfeito com as traduções existentes em inglês, o escritor traduz ele próprio os excertos das obras que fazem parte das suas lições com o intuito de passar aos seus alunos a exata mensagem do original russo. Numa carta a Mstislav Dobuzhinsky, seu ex-professor de pintura, Nabokov lamenta as traduções inglesas ‘mal feitas’. Parafaseando Pushkin, ele escreve: “as traduções existentes (por exemplo, *O Capote*⁸⁰ de Gogol) não são parelhas de cavalos do iluminismo, mas sim burros monteses da ignorância selvagem. Que negligência, que falta de consciência...”^{xxxix} (Nabokov, 1996, p. 98). O escritor sempre apregoou as suas opiniões intransigentes e visões mordazes de como deve ser escrita ou traduzida uma obra literária. Entre excertos traduzidos para fins pedagógicos, Nabokov chega a publicar algumas obras completas: *The Hero of Our Time* (1958) de Lermontov, o poema anónimo *The Song of Igor’s Campaign: An Epic of the Twelfth Century* (1960)⁸¹ e *Eugene Onegin* (1964).

Nos Estados Unidos, o autor publica ‘The Art of Translation’ (1941) na revista *The New Republic*, um artigo teórico sobre a tradução. A experiência de (auto)tradutor, acumulada na Europa, desperta nele o sentido académico e a vontade de teorizar sobre o processo de tradução. O artigo distingue e escalona

⁷⁹ TO: *Демон*.

⁸⁰ TO: *Шинель*. A tradução do título é de Nina Guerra e Filipe Guerra.

⁸¹ A tradução do poema épico foi iniciada por Nabokov em conjunto com Roman Jakobson. Entretanto, o escritor abandonou o projeto a pretexto de Jakobson fazer viagens à União Soviética para participar em conferências e palestras: “After a careful examination of conscience, I have come to the conclusion that I cannot collaborate with you in the proposed English-language edition of SLOVO [nome abreviado da obra]. Frankly, I am unable to stomach your little trips to totalitarian countries” (Nabokov, 1989, p. 195). Ambos tinham muito em comum: eram professores e exilados e pertenciam a famílias proeminentes. Todavia, os dois olhavam o mundo da docência de ângulos diferentes. Jakobson sempre seguiu uma vida académica na área dos estudos linguísticos, esteve ligado a intelectuais estruturalistas antes de emigrar, vindo a tornar-se numa estrela universitária nos Estados Unidos. Supomos que o facto de Jakobson recusar a candidatura de Nabokov ao posto de professor em Harvard também tenha desempenhado um papel importante na decisão de romper com o projeto mútuo.

três categorias de erros praticados pelos tradutores, apontando as características distintivas de cada uma delas, recorrendo a uma imagem, a *Viagem para o Inferno*, uma alusão muito provável ao 'Inferno' da *Divina Comédia* de Dante:

Three grades of evil can be discerned in the queer world of verbal transmigration. The first, and lesser one, comprises obvious errors due to ignorance or misguided knowledge. This is mere human frailty and thus excusable. The next step to Hell is taken by the translator who intentionally skips words or passages that he does not bother to understand or that might seem obscure or obscene to vaguely imagined readers (...). The third, and worst, degree of turpitude is reached when a masterpiece is planished and patted into such a shape, vilely beautified in such a fashion as to conform to the notions and prejudices of a given public. This is a crime, to be punished by the stocks as plagiarists were in the shoebuckle days. (Nabokov, 1941)

A importância dada a este assunto está patente nas comparações dos erros dos tradutores a pecados humanos e respetivas punições exigidas. Sendo maximalista, Nabokov vê estes erros como uma ofensa pessoal.

O autor classifica três tipos de tradutores que, em princípio, não incorrem em erros 'bárbaros': "the scholar", "the well meaning hack" e o "professional writer relaxing in the company of a foreign confrère". Os primeiros dois são privados de imaginação e estilo, pois não possuem "any semblance of creative genius" (ibid.). As suas virtudes principais são o pedantismo e exatidão ou as horas esforçadas de trabalho dedicado. O último tipo pode ter em falta uma das qualidades anteriores (exatidão ou experiência) ou até nem saber a língua de partida, mas possui o génio de pôr qualquer tradução a brilhar. O 'escritor profissional' da teoria de Nabokov não pode cair na tentação de impor o seu estilo pessoal ao do autor, o que nos faz pensar em algumas das suas próprias traduções para russo, questão que abordaremos na análise da autotradução de *Câmara Escura* e de *Lolita*, Capítulo III.

Continuando a sua análise do perfil do tradutor, Nabokov salienta três requisitos indispensáveis a um bom tradutor que são o talento, conhecimento profundo de ambas as culturas e línguas e a capacidade de mimetismo, ou seja, ser capaz de imitar o autor a todos os níveis, incluindo o estilo e a forma, entre outros. Verificamos que, na realidade, nem sempre o escritor segue a sua própria teoria.

As duas traduções de Nabokov, que analisaremos, representam casos antagónicos em termos linguísticos, da estratégia de abordagem e período da tradução. O primeiro texto é a obra *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll traduzida para russo pelo jovem Nabokov no período inicial da sua carreira para a editora *Gamayun*, em 1923. O segundo caso é uma tradução inglesa de *Eugénio Onéguin* (1833) de Aleksandr Pushkin, último trabalho de Nabokov-tradutor. Desta maneira, veremos as estratégias diversificadas do autor que depois se refletiram a nível do exercício da autotradução.

Alice's Adventures in Wonderland, Lewis Carroll

A tradução feita por Nabokov não foi a primeira, já que o romance infantil havia sido publicado em russo antes da Revolução, em diferentes versões. Segundo o escritor, este nunca terá lido nenhuma tradução, nem antes, nem depois da sua (Nabokov, 1989, p. 440).

Ao traduzir *Alice*, Nabokov orienta-se para o público infantil, bem como para os adultos-emigrantes que vão ler a história aos seus filhos / netos. O escritor adapta deliberadamente o texto à realidade russa, apagando os momentos de estranhamento. Os elementos culturalmente marcados são substituídos por completo, como por exemplo, *верста*⁸² [versta] em lugar de *mile*; o substrato poético também não escapa à domesticação: os poemas de Mikhail Lermontov e Aleksandr Pushkin em lugar dos poemas de Robert Southey e Isaac Watts. Esta estratégia será aplicada parcialmente à autotradução inglesa de *Câmara Escura*.

Na tradução dos nomes próprios, Nabokov evita a transliteração ou transcrição fonética, substituindo os nomes ingleses por russos por via da domesticação e decalque. O nome da protagonista 'Anya' é a solução nabokoviana para 'Alice' em russo. É relevante entender que, no início do século XX, o nome Alice soava estranho ao ouvido russo. Atualmente, a versão russa 'Alissa'⁸³ é comum graças nomeadamente à tradução da obra de Lewis Carroll por Nina Demurova.

Nabokov procurou uma versão mais próxima do leitor-alvo, optando pelo diminutivo de Anna. Usando o termo do eslavista americano Simon Karlinsky (1970, p. 312), o tradutor 'naturaliza' Alice à cultura russa. A mesma adaptação é feita relativamente aos nomes das personagens secundárias 'Mary Ann' – '*Маша*' [Masha] e 'Pat' – '*Петька*' [Pet'ka]. Nos três nomes existe, pelo menos, um fonema comum com os seus análogos ingleses. Noutros casos a domesticação apaga qualquer traço do inglês: 'Mabel' – '*Ася*' [Assya] e 'Bill' – '*Яшка*' [Yashka]. Aqui a adaptação baseia-se no facto de esses nomes terem a mesma frequência na língua russa que os seus originais em inglês.

Os nomes antonomásticos são traduzidos por decalque: 'March Hare' – '*Мартовский Заяц*' [Lebre de Março], 'Hatter' – '*Шляпник*' [Chapeleiro], 'Dormouse' – '*Зверёк Соня*' [Animalzinho Dorminhoco]. Esta técnica, frequente na tradução, permite salvaguardar a carga semântica dos nomes próprios. O que fica perdido na tradução é o reconhecimento das personagens originais por leitores mais jovens dado que estas fazem parte de ditados populares ingleses.

O caso de 'Cheshire cat' é um decalque parcial que resultou em neologismo '*Масленичный Кот*' [Gato Panqueca]. A substituição funcional do termo 'Cheshire' ficou a dever-se à ausência desta unidade linguística em russo. O condado de Cheshire, na Inglaterra, onde nasceu Lewis Carroll, era conhecido

⁸² Medida itinerária russa equivalente a 1067 metros, que caiu em desuso.

⁸³ Aplicamos o 's' duplo na transcrição do nome para evitar a deturpação na oralidade em português.

pela produção de laticínios e imagens de gatos sorridentes nos seus queijos. O leitor russo comum era incapaz de desconstruir a mensagem subjacente à história deste nome. Já o Gato Panqueca [trans. Maslenichny Kot] tem os mesmos morfemas que a palavra *maslo* [manteiga] e *Maslenitsa*, uma festa religiosa popular eslava que acontece antes da Quaresma (equivalente ao Carnaval português). O evento é celebrado com animação (jogos, passeios e queima de um espantalho) e iguarias tradicionais, sendo os crepes / panquecas o prato principal. A alusão histórico-cultural domestica o Gato de Carroll, mas continua a passar uma mensagem semântica e metafónica equivalente à do original inglês, i.e., a personagem tem uma vida festiva.

As reminiscências literárias de *Alice* também não escapam à russificação. Ao longo da narrativa as paródias dos poemas antigos ingleses são substituídas pelos seus equivalentes russos. A canção de embalar carrolliana *Speak roughly to your little boys* satiriza o apelo do poeta americano David Bates, no poema *Speak Gently* (1849), a que as pessoas acarinhem os seus filhos: “Speak gently! – It is better far” (Bates, 1853, p. 15). Na tradução, Nabokov procura um poema análogo em russo, *Canção Cossaca de Embalar*⁸⁴ (1838) de Mikhail Lermontov, escrevendo uma paródia ao estilo de Carroll:

Original de Carroll

Speak roughly to your little boy,
And beat him when he sneeze:
He only does it to annoy,
Because he knows it teases.
(Carroll, 1999, p. 87)

Tradução de Nabokov

Вой, младенец мой прекрасный,
А чихнешь — убью!
Ты нарочно — это ясно...
Баюшки-баю.
(Carroll, 1999, p. 218)

Tradução literal do russo

Uiva, meu lindo bebé,
E se espirras — mato-te!
Fazes de propósito, é claro...
Bayushki-bayu⁸⁴.

Nabokov não só produz um hipertexto parodiado (sublinhado acima), mas ainda reproduz a métrica e a rima, próximas do original. O tradutor abdica da recriação de versos semelhantes de carácter absurdo a partir do intertexto original. Apresentando o texto canónico russo de forma absurda, Vladimir Nabokov provoca sobre o pequeno leitor o mesmo efeito que o original sobre o público inglês.

A paródia de Carroll “How doth the little crocodile” (Carroll, 1999, p. 47) dos versos de Isaac Watts⁸⁵, na versão russa é compensada pela paródia ao poema ‘Ciganos’⁸⁶ (1827) de Aleksandr Pushkin:

⁸⁴ É interjeição de adormecer.

⁸⁵ Paródia ao poema *Against Idleness and Mischief* (1715) de Isaac Watts (s/d, p. 348): “How doth the little busy bee”.

⁸⁶ ТО: Цыганы.

Original de Pushkin

*Птичка божия не знает
Ни заботы, ни труда;
Хлопотливо не свивает
Долговечного гнезда;*
(Pushkin, 1981, p. 144)

Tradução do russo

O passarinho divino não conhece
Nem preocupações, nem trabalho;
Não faz com cuidado
Um ninho que dure;

Paródia de Nabokov

*Крокодипушка не знает
Ни заботы, ни труда.
Золотит его чешуйки
Быстротечная вода.*
(Carroll, 199, pp. 168-169)

Tradução do russo

O crocodilozinho não conhece
Nem preocupações, nem trabalho.
A água que corre rápida
Doura as suas escamas.

Tal como no caso de Lermontov, o tradutor recria o ritmo e a rima do hipotexto parodiado. O tema de *Ciganos* ainda aparecerá no romance *Câmara Escura* num outro contexto, que será analisado no Capítulo III. Simon Karlinsky, no seu artigo ‘Anyá in Wonderland: Nabokov’s Russified Lewis Carroll’, identifica os hipotextos comuns na versão de Nabokov e na tradução de Polyxena Soloviova (pseudónimo *Allegro*) de 1909, supondo que o autor conhecia esta tradução: “Nabokov (...) must have been familiar with Soloviova’s translation, for he used the same Pushkin fragment she did as the basis for the crocodile poem” (Karlinsky, 1970, p. 312).

Como visto nos exemplos anteriores, Nabokov encaixa os protagonistas dos versos de Carroll (seja um bebé, um crocodilo ou uma lagosta) na realidade russa, forçando-os a seguir o cenário da cultura de chegada. A domesticação do texto lembra-nos o conceito de Susan Bassnett de que a tradução “representa uma leitura acessível à época em que foi produzida”, uma vez que o tradutor produz “‘novas’ versões de determinado texto”, baseado na sua interpretação individual e nas exigências do público daquele período (2003, p. 162).

Ao traduzir o diálogo entre o Chapeleiro Louco e a Lebre de Março: “We [Hatter and Time] quarreled last March” (Carroll, 1999, p. 97), Nabokov integra um intertexto inexistente no original: “*Мы с Временем рассорились в прошлом Мартобре*” [Aborreci-me com o Tempo no passado Marçobro] (Carroll, 1999, p. 227). O termo ‘marçobro’ é uma reminiscência do conto *Diário de um Louco*⁹⁷ (1835) de Nikolai Gogol. A alusão literária reforça a sensação da loucura das personagens, aumentando ainda a densidade intertextual da versão russa. Passados anos, Brodsky utilizará o mesmo neologismo de Gogol para transmitir outra ideia que analisaremos no Capítulo IV, poema ‘Quinto Aniversário’ (*vide* p. 213).

O contexto histórico também sofre uma domesticação na narrativa. A história do Rato sobre Guilherme I da Inglaterra é substituída pelo texto sobre Vladimir II Monômaco, Grão-príncipe da Rússia.

⁹⁷ TO: *Записки сумасшедшего*. A tradução do título é de Nina Guerra e Filipe Guerra.

Nabokov tem o cuidado de procurar um equivalente a Guilherme I da mesma época e com o mesmo estatuto real. Cria também uma relação de intertextualidade (russa) ao usar o texto do manual de história da Rússia de Serguei Platonov (1860) sobre o seu príncipe: “*Прошу внимания! Утверждение в Киеве Владимира Мономаха мимо его старших родичей повело к падению родового единства в среде киевских князей*” [Atenção por favor! A proclamação de Vladimir Monômaco em Kiev, à revelia dos seus parentes mais velhos, levou à queda da unidade familiar entre os príncipes de Kiev] (Carroll, 1999, p. 176).

Traços de domesticação de *Alice* encontram-se ainda na substituição de indicadores culturais, nomeadamente no tocante a elementos da flora. A toca do Coelho ‘russo’ situa-se por baixo do arbusto da rosa mosqueta [ШИПОВНИК] em vez da sebe [*hedge*]. O autor escolhe a baga silvestre desta planta tão conhecida dos russos, utilizada em chás e compotas, já que os jardins com sebes nunca foram comuns na Rússia. A elipse presente na frase “*юркнул он в большую нору под шиповником*” [ele entrou numa toca grande por baixo da rosa mosqueta] (ibid., p. 158), onde a palavra ‘arbusto’ está omissa, confirma o bom conhecimento desta planta por parte das crianças.

Nabokov apaga deliberadamente os elementos culturais ingleses, substituindo *orange marmalade* por *клубничное варенье* [compota de morango]. Passados anos, na autotradução de *Câmara Escura*, o autor elimina os indicadores culturais russos, devolvendo a ‘marmelada de laranja’ ao público anglófono em *Laughter in the Dark*: “hair the colour of orange marmalade” (Nabokov, 2016, p. 82). Os traços de *Alice* encontram-se presentes em várias obras nabokovianas, embora o autor sempre tenha negado essa ligação. Segundo George Steiner: “His Russian version of *Alice in Wonderland* (Berlin, 1923) has long been recognized as one of the keys to the whole Nabokovian *oeuvre*” (1976, p. 6).

No texto original inglês, Carroll troca as sílabas ou fonemas dentro das palavras, o que provoca um efeito cómico: *Barrit - Rabbit, Seaography - Geography*. Na tradução, Nabokov utiliza as mesmas técnicas, reconstruindo a sonoridade próxima e caricata das palavras distorcidas: *Ambition, Distraction, Uglification, and Derision* é *служенье, выметанье, уморжение и пиленье* [serviço, varredela, morsaplicação e serração], *Reeling and Writhing* é *чесать и питать* [çoçar e alimentar]. A combinação frásica *чесать и питать* [tchessát’ e pitát’] é um resultado da simples substituição silábica na expressão *читать и писать* [tchitát’ e pissát’], o que distorce o significado e provoca um sorriso no leitor.

A tradução de *Alice* é um desafio para qualquer tradutor. E traduzir esta obra no início do século XX seria ainda mais difícil, uma vez que os jogos de palavras e o subtexto baseavam-se em reminiscências históricas e literárias, completamente desconhecidas dos leitores russos. Do ponto de vista contemporâneo, Nabokov recusa qualquer norma de tradução, guiando-se pela sua própria ideia de como a história inglesa deve soar em russo: o tradutor encontra equivalentes semânticos próximos do público-leitor russo. Simon Karlinsky salienta que no início do século XX a integração de material nativo no texto

traduzido era “a time honored, internationally accepted practice”, fosse em russo ou noutra cultura de chegada (ex. alemã) (1970, p. 312).

Quanto à equivalência, a tradução de Nabokov é polémica, dado tratar-se de uma paráfrase livre. O ‘autor’ Nabokov superou o ‘tradutor’ e daí ter sido criada uma obra completamente reescrita que nas publicações russas é apresentada em edição bilingue, pois foge ao conceito convencional de tradução, sendo um caso muito interessante para os estudiosos.

Em nossa opinião, *Anya* não se enquadra nas teorias formais da tradução equivalente, devendo ser analisada à luz da *Skopostheorie* de Katharina Reiss, orientada para a finalidade da tradução e a função do texto de chegada. Segundo a teoria do escopo, “a tradução tem por objetivo, no caso da literatura infantil, 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” (Marques, 2013, p. 18). As modificações radicais, feitas por Nabokov, têm uma orientação sociocultural, onde a função comunicativa do texto de chegada suprime a fidelidade ao original. O tradutor segue a tradição tradutória da sua época e russifica os marcadores culturais. Nabokov procede ainda a omissões à sua escolha (o poema introdutório da obra não aparece na tradução) e a numerosas compensações estilísticas / metafóricas (ex. amplia a aliteração). O substrato hipotextual inglês de *Alice* é substituído pelo contexto russo, integrado na obra via hipotextos da cultura de chegada. Esta tradução não corresponde aos critérios do artigo teórico de Nabokov, mas enriquece a literatura infantil russa.

Passadas duas décadas, será a sua tradução de *Alice* que lhe granjeará o lugar de professor numa universidade americana: “I recall with pleasure that one of the accidents that prompted Wellesley College to engage me as lecturer in the early forties was the presence of my rare *Anya* in the Wellesley collection of Lewis Carroll editions” (Nabokov, 1990, pp. 286-287). Em 1970, quase cinquenta anos mais tarde, o escritor continuava satisfeito com a sua tradução, o que raramente acontecia.

Eugénio Onéguin, Aleksandr Pushkin

Em 1966, na entrevista a Herbert Gold, Nabokov identifica os dois trabalhos principais da sua vida: “I shall be remembered by *Lolita* and my work on *Eugene Onegin*” (1990, p. 106).

A tradução de *Onéguin* é o maior trabalho literário de Nabokov em termos de dedicação de tempo e tamanho de produção. Os quatro volumes de mil e duzentas páginas de tradução e comentários ocuparam dez anos da sua vida. A tradução de *Onéguin* demorou mais tempo do que a própria produção da obra pelo seu autor Aleksandr Pushkin (aproximadamente sete anos).

Antes de discutir a qualidade e tipologia da tradução efetuada por Nabokov é essencial entender que o seu público-alvo eram os estudantes anglófonos do curso de Literatura Europeia. A tradução foi

feita para desconstruir o texto poético russo na aula e, numa análise meticulosa, explicar a sua estrutura, mensagens subjacentes e alusões escondidas no poema.

Nabokov fez uma tradução literal do romance em verso, convencido de que a rima era impossível de traduzir com exatidão, o que expressou no prefácio do livro: “To my ideal of literalism I sacrificed everything (elegance, euphony, clarity, good taste, modern usage and even grammar) that the dainty mimic prizes higher than truth” (apud Pushkin, 2018, p. xxviii). O resultado é um estudo acadêmico profundo que inclui textos descritivos, um grande corpo de comentários (dois volumes), a tradução e o original russo (fac-símile do texto de 1837).

Onéguin é um romance em verso que através da vida dramática dos aristocratas russos serve de guia cultural para a Rússia do século XIX. O texto poético é formado por estrofes de catorze versos de tetrâmetro jâmbico (exceto as cartas e canções) e inclui uma variação de rimas (cruzadas, paralelas, intercaladas) que recriam um discurso poético repleto de emoções⁸⁸. Nabokov tinha perfeita noção das diferenças entre os sistemas poéticos russo e inglês. O escritor salienta que o número de rimas masculinas e femininas (simples ou duplas) em *Onéguin*, e na poesia russa em geral, é incomparavelmente superior ao que se observa em inglês (Nabokov, 2004, pp. 74-75). Além disso, nos poemas russos de tetrâmetro jâmbico predominam os versos modulados⁸⁹ sobre os regulares, o que é raro em inglês.

Ao traduzir o poema palavra a palavra, Nabokov leva o literalismo ao seu grau máximo, provocando uma incongruência estilística e registando-se uma quebra na linearidade frásica em inglês a favor da russa. Eugene Nida, defensor da transmissão clara da mensagem do texto de partida para a cultura de chegada afirma que “if a translation is relatively literal (...), it is likely to be overloaded to the point that the listener cannot understand as rapidly as the reader speaks” (Nida & Taber, 1982, p. 30). Assim, a leitura da sua tradução deverá ser realizada em simultâneo com a leitura do texto original e dos respetivos comentários e notas, de modo a fazer sentido. Segundo Steiner (2013, p. 321) e o seu modelo hermenêutico, a tradução de *Onéguin* por Nabokov é uma *over-compensation / restitution in excess*. O leitor comum anglófono não terá possibilidade de compreender ou ter prazer estético na leitura desta tradução, sendo que a ausência de rima e fluidez poética é substituída pela precisão do contexto que sacrifica a beleza e elegância da obra. A tradução de *Onéguin* também é considerada um exemplo de estrangeirização, método seguido na tradução de textos literários, nomeadamente com fins didáticos, onde abundam as notas explicativas.

⁸⁸ As estrofes de Pushkin foram inovadoras para a poesia russa, sendo, por isso, chamadas de ‘estrofes de Onéguin’.

⁸⁹ Fenómenos rítmicos que surgem no verso devido às pausas entre as palavras.

Vd. [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3127/Модуляция?ysclid=losl2nve63528161345].

Quanto à forma poética, Nabokov salvaguardou o pé jâmbico e a quantidade de versos nas estrofes em inglês para manter os traços do original. Entretanto, a rima feminina que dá um toque de musicalidade ao leitor/ouvinte russo, “add extrametrical music to the verse” (Nabokov, 1964, p. 51), é dispensada na tradução. Aqui está um exemplo da tradução de *Onegin*, feita por Nabokov:

Original russo⁹⁰

*Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.*

Transcrição nossa

Vysokoy strasti ne iméya
Dlya zvukov zhizni ne shchadít',
Ne mog ya yamba ot khoréya,
Kak my ni bilis', otlichít'.

Tradução inglesa de Nabokov

Lacking the lofty passion not to spare
life for the sake of **sounds**,
an iamb from a **trochee** —
no matter how we strove — he could not tell **apart**.
Eugene Onegin, Estrofe VII, (Pushkin, 2018, p. 98)

O excerto supra confirma que a rima cruzada / alternada do original (ABAB) na tradução de Nabokov fica solta. A alternância da rima feminina com a masculina (as vogais acentuadas estão a negrito) no texto russo não é reproduzida em inglês (BBBA). O escritor russo teve noção de que manter a rima feminina na tradução seria arriscado, dado que em inglês esta transmite uma sensação de “scarce, insipid, or burlesque” (Nabokov, 1964, p. 51). Segundo Reiss, no caso de um conflito entre o elemento poético e literário, “it is overall effectiveness that should determine priorities” (2016, p. 46). E neste contexto a prioridade de Nabokov foi a precisão contextual.

Nabokov, o mestre do estilo, livra-se da sua maior ‘arma’ na tradução de *Onéguin*, a forma textual. A mudança radical de estratégia tradutiva (que difere de *Alice*) deve-se, como já dissemos, ao facto de esta tradução ter carácter académico.

O trabalho preparatório por trás da tradução de *Onéguin* é imenso: Nabokov estudou centenas de páginas de materiais relativos ao romance em verso e ao seu autor, lendo as obras mencionadas no original (Edward Gibbon, Mme Cottin, Voltaire). O preciosismo levou-o a ler os textos ingleses (de Richardson, Shakespeare, Byron) em francês, pois fora assim que os tinha lido Pushkin (Nabokov, 1989, p. 130). Além dos escritores franceses do século XVII e XVIII, o autor estudou dez traduções de *Onéguin* em inglês, francês e alemão (Boyd, 2010, p. 265).

⁹⁰Tradução para português por Alípio Correia de Franca Neto e Elena Vássina (Brasil): Sem o alto afã de não poupar-se / Em prol de sons, troqueus e jambos, / Por muito que se pelejasse, / Jamais distinguiria entre ambos. Disponível em www.scribd.com.

Os elementos que parcialmente ficam perdidos na tradução (costumes, piadas, situações irónicas) são compensados pelo tradutor nos comentários. Estes transmitem não só a mensagem autoral, mas também os sentimentos e emoções dos leitores russos.

As críticas à tradução de Nabokov não foram unânimes. A sua versão, cheia de incongruências a nível estilístico, perde em termos estéticos face aos seus concorrentes poéticos. Entre os críticos destacam-se o escritor e tradutor soviético Kornei Chukovsky e Edmund Wilson, amigo americano de Nabokov:

Mr. Nabokov decided that this could not be done with any real fidelity to the meaning and undertook to make a 'literal' translation which maintains an iambic base but quite often simply jolts into prose. The results of this have been more disastrous than those of Arndt's heroic effort. It has produced a bald and awkward language which has nothing in common with Pushkin or with the usual writing of Nabokov. (Wilson, 1965)

Por outro lado, o trabalho científico e analítico dos comentários dá uma contribuição valiosa aos estudos pushkinianos nos Estados Unidos: "A better commentary on a poem has never been written" (apud Pushkin, 2018, p. xxi). Carl Proffer, um estudioso de Pushkin, Gogol e Nabokov, apoiava o escritor, contudo, entendeu que a tradução literal não funcionaria sem comentários. Em 1977, Charles Johnston traduziu *Onéguin*, utilizando os comentários de Nabokov.

Alexander Gerschenkron⁹¹, no seu artigo 'Manufactured Monument?' (1966) salienta os altos e baixos da tradução de Nabokov que, na sua opinião, "is the strangest blend, fascinating and exasperating. It has everything: artistic intuition and dogmatic stubbornness; great ingenuity and amazing folly; acute observations and sterile pedantry; unnecessary modesty and inexcusable arrogance" (1966, p. 336). O estudioso enfatiza o profundo conhecimento de Nabokov do original russo e as suas escolhas precisas na tradução de certos marcadores culturais. A crítica foca-se na imprecisão da tradução do registo alto e baixo (arcaísmos, gírias), complicação de palavras simples e ausência da forma poética.

A afirmação de Nabokov "of all the Russian writers Pushkin loses the most in translation" (Green, 1977) tem a ver com a complexidade em transmitir a forma poética e o intertexto para inglês. Em nossa opinião, a 'perda' poética de Pushkin na tradução deve-se à sua extrema ligação com a cultura russa a nível metafórico e intertextual, bem como na forma poética (metro, rima), canonizada no sistema literário russo, mas que soa estranho para o leitor inglês ou americano. Independentemente da vontade do tradutor, é impossível transmitir o conteúdo do poema na sua plenitude a um público de chegada que desconhece a realidade russa do século XIX. E neste caso, a compensação podia ser feita na adaptação da forma poética (ex. na rima) para despertar uma emoção forte no leitor estrangeiro. Sem adaptações,

⁹¹ Economista americano de ascendência russa. Como Nabokov, fugiu da Rússia (de Odessa) depois da Revolução, primeiro para a Europa e depois para os Estados Unidos, onde veio a ser professor da Universidade de Califórnia e de Harvard. Interessava-se muito pela literatura russa.

o impacto profundo que sente um russófono fica enfraquecido ou perdido na tradução. Em nossa opinião, o caso de Pushkin é comum entre os poetas, canonizados na sua língua materna, mas que ainda não encontraram o seu tradutor, aquele que consegue elevá-lo num sistema poético completamente distinto.

Segundo Douglas Hofstadter, académico americano que publicou a sua tradução de *Onéguin* em 1999, a versão de Nabokov tem fama graças ao peso literário do escritor. Ao desenvolver o raciocínio do académico, concordamos que Nabokov-tradutor sacrificou não só a beleza do original, mas também o potencial da língua inglesa em expressar a obra russa. Entretanto, Hofstadter menciona o escritor russo na dedicatória rimada da sua tradução:

Not aiming to amuse the folk in
Nabókov's monde, but just my friends,
I'd hoped to tender you a token
(Hofstadter, 2018)

De modo sarcástico, ou não, os tradutores levam em consideração a tradução de Vladimir Nabokov, independentemente da opinião sobre a sua pessoa ou o seu método de tradução. O trabalho feito pelo escritor é uma fonte valiosa de informação sobre as tradições, a cultura e a vida russas.

Segundo Steiner, a tradução de *Onéguin* pode ser vista como uma obra-prima de Nabokov quanto aos comentários exegéticos: “His [Nabokov's] *Eugene Onegin*, in four volumes with mammoth textual apparatus and commentary, may prove to be his (perverse) *magnum opus*” (1976, pp. 6-7). Em 1975, Steiner desconstrói o ‘extremo’ da tradução literal, referindo-se ao caso de *Onegin*, no seu livro *After Babel. Aspects of Language and Translation*.

But literalism of this lucid, almost desperate kind, has within it a creative pathology of language. (...) More or less deliberately, he produces an ‘interlingua,’ a centaur-idiom in which the grammar, the customary cadence, the phrasing, even the word-structure of his own tongue are subjected to the vocabulary, syntax, phonetic patterns of the text which he is translating or, more exactly, seeking to inhabit and only transcribe. He works ‘between the lines’ and a rigorous interlinear is exactly that: a no-man’s-land in psychological and linguistic space. (Steiner, 2013, p. 297)

A tradução de Nabokov, situando-se entre dois sistemas literários, não é fácil de ler, especialmente para o leitor não bilingue (russo/inglês). Apologista da tradução rimada em poesia no início da sua carreira (ex. Tyutchev, Fet), Nabokov chega ao literalismo durante o seu percurso académico, percebendo que não é possível explicar o poema original numa tradução rimada que sacrifica parcialmente o conteúdo / intertexto a favor da forma. Para preparar o futuro leitor, Vladimir Nabokov recorre a efeitos paratextuais, escrevendo vários artigos, dedicados à problemática da tradução de *Onéguin*, antes da sua publicação.

Em 1973, Brodsky proporá o mesmo conceito que Nabokov, analisando as traduções inglesas de Akhmatova: “why not at least publish bilingual editions with notes on the metrical structures of the

poems, plus inter-linear literal translations” (Brodsky, 1973). À parte este pormenor, as prioridades dos dois autores na tradução poética eram completamente diferentes. Nabokov põe em primeiro lugar a transcendência contextual, enquanto Brodsky se foca na sonoridade do texto de partida, vendo negativamente a tradução da poesia russa em forma livre:

Nessas traduções [do russo], a ênfase é geralmente dada à transmissão do ‘conteúdo’, em detrimento das características estruturais. Isso é justificado pelo facto de que, na poesia inglesa do século XX, o idioma principal é o verso livre. (...) A utilização do verso livre em traduções permite, obviamente, obter informação mais ou menos completa sobre o original – mas apenas a nível do ‘conteúdo’ e nada mais. (...) Pois a música do original desaparece. Mas, do ponto de vista dos especialistas locais, no século XX, isso é admissível e justificado. Contra o que eu pessoalmente me ergo nas patas traseiras...^{xi} (entrevista, apud Volkov, 2000, p. 57)

Os ecos da tradução académica nabokoviana chegaram ao ecrã dos cinemas com o filme *A Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick, baseado no romance onomatopaico de Anthony Burgess. O escritor britânico, inspirado pela tradução de *Onéguin*, enriqueceu o vocabulário da sua distopia (1962) com as palavras russas (*chelloveck* – ser humano, *chepooka* – disparate, *droog* – amigo). No seu artigo ‘Pushkin & Kinbote’ (1965), Burgess defende a tradução de Nabokov, achando ser o seu trabalho um “*apparatus criticus* into a new artistic medium (...). This new work is a massive act of copulation with scholarship” (1965, p. 74). O escritor inglês apoia a posição de que o verdadeiro conhecimento da poesia deve ser feito no seu original e de maneira nenhuma via uma tradução que ofusca o autor original:

And if we want to read Pushkin we must learn some Russian and thank God for Nabokov. If it were at all possible to render *Eugene Onegin* into English poetry, Nabokov would be the only man; but Nabokov himself starts off his Preface with this very impossibility. (ibid., pp. 74-75)

Em nossa opinião, a versão de Nabokov é um estudo académico anotado com referências ao texto original e não uma tradução literária. O projeto, chamado no início “scholarly prose translation” (Nabokov, 1989, p. 121), torna-se num estudo / trabalho, onde a tradução ocupa uma parte menor. A transposição literal do contexto russo perderá o seu valor sem os comentários informativos, já que a primeira impressão que *Eugene Onegin* provoca sobre o leitor que desconhece russo é uma sensação de alienação. O literalismo de Nabokov sacrifica qualquer função da comunicação na tradução (teoria de Jakobson), seja poética ou comunicativa, já que o recetor anglófono não usufrui da forma estética, chegando à mensagem somente através dos comentários. Daí concluímos que sendo um estudo académico, a tradução de Nabokov não pode ser vista segundo os padrões de uma tradução literária, uma vez que a sua função e finalidade são diferentes, i.e., ela passa informação subjacente e desconstrói a sonoridade do original: “My only ambition has been to provide (...) an absolute literal translation of the thing, with copious and pedantic notes (...) This commentary contains a discussion of the original melody

and a complete explication of the text” (1990, p. 7). A confusão, em nossa opinião, nasce da posição de Nabokov, que aclamou a sua tradução como sendo a única correta e precisa, negando qualquer outra feita por terceiros. Daí os críticos avaliarem e compararem o trabalho científico / acadêmico de Nabokov às traduções literárias. Neste contexto, concordamos com a observação de Gerschenkron de que “Nabokov’s translation, can and indeed should be studied, but despite all the cleverness and occasional brilliance it cannot be read” (1966, p. 340).

O trabalho acadêmico de Vladimir Nabokov teve um importante desenvolvimento em anos recentes. Em 2018, a tradução de *Onéguin*, feita por Nabokov, foi reeditada pela *Arion Press*, com transliteração de Stanislav Shvabrin⁹². A organização peritextual, inclusive o distanciamento entre o texto russo e o inglês, bem como o diferente tamanho das fontes usadas na tradução e na transliteração, simplifica a compreensão visual e a leitura do texto (*vide* Anexo I, Im. 2, p. 341).

A tradução de *Alice* e de *Onéguin* são casos antagônicos, passando o autor de uma ultra-domesticação a um literalismo extremo. A partir de *Alice*, Nabokov criou uma história infantil russa, *Eugene Onegin* é a sua ode à língua russa e ao seu poeta favorito – Aleksandr Pushkin. Enquanto a função de *Alice* é ser acessível às massas, *Eugene Onegin* é uma análise polivalente intertextual, destinada a estudiosos.

Traduções russas de Brodsky

A atividade de tradutor de Brodsky iniciar-se-á com a tradução para russo de poesia inglesa e polaca. Sem possuir um conhecimento profundo destas línguas, o jovem poeta traduz palavra a palavra os textos de partida, com a ajuda de um dicionário, partindo daí para uma tradução poética. Isso lembra a teoria de Nabokov sobre o ‘escritor profissional’, cujo talento inato faz de qualquer tradução uma obra brilhante na língua de chegada.

Entretanto, com o tempo, Joseph Brodsky ganha experiência, expandindo o seu conhecimento da cultura de partida e das técnicas poéticas de diferentes épocas e correntes da poesia europeia, a que se ficará a dever o seu êxito como tradutor-profissional de poesia. O poeta apreciava as obras de Kafka, Beckett, Camus, Dostoiévski, mas criticava Nietzsche e Sartre, não obstante este último ter participado na sua libertação do desterro em Norenskaya (Loseff, 2011, p. 164).

No período do Degelo khrushcheviano, nos anos sessenta, a língua polaca torna-se bastante popular, já que a Polónia socialista era vista como o país do Pacto de Varsóvia mais aberto ao Ocidente. Os colegas de Brodsky conheciam a literatura proibida de autores como Samuel Beckett, Martin Heidegger, James Joyce e Albert Camus, entre outros, em traduções polacas: “Provavelmente, metade

⁹²Professor da Universidade da Califórnia, estudioso de Vladimir Nabokov.

da literatura ocidental moderna que li foi em polaco...”^{xiii} (Brodsky, 2000, p. 325). O poeta tinha por hábito ler revistas polacas, ficando, deste modo, a par das últimas tendências intelectuais ocidentais, interessando-se nomeadamente pelo existencialismo. A estética / visão existencialista refletir-se-á nos seus primeiros textos, onde o sujeito poético é um individualista solitário num mundo absurdo.

A poesia polaca traduzida por Brodsky abrange vários períodos: barroco (o poeta-metafísico Mikolaj Sep Szarzyński e Mikolaj Rey), neo-romantismo (Cyprian Norwid) e modernismo (Konstanty Galczyński, Zbigniew Herbert e Czesław Miłosz), entre outros. A temática polaca sobressai ocasionalmente na poesia de Brodsky, especialmente no início da sua carreira, nomeadamente entre as referências diretas à Segunda Guerra Mundial (‘1 de Setembro de 1939’⁹³, de 1967) e Muro de Ferro (‘A Água Cai em volta do Arbusto...’⁹⁴, de 1962). No exílio, esta temática surge a nível intertextual (‘Polonesa: Variação’⁹⁵, de 1981) e sonoro (‘No Café’⁹⁶, de 1988), onde é traçada a semelhança das fricativas em russo, quando comparadas com sons semelhantes em polaco (Barasz, 2015, pp. 149-150).

Entre os poetas ingleses e americanos, traduzidos por Brodsky, destacam-se os metafísicos Andrew Marvell e John Donne, os seus contemporâneos Richard Wilbur, Randall Jarrell, Robert Lowell e T.S. Eliot. Os poemas, traduzidos para russo por Brodsky, incluem ‘The Nymph Complaining for the Death of her Fawn’ (1642) – ‘A Ninfa Lamentando a Morte do Seu Fauno’⁹⁷ (1992), ‘Elegy on the Lady Markham’ (1663) – ‘Elegia à Morte de Lady Markham’⁹⁸ (1992), ‘A Voice from Under the Table’ (1954) – ‘Uma Voz vinda de debaixo da Mesa’⁹⁹ (1990), ‘Far off, above the plain’ (1945) – ‘Lá Longe sobre a Planície...’¹⁰⁰ (s/d), ‘Christmas Eve Under Hooker’s Statue’ (1946) – ‘Véspera de Natal junto ao pedestal da Estátua de Hooker’¹⁰¹ (s/d) e ‘For the Union Dead’ – ‘Caídos pela União’¹⁰² (s/d).

As primeiras traduções de Brodsky registam, por vezes, falhas a nível do domínio da língua. O poeta, contudo, reconhecia facilmente os erros cometidos, manifestando insatisfação com o resultado de algumas das suas traduções: “Traduzi os *Quartetos* de Eliot, mas resultou bastante medíocre, muito amador”^{xiiii} (entrevista, apud Volkov, 2000, p. 162).

O profissionalismo do poeta como tradutor contribuiu para a sua fama entre as editoras soviéticas. Todavia, a sua reputação de antissoviético fez rapidamente com que as encomendas ficassem sem efeito (Loseff, 2011, p. 74). Durante o julgamento de 1964¹⁰³, três tradutores profissionais soviéticos

⁹³ TO: 1 сентября 1939 года.

⁹⁴ TO: Пограничной водой наливается куст...

⁹⁵ TO: Полонез: вариация.

⁹⁶ TO: В кафе.

⁹⁷ TO: Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна. ‘Fauno’ é uma tradução errada da palavra *Fawn* que analisaremos mais adiante.

⁹⁸ TO: Элегия на смерть леди Маркхэм.

⁹⁹ TO: Голос из-под стола.

¹⁰⁰ TO: Там вдалеке, высоко над равниной...

¹⁰¹ TO: Канун Рождества у подножья памятника Хукеру. Não foi publicado.

¹⁰² TO: Павшим за Союз. Não foi publicado.

¹⁰³ Como mencionamos no Capítulo I, p. 13, Brodsky foi julgado pelo ‘parasitismo social’, onde tivera de provar que era um poeta.

confirmam as aptidões de Brodsky como tradutor. A poeta Nataliya Grudinina e os professores de Filologia, Efim Etkind e Volf Admoni apelaram a que a juíza tivesse em conta a capacidade e conhecimento do jovem tradutor:

Brodsky possui um talento específico, raro de encontrar, para a tradução literária de poesia [discurso de Grudinina] (...)

Eu percebi que estava a lidar com um homem de raro talento e, não menos importante, com grande capacidade de trabalho e perseverança. As traduções que tive oportunidade de ler posteriormente reforçaram esta minha opinião. (...) Sei que esta opinião é partilhada por grandes autoridades no domínio da tradução poética, como Marshak e Chukovsky [discurso de Etkind].^{xiv} (Etkind, 1988, p. 148 e pp. 151-152)

É curioso que o poeta e tradutor soviético Kornei Chukovsky defendeu as traduções de Brodsky, mas criticou fortemente a tradução inglesa de *Onéguin*, feita por Nabokov.

Neste ponto, iremos analisar algumas traduções inglesas de Brodsky, que nos irão servir de termo de comparação quando estudarmos as suas futuras autotraduções. Na tradução, Brodsky não se prendia muito com o significado das palavras, dando maior atenção ao estudo da cultura e da literatura anglófonas, que pretendia recriar para o leitor russo, usando para isso os meios linguístico-culturais do público de chegada. O poeta considerava ainda que os sistemas literários russo e anglófono eram “completamente opostos” a nível linguístico e filosófico, o que, segundo ele, tornava o processo tradutivo mais interessante (entrevista, apud Volkov, 2000, p. 139).

‘Elegy On The Lady Markham’, John Donne

Com a idade de 23 anos, Brodsky traduz o poema ‘Elegy On The Lady Markham’ de John Donne, dispondo apenas de um dicionário de inglês: “em 1964, caiu-me nas mãos a obra John Donne, seguindo-se a de todos os outros: [George] Herbert, [Richard] Crashaw, [Henry] Vaughan. E comecei a traduzi-los. Primeiro, para mim e para os amigos e, depois, para uma possível publicação, no futuro”^{xv} (entrevista, apud Volkov, 2000, p. 161).

Ao traduzir os textos poéticos de John Donne, Brodsky evita o literalismo, procurando equivalentes linguísticos que criassem o mesmo impacto sobre o leitor:

John Donne:

Man is the **world**, and death the **ocean**,
To which God gives the lower parts of man.
This sea environs all, and though as yet
God hath set marks, and bounds, 'twixt us and it,
Yet doth it roar, and gnaw, and still pretend,
And breaks our banks, whene'er it takes a friend.

Brodsky:

*Смерть — Океан, а человек — земля,
Чьи неизменности Бог предназначает для
Вторжения сих вод, столь окруживших нас,
Что, хоть Господь воздвиг предел им, каждый раз
Они крушат наш берег, с сознанием полных прав;
Захлестывают нас, у нас друзей забрав.*

Then our land **waters** (tears of passion) vent;
 Our waters, then, above our **firmament**,
(Tears which our soul doth for her sins let fall)
Take all a brackish taste, and funeral.
 And even those tears, which should wash sin, are sin.
 We, after God's 'Noe', drown our world again.
 Nothing but man of all envenomed things
 Doth work upon itself, with inborn stings.
 (Donne, 1990, pp. 180-181)

*Тогда и материк потоки скорбных вод
 Рождает из себя; тогда и небосвод
 Клубится над землей, как скомканный платок
 Рыдающей души; и смешанный поток
 Несется в океан среди гробовых камней:
 Чем ближе цель сих вод, тем вкус их солоней.
 Но слезы, смывши грех, тем самым – сами грех.
 За Божьим Ноем вслед, мы топим мир; из всех
 Рептилий человек всех больше ядовит:
 Посредством скрытых жал он сам себя язвит.*
 (Brodsky, 2001, pp. 17-18)

Tradução russo-português:

A Morte é um oceano e o homem é uma **terra**,
 Cujas planícies Deus predestinou para
 As intrusões das águas que tanto nos rodeiam,
 Que, apesar de Deus lhes ter imposto um limite, de todas as vezes
 Destroem a nossa costa, com a consciência de plenos direitos;
 Encharcam-nos, levando os nossos amigos.
 Assim o **continente** rios de águas tristes
 Dá à luz; assim o **firmamento**
Redemoinha sobre a terra como lenço amarrotado
De uma alma em lágrimas; e um rio promíscuo
Precipita-se no oceano entre as lápides:
Quanto mais próximo do fim, mais o sabor das águas é salgado.
Mas as lágrimas, ao lavar o pecado, passam a ser em si pecado.
 Na esteira de Noé de Deus, afogamos o mundo;
 De todos os répteis, o homem é o mais venenoso:
 Por meio de ferrões ocultos, ele fere-se a si mesmo.

Brodsky reproduz a rima masculina do original, adaptando os versos à realidade russa. A tradução do primeiro verso, “**Man is the world**, and death the ocean”, apresenta uma troca na ordem dos sintagmas, cujo objetivo é conseguir um resultado mais melodioso: “A Morte é um oceano e o **homem é uma terra**”. A tradução inversa resulta numa assonância mais forte (fonema *ye* em “Smert’ – okean, a chelovek – zemlya”) do que no original. O tradutor introduz a rima aberta, ou seja, a última palavra termina em vogal (*zemlya* – terra) e não em consoante (*okean* – oceano) como no original. Esta transformação facilita a leitura do texto na língua de chegada. Gideon Toury expressa a necessidade de adaptar o texto poético, afirmando que uma tradução sem transformações textuais, ou seja, inalterada, pode prejudicar a sua absorção pelo público-recetor: “it [translation] involves an element of *adjustment* of its requirements, and not necessarily in terms of language alone: alien models, and especially their most deviant features (...), if retained, may be grounds enough for rejection” (Toury, 1999, p. 161).

A natureza flexional do idioma russo ajuda a rimar os versos com mais facilidade do que em inglês. Brodsky capta a sonoridade ousada de John Donne, aumentando os *enjambements* e as cesuras

na tradução, o que dá ainda mais velocidade, ritmo e tensão lírica ao texto russo. Assim, o segundo verso do texto de partida contém uma ideia completa que é seguida por uma ideia nova no terceiro verso: “To which God gives the lower parts of man. / This sea environs all, and though as yet / ...”. Na tradução, a estrutura poética adquire o *enjambement*. “Cujas planícies Deus predestinou para / As intrusões das águas que tanto nos rodeiam, / ...”. Isto comprova que, em algumas fases da tradução, o gênio poético subjuga o tradutor em Brodsky e, nesse momento, ele acrescenta o seu ‘eu’ ao texto. O verso russo “Quanto mais próximo do fim, mais o sabor das águas é salgado” é exemplo disso, sendo muito mais evocativo do que o verso inglês ao mudar o enfoque para a vastidão do mar salgado. Estes desvios do original distanciam a tradução de Brodsky do padrão de equivalência, mas dão fluidez ao texto de chegada, integrando-o no sistema literário russo ao evitar qualquer tipo de estrangeirização, tal como esta é definida por L. Venuti.

O fator que pode dificultar o trabalho do tradutor é a presença de referências bíblicas no poema de Donne. Os versos “Then our land **waters** (tears of passion) vent; / Our waters, then, above our **firmament**” são uma alusão aos versículos 1:7 do Génesis: “And God made the **firmament**, and divided the **waters** which [were] under the **firmament** from the waters which [were] above the **firmament**: and it was so” (*King James Bible*, 1769 / 2004, p. 1). Na tradução, Brodsky mantém a poética e o espírito de Donne, respeitando o seu lirismo e as figuras estilísticas (ex. personificação), enquanto a referência bíblica é traduzida de forma mais livre, sendo omitida a citação dos fragmentos do livro sagrado: “Assim o **continente** dá à luz as águas tristes / De si mesmo; assim o **firmamento**”.

Brodsky chega a usar *overtranslation* nos versos de Donne, quando, inspirado pela mensagem, o seu ‘eu’ desenvolve o tema, de que resultam dois versos acrescentados ao texto russo (sublinhado no exemplo supra, dois versos ingleses contra os quatro russos). Do ponto de vista das teorias de equivalência, a tradução passa a ser dinâmica (*functional equivalence* de Nida), já que não representa a legibilidade do original. Concordamos com o poeta alemão Rudolf Borchardt, quando escreve que “the author who translates can only translate as he writes: he does not reproduce a work of art, but reacts to the echoes he hears” (apud Reiss, 2016 p. 112). A nível artístico, Brodsky intensifica a mensagem de Donne, adicionando uma nota dramática ao seu estado de espírito em crise e depressão.

A tradução de poesia exige mestria, nomeadamente quando se pretende manter a métrica e a rima presentes no texto original. Brodsky salvaguarda a forma da elegia, a rima e a prosódia do texto original e, embora se verifiquem algumas variações a nível do conteúdo, pode dizer-se que se trata de uma tradução bem conseguida no que diz respeito tanto à sua substância linguística, como à forma poética. De notar ainda que, em termos culturais, a equivalência é conseguida. Pela mão do poeta, o leitor é levado a mergulhar no mundo da poesia metafísica de Donne, produzindo o mesmo efeito a nível emocional que o texto original, já que a tradução salvaguarda as funções poética e comunicativa, segundo

a teoria de Jakobson. O leitor russo (o recetor) usufrui do texto quer a nível estético, quer a nível da substância da mensagem que lhe está subjacente.

‘The Nymph Complaining for the Death of her Fawn’, Andrew Marvell

Nos anos sessenta, Brodsky traduz o poema de Andrew Marvell, escrito no século XVII, ‘The Nymph Complaining for the Death of her Fawn’ (1642). O poeta russo traduz fawn como ‘fauno’ e não ‘cervo’, resultando daí uma mudança significativa do contexto, ‘Ninfa Lamentando a Morte do Seu Fauno’ [*Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна*]. A escolha lexical é entendida pelos estudiosos como um lapso do tradutor. Por exemplo, Lev Losev escreve: “Vi as suas [de Brodsky] novas traduções de Marvell: J. [Joseph] gosta sobretudo da palavra ‘Fauno’” [‘Ninfa Lamentando a Morte do Seu Fauno’ – há um erro de Brodsky no título, *fawn* significa ‘cervo’]¹⁰⁴. Por um lado, o poeta poderia ter confundido as palavras homófonas, já que o mitema¹⁰⁴ da ‘ninfa’ incita à associação direta com outro mitema, o do ‘fauno’ romano, um equivalente do deus grego Pã. Por outro lado, Brodsky poderia ter tomado esta decisão tradutiva com a intenção de salvaguardar a estética gráfica do vocábulo. Em russo, ambas as palavras *нимфа* [*ninfa* - ninfa] e *фавн* [*faun* - fauno] criam uma combinação aliterada de ‘fa’, enquanto o termo *оленинок* [*olenionok* - cervo], perde o efeito poético do original, sendo, além disso, mais longo e não contendo nenhuma sílaba idêntica. Daí, somos apologistas de que o poeta fez esta escolha lexical conscientemente.

Quanto à equivalência formal, Brodsky mantém as rimas emparelhadas masculinas e introduz com destreza os *enjambements*, que passará a usar na sua poesia, mantendo o tetrâmetro iâmbico.

Andrew Marvell

The wanton troopers riding by
Have shot my fawn, and it will die.
Ungentle men! they cannot thrive
To kill thee. Thou ne'er didst alive
Them any harm, alas, nor could
Thy death yet do them any good.

(Marvell, 2007, p. 69)

Brodsky

*Стрелю праздной уязвлен
Мой фавн, и умирает он.
О злые люди! Никогда
Ты им не причинял вреда,
Смерть пользы им не даст твоя.*

(Brodsky, 2001, p. 24)

Tradução russo-potuguês

Ferido por uma flecha ociosa
O meu fauno está a morrer.
Ó gente má! Nunca
Tu lhes fizeste mal.
Tua morte de nada lhes servirá.

¹⁰⁴ No nosso estudo, recorremos a terminologia, desenvolvida no campo da antropologia estruturalista por autores como Gilbert Durand, a fim de decodificar certas camadas intertextuais, ligadas ao mito. O termo ‘mitema’ corresponde, assim, à unidade mínima constitutiva do discurso de natureza mitológica, enquanto ‘mitologema’ é um tema mítico constituído de vários elementos mais pequenos.

O fim da estrofe em inglês contém uma ameaça, 'a tua morte não pode trazer-lhes qualquer bem', enquanto em russo esta 'condenação' perde a sua intensidade, sendo mais uma constatação da realidade: 'tua morte de nada lhes servirá'. Tal como no caso anterior, a presença da voz do tradutor acrescenta a sua entoação ao poema traduzido.

Brodsky traduziu ainda poemas de outras línguas que não conhecia, como o georgiano, o arménio, o grego ou o holandês, recorrendo para isso à tradução literal com a ajuda de dicionários. Entretanto, era sua intenção publicar um livro com traduções dos poetas-metafísicos ingleses. A deportação de Brodsky põe fim a este seu plano. Em 2001, foi publicada a coletânea de poemas, traduzidos por Brodsky para russo, *À Espera dos Bárbaros. A Poesia Mundial em Traduções de Iosif Brodsky*¹⁰⁵ que inclui traduções dos poetas gregos Eurípides e Konstantinos Kaváfis, dos espanhóis António Machado e Ángela Figuera Aymerich, dos cubanos Pablo Armando Fernández e Ángel Augier, do argentino José Ramón Luna, dos italianos Umberto Saba e Salvatore Quasimodo, dos checos Frantisek Halas e Vitezslav Nezval, entre outros, além dos poemas anglófonos e polacos. Como afirma Roman Jakobson, "poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible" (2002, p. 143). Continuando a desenvolver a ideia de Jakobson, constatamos que, na tradução poética, não é suficiente ser um tradutor profissional, mais importante ainda é ser um poeta para chegar ao leitor. E para respeitar o equilíbrio entre a precisão e a criatividade, o tradutor necessita de identificar os elementos primários no texto que não podem ser substituídos, separando-os dos secundários.

Os ecos de tradução na poesia de Brodsky

Os poetas-metafísicos, nomeadamente John Donne, marcarão não só a visão do mundo de Brodsky, como influenciarão a sua poesia em termos formais e técnicos, pelo recurso a *enjambements*, oxímoros, antíteses e apotegmas.

Brodsky expressa a mensagem poética por meio de comparações paradoxais de emoções ou objetos opostos, havendo a destacar o seu conceptualismo. A metaforização metafísica passa para os seus textos, onde as figuras literárias não são convencionais, especialmente para a literatura russa. Sendo uma fusão do abstrato e do sensorial, as imagens poéticas transmitem o estado emocional complexo do sujeito poético como, por exemplo, no poema 'To Urania' de 1981:

And what is space anyway if not the
body's absence at every given
point? That's why Urania's older than sister Clio!
(autotradução do poema 'Urânia', Brodsky, 2002, p. 281)

¹⁰⁵ TO: *В ожидании варваров. Мировая поэзия в переводах Иосифа Бродского.*

Os textos de Brodsky afastam-se do padrão convencional lírico russo, aproximando o leitor do mundo anglo-saxónico. O ouvido russo não está habituado à contenção e métrica presentes na poesia barroca inglesa. Assim, para entender toda a intertextualidade presente nos textos de Brodsky é necessário possuir vastos conhecimentos de poesia estrangeira e russa, de modo a estabelecer a necessária relação do hipotexto alegórico com imagens e símbolos presentes nos poemas.

A poesia metafísica manifesta-se diretamente nos textos de Brodsky, dedicados aos seus poetas favoritos. Em 1963, Brodsky escreve o poema ‘Grande Elegia a John Donne’ em “pentâmetro iâmbico não rimado – uma das dimensões principais da poesia inglesa clássica”^{xvii} (Volgina, 2005, p. 123).

‘Resgatar-te-ei de todas as terras, de todos os céus...’, Marina Tsvetaeva

Estabelecendo residência nos Estados Unidos, Brodsky passou a traduzir os seus poemas para inglês, enquanto as suas traduções de outros poetas são poucas. Traduz trabalhos de Osip Mandelstam, Marina Tsvetaeva¹⁰⁶, publicados pela revista *The New Yorker*, em 1983, que posteriormente farão parte da coletânea *Joseph Brodsky: Collected Poems in English* (2000).

A facilidade que o poeta sentiu em traduzir para o russo, não era a mesma na tradução para o inglês:

É mais fácil traduzir de inglês para russo. É simplesmente mais fácil. Pelo menos, gramaticalmente a língua russa é muito mais flexível. Em russo, é sempre possível compensar uma omissão, expressar qualquer ideia. A sua força está nas orações subordinadas, em todas essas frases adverbiais e outras insinuações gramaticais, nas quais o próprio diabo partirá as pernas. Tudo isso em inglês simplesmente não existe. E na tradução para inglês, preservar essa beleza, bem, se não for impossível, pelo menos é extraordinariamente difícil. Muita coisa fica perdida.^{xviii} (Volkov, 2000, pp. 94-95)

A decisão de traduzir o poema ‘*Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...*’ (1916) [Resgatar-te-ei de todas as terras, de todos os céus...] é surpreendente, já que o texto de Tsvetaeva é emocionalmente oposto à voz poética de Brodsky, sempre contida. Marina Tsvetaeva, a poeta do Século de Prata¹⁰⁷, era uma figura proeminente na vida literária de Brodsky que considerava a voz desta poetisa como única e impossível de imitar. No início da sua carreira, o poeta conhece os seus textos através da *Samizdat* e fica impressionado pela força emocional das suas mensagens, considerando-a uma poetisa “*par excellence*” (Losev, 2008, p. 45). Brodsky dedica três ensaios à autora russa, incluindo o seu material poético no programa de aulas sobre poesia:

In terms of form, Tsvetaeva is significantly more interesting than any of her contemporaries, including the Futurists, and her rhymes are more inventive than Pasternak’s. Most importantly, however, her technical

¹⁰⁶ Entre os poemas de Tsvetaeva, traduzidos para português de Portugal, encontra-se a edição bilingue *Depois da Rússia* (2001) da Relógio d’Água, dos tradutores Nina e Filipe Guerra.

¹⁰⁷ É um período histórico na poesia russa entre o fim do século XIX e o início do séc. XX que inclui os poetas simbolistas, acmeístas, futuristas e imagistas.

achievements have not been dictated by formal explorations but are by-products that is, natural effects of speech, for which the most significant thing is its subject. (Brodsky, 1986a, p. 201)

Nas suas aulas, Brodsky procura pontos comuns entre dois sistemas literários distintos, comparando a técnica poética de Tsvetaeva com a de Gerard Manley Hopkins e Hart Crane. O conceito de horror, presente nos textos de Tsvetaeva, era comparado por Brodsky à poesia de Robert Frost.

Em nossa opinião, quando Brodsky escolhe ‘Resgatar-te-ei...’ para traduzir para inglês, um dos poemas mais dilacerantes de Tsvetaeva, onde a audácia emocional do sujeito poético é levada ao seu grau máximo, ele permite-se falar em voz alta e ousada:

Tsvetaeva

*Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес,
Оттого что лес — моя колыбель, и могила — лес,
Оттого что я на земле стою — лишь одной ногой,
Оттого что я тебе спою — как никто другой.
(...)
И в последнем споре возьму тебя — замолчи! —
У того, с которым Иаков стоял в ночи.
(Tsvetaeva, 1988, p. 57)*

Tradução russo-português

Resgatar-te-ei de todas as terras, de todos os céus,
Por ser a floresta meu berço e minha sepultura a floresta,
Por estar na terra apoiada apenas num pé,
Porque cantarei para ti – como ninguém.
(...)
E na última disputa tirar-te-ei – cala-te! –
Àquele com quem Jacob¹⁰⁸ estava à noite.

Ao traduzir o poema para inglês, Brodsky segue uma tradução equirítmica, mantendo a métrica poética original: a rima masculina e um número aproximado de sílabas. As rimas emparelhadas (AABB) evocam formas poéticas mais antigas em inglês, como, por exemplo, o soneto.

Brodsky

I will win you away from every earth, from every sky,
For the woods are my place of birth, and the place to die,
For while standing on earth I touch it with but one foot,
For I'll sing your worth as nobody could or would.
(...)
And in the final struggle I'll take you – don't make a sound! –
From him by whom Jacob stood on the darkened ground
(Brodsky, 2002, p. 497)

¹⁰⁸ É um dos patriarcas do Pentateuco, que lutou com Deus na forma de um anjo até ao amanhecer para receber a bênção.

As rimas aproximadas (sky-die) e as idênticas (sound-ground) recriam repetições polifônicas desatualizadas na literatura contemporânea inglesa, onde a perda de relevância do verso rimado, como elemento obrigatório, começou ainda no início do século XX.

Uma sensação de alienação aparece na tradução de Brodsky devido à ordem sintática livre no verso, comum no russo, mas estranha para o inglês. Assim, a falta das transformações gramaticais, que adaptam o texto ao leitor anglófono, resultam numa sensação de estrangeirismo tanto a nível sonoro como gramatical. Brodsky falava na dificuldade de traduzir de uma língua sintética para uma analítica logo no início do seu exílio: “It has been so unlucky that it may seem that the problem is in the Russian language itself – a synthetic, too flexible language which cannot be reproduced adequately in analytic English with its ‘iron word-order’” (Brodsky, 1973).

Ao traduzir para inglês, o poeta não faz as mesmas adaptações textuais / poéticas que faz na tradução para o russo. Mantendo as características do texto original de Tsvetaeva, o tradutor transmite assim uma conversa estrangeira por meio de novas formas de expressão e pensamento. Mas essas mesmas formas dificultam a leitura.

Brodsky mantém ainda os *enjambements* que salvaguardam uma sonoridade original que pode causar algum estranhamento na leitura do poema assim traduzido. A colisão da sintaxe com a métrica torna-se parte integrante da poética de Brodsky, que faz dos *enjambements* uma das suas técnicas principais.

A nível lexical, o poeta-tradutor introduz pequenas transformações semânticas por meio de acréscimos (o ‘berço’ é um ‘lugar do nascimento’, o ‘túmulo’ é um ‘lugar da morte’, a ‘noite’ é uma ‘terra escura’). Brodsky apoia o marcador cultural da poesia lírica russa – a emotividade indiscreta, não característica da poesia inglesa moderna, que, em nossa opinião, é um ponto importante a salvaguardar.

As referências bíblicas, presentes na poesia de Tsvetaeva, cativavam Brodsky pela sua marginalidade emocional: “Gosto de Tsvetaeva pelo seu temperamento bíblico, temperamento de Job, pela sua, se quiserem, filosofia do desconforto, pelo seu ... não diria desejo de se opor, mas sim pela tentativa de se aproximar do limite”^{xix} (Brodsky & Polukhina, 2000, p. 529). O poema analisado reflete a filosofia da tristeza e sofrimento, que coincide com o mito de Job, o profeta, um dos temas bíblicos mais valorizado por Brodsky¹⁰⁹. Brodsky via Marina Tsvetaeva como uma representação feminina do profeta bíblico: “Job é um homem ou uma mulher? Tsvetaeva – é um Job de saias”¹ (entrevista, apud Volkov, 2000, p. 47).

Como se confirma no excerto supra, ao traduzir o ‘desconforto’ do sujeito poético, Brodsky mantém a tonalidade russa (ex. “And in the final struggle I’ll take you – don’t make a sound!”).

¹⁰⁹ Impressionado pelo *Livro de Job* quando ainda muito jovem, o poeta refletirá esse tema mais tarde no poema ‘Conversa com um Ser Celestial’ [*Разговор с небожителем*] de 1970 (Losev, 2008 p. 170).

O simbolismo religioso, presente no poema de Tsvetaeva, manifesta-se em vários versos, incluindo mitemas do Génesis. Na terceira quadra, evidenciamos a alusão direta a Jacob: “**Aquele** com quem Jacob esteve no meio da noite”. Este mitologema serve de hipotexto ao poema, onde o desespero do sujeito poético o leva ao atrevimento de retirar o seu amado de Deus. O discurso poético de Tsvetaeva é muito ousado para início do século XX, principalmente por se tratar de uma mulher. Na tradução, isto é transmitido por um registo muito próximo do original. Esta estratégia deve-se ao facto de que, acima de tudo, Brodsky valorizava a sonoridade nos textos da poeta: “Em Tsvetaeva, o som é sempre o mais importante, independentemente do assunto”¹¹ (entrevista, apud Volkov, 2000, p. 47). A alternância das vogais no original cria a sensação de um verso melodioso. Na tradução, Brodsky mantém as anáforas e salvaguarda a musicalidade enfatizada, substituindo as vogais nos pares assonantes.

Supomos que a decisão de Brodsky de traduzir, ‘Resgatar-te-ei...’ foi ditada pela tonalidade expressiva feminina de Tsvetaeva que o cativava. Embora Brodsky não se permitisse mostrar emoções abertas na sua poesia, o que, na sua visão, uma mulher podia fazer, a sua posição sobre a poesia feminina era muito clara. O poeta não via nenhuma diferença entre a voz feminina e masculina na poesia, “somente nas terminações dos verbos”¹² (Volkov, 2000, p. 47), pois em russo estes diferem no passado, distinguindo os sexos. Para Brodsky, Tsvetaeva situava-se para além do género. O poeta interpretava o desespero de Tsvetaeva, como a voz da tragédia, e não de uma mulher: “É claro que, em termos de conteúdo, é uma mulher. Mas na essência... Na essência, é apenas a voz da tragédia. (A propósito, a musa da tragédia é feminina, como, aliás, todas as outras musas)”¹³ (ibid.). Podemos dizer que a poesia de Tsvetaeva influenciou Brodsky a nível técnico (ex. *enjambements*) e também espiritual: o desconforto do sujeito poético e a tensão dramática.

Tendo crescido num ambiente patriarcal e sendo conhecida a sua fascinação por mulheres na vida real, o poeta mostrou sempre enorme respeito e admiração pelas mulheres a nível profissional. Isso deve-se em parte ao facto de Brodsky admitir ter sido profundamente influenciado por poetisas russas (Akhmatova, a nível da visão social; Tsvetaeva, a nível poético). O seu amigo e biógrafo, Lev Losev, confirma a atitude respeitadora do poeta:

(...) his [Brodsky's] lyric poems suggest an almost radical feminism. The central tenet of feminism holds that a woman exists in and of herself; she is not automatically some man's lover, some man's wife or the mother of his children. She is a free and equal partner in any relationship, official or no. (Loseff, 2011, p. 214)

Tsvetaeva e Brodsky têm em comum a sua posição polémica: ambos tiveram problemas em serem aceites tanto na sua pátria, como fora desta. Os dois possuíam uma visão inflexível sobre a realidade, expressando-a de forma ousada na versificação, o que provocou críticas por parte dos seus

contemporâneos. A poeta serviu de guia para o jovem no mundo da poesia, influenciando a técnica de Brodsky. Além da influência denotada no uso de figuras de estilo, há poemas de Tsvetaeva presentes nos poemas de Brodsky na qualidade de intertextos. Por exemplo, o poema 'Procissão'¹¹⁰ (1961) apresenta reminiscências de 'Apanhador de Ratos'¹¹¹ (entrevista, Sumerkin apud Tolstoy, 2017).

Sintetizando a nossa análise da atividade tradutiva de Brodsky, podemos verificar linhas dominantes. As estratégias diferem de uma língua para outra, mas em ambas o poeta procura manter a melodia do original. A sonoridade é crucial para Brodsky que sacrifica a precisão sintática em favor da prosódia poética. Em nossa opinião, é essencial que o poema traduzido flua na língua de chegada, não gerando interrupções na leitura que levem à perda do efeito poético na cultura de chegada.

¹¹⁰ TO: *Шествие*.

¹¹¹ TO: *Крысолов*. O poema foi escrito por Marina Tsvetaeva em 1925.

2.3. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Como tradutores das obras terceiras, ambos, Nabokov e Brodsky, faziam o estudo prévio de materiais acerca dos textos que traduziam. A atitude de Nabokov era mais acadêmica e precisa. Brodsky seguia o seu instinto poético, sem ser sistemático. Os dois optaram por estratégias de tradução diferentes de russo para inglês e vice a versa.

As traduções de *Alice* e *Eugénio Onéguin*, feitas por Nabokov, são exemplos de estratégias tradutivas extremas e antagônicas. A domesticação de *Alice* elimina todos os marcadores culturais do texto de partida, fazendo do produto final uma paráfrase russa de uma história fantástica infantil inglesa. Em termos do valor literário, o texto de Nabokov é uma obra deslumbrante que possui um vocabulário e técnica de escrita extraordinários. A nível de tradução, a invasão artística é tão forte que impossibilita identificar a voz de Lewis Carroll ou chegar ao original inglês.

A estrangeirização de *Eugénio Onéguin* é tão literal que não permite ao leitor comum anglófono desfrutar a estética do original, nem entender o conteúdo sem os comentários que prevalecem a obra. A parte inseparável do poema, a sua sonoridade e forma, são sacrificadas à precisão contextual. O texto de Nabokov cumpre a tarefa, estabelecida pelo tradutor, que é uma tradução acadêmica com propósito de guiar os alunos da Literatura Russa que não dominam a língua. Em nossa opinião, com a tradução de *Onéguin*, Nabokov expressa a sua admiração pelo legado de Pushkin, sendo, ao mesmo tempo, uma confissão de amor pela Rússia da sua infância e adolescência.

As traduções poéticas de Marina Tsvetaeva, Andrew Marvell, John Donne, realizadas por Brodsky, também são fruto de métodos tradutivos diferentes. A tradução dos poemas ingleses para russo é feita com elegância e precisão, já que o poeta-tradutor atinge o ponto de equilíbrio entre as duas línguas e culturas. Brodsky consegue manter a sonoridade do original, sem provocar estranhamento em russo. Isto é devido ao facto de os textos traduzidos serem escritos em rima masculina, o que faz parte da norma poética russa.

A tradução do texto poético de Tsvetaeva para o inglês provoca outra reação, pois a musicalidade russa, transmitida de forma muito próxima do original, é alheia ao ouvido inglês. Tal como Lawrence Venuti defende a estratégia de estrangeirização, Brodsky resiste à influência da cultura anglófona, preservando as normas poéticas do texto de partida.

Em suma, enquanto Nabokov domestica o texto inglês em russo, Brodsky procura manter todas as características técnicas do original: a métrica e a rima, acrescentando a sua voz poética ao texto. A sua liberdade criativa não interfere com a mensagem do original de maneira prejudicial, resultando em traduções bem-sucedidas.

Já a tradução dos poemas para inglês mantém a forma e o padrão poético russos, o que provoca um efeito de estrangeirização no texto de chegada. Claramente, a tradução poética de Brodsky não chega ao extremo de *Eugene Onegin* de Nabokov, onde o literalismo se manifesta a nível da forma e do conteúdo. Todavia, as rimas e sonoridade russas, presentes no poema de Tsvetaeva, não deixam o leitor esquecer que está a ler uma obra estrangeira.

A tradução literária / poética envolve sempre um trabalho preparatório, incluindo análise semântica, estilística e artística do original. Isto requer a leitura repetida do texto de partida e dos materiais relativos à sua produção. A autotradução exclui essa fase, pois o autor compreende totalmente o conteúdo do seu texto.

Esta breve interpretação da atividade de Nabokov e Brodsky como tradutores das obras de outros autores permite-nos analisar as suas autotraduções como um percurso inverso na criação da obra. Neste contexto, podemos observar como reage o leitor à obra traduzida e se as atitudes dos dois autores se alteram na tradução dos seus próprios textos.

CAPÍTULO III – VLADIMIR NABOKOV: AUTOTRADUÇÃO

Os próximos dois capítulos apresentam a parte prática do nosso estudo: a análise comparativa interdisciplinar das autotraduções de Vladimir Nabokov e Joseph Brodsky com os seus respetivos originais. Para uma melhor perceção das razões que os levaram à autotradução, analisaremos os seus aspetos paratextuais, i.e., o percurso de cada obra na cultura de partida e de chegada, o desenvolvimento das relações de Brodsky / Nabokov com os tradutores das suas obras, bem como avaliações divergentes dos críticos russos / anglófonos sobre as obras traduzidas pelos autores.

O objetivo da nossa análise é delinear eventuais diferenças tradutivas, literárias e intersemióticas. O enfoque paratextual evidencia os aspetos que acompanham a obra, incluindo os elementos peritextuais (composição da capa do livro, título, nome do autor, entre outros) e epitextuais (recepção pelos críticos e público). Na génese da obra, avaliam-se e comparam-se as relações textuais dos elementos integrantes das duas narrativas. Durante o discurso analítico serão descodificadas figuras de estilo e recursos literários que constituem a estrutura interna e externa do texto e será verificado se os mesmos se mantêm nas duas versões. A parte do capítulo inclui a análise da transformação da estrutura morfossintática, as divergências semânticas nas referências culturais e idiomáticas e a (in)coerência estilística, entre outras.

Sob este enfoque será possível detetar se existem processos de reescrita durante a tradução autoral, de ambiguidade na visão artística, de sincretismo estilístico e de alteração da posição do autor-tradutor. A metodologia seguida nesta análise interdisciplinar baseia-se na interface dos Estudos de Tradução e de Literatura Comparada, com referências a Jean Paul Vinay, Peter Newmark, Lawrence Venuti, Katharina Reiss, Gérard Genette e Susan Bassnett.

3.1. *LAUGHTER IN THE DARK* – DE RUSSO PARA INGLÊS

Actually the first book that I read was Camera Obscura, which I liked right off. I liked it not so much for the story itself but for the transition from straight narrative to stream of consciousness.
Brodsky (apud Loseff, 2011, p. 200)

As citações para a comparação analítica são retiradas do romance *Камера обскура* (2017) [Câmara Escura], da editora Azbuka-Attikus, pp. 231-411, e de *Laughter in the Dark* (2016), da editora Penguin Books, pp. 1-197. Ao longo da análise será indicado o capítulo e a página das citações para facilitar a leitura. Todas as citações russas são seguidas de tradução portuguesa de nossa autoria, para que o contexto da análise seja perceptível. Como mencionado anteriormente, as traduções para o português, realizadas por terceiros, serão identificadas dentro do corpo de texto ou em notas de rodapé.

ASPETOS PARATEXTUAIS

Câmara Escura é o único romance de Nabokov abertamente orientado para o cinema: um *thriller* com elementos melodramáticos. A indicação do tema cinematográfico está patente na capa do livro da primeira publicação, que apresenta uma imagem da fita de um filme (*vide* Anexo I, Im. 3, p. 341). Dada a óbvia interação da narrativa com o cinema, a recepção do romance foi heterogênea. Entre os críticos russos que louvaram a obra encontram-se Zinaida Gippius e Vladislav Khodasevich. Este último faz uma avaliação muito positiva do romance:

Na sua essência, o romance ‘cinematográfico’ de Sirin é muito sério. (...) Desta vez, Sirin leva o seu engenho criativo até à insolência (...). Fica-se surpreendido a precisão infalível de Sirin no uso das técnicas mais incisivas e ousadas. Atrever-me-ia mesmo a dizer que, desta vez, Sirin leva a exatidão e a infalibilidade criativa quase ao extremo.^{iv} (Khodasevich, 1934)

Georgy Adamovich assumiu posição oposta que refletia a opinião geral dos críticos russos na Europa:

‘Câmara Escura’ é significativamente melhor do que os romances anteriores de Sirin. Já a ideia da trama é comparativamente mais superficial a ‘A Defesa de Luzhin’. (...) Em ‘Câmara Escura’, o autor corre o risco de cair a cada passo na vulgaridade, na trivialidade... (...) o critério moral não é aplicável a ‘Câmara Escura’, nem a qualquer obra de Sirin em geral (...) as paixões fervilham em ‘Câmara Escura’, mas tudo isso evoca a famosa frase de Tolstói sobre Leonid Andreev [escritor russo]:
- Ele assusta, mas eu não tenho medo.^v (Adamovich, 2015, p. 8 e p. 11)

Em 1936, a obra é publicada em Londres sob o título *Camera Obscura*, uma tradução de Winifred Roy. O nome do romance foi traduzido do russo literalmente, já o apelido do autor sofreu alterações – Vladimir Nabokoff-Sirin (*vide* Anexo I, Im. 4, p. 341). O autor fica desanimado com a qualidade da

tradução, feita sem a sua colaboração, o que o leva a escrever uma carta à editora, onde expõe as razões do seu desagrado:

It was loose, shapeless, sloppy, full of blunders and gaps, lacking vigour and spring, and plumped down in such dull, flat English that I could not read it to the end; all of which is rather hard on an author who aims in his work an absolute precision (...) find the translator calmly undoing every blessed phrase. Please believe me that had the translation been in the least acceptable I would have passed it. (Nabokov, 1989, p. 24)

A razão principal que levou Nabokov a optar pela autotradução da obra foi a sua insatisfação com o resultado alcançado por Winifred Roy. Não será, contudo, a única. No mesmo ano, o escritor recebe uma proposta da editora norte-americana *Bobbs-Merrill Company* para comprar os direitos de autor, oferecendo-lhe uma generosa remuneração (Boyd, 1990, p. 445). Estando numa situação financeira delicada, Nabokov não podia perder essa oportunidade. Posteriormente, o escritor confessa que foi o romance *Câmara Escura* que lhe trouxe mais lucro durante o Período Russo (Melnikov, 2000, p. 17). Na autotradução da obra, o escritor modifica certos aspetos da narrativa russa que não lhe agradavam. A intenção era adaptar o texto ao público americano, com o intuito de cativar possíveis realizadores de cinema. É de salientar que na primeira edição do livro, em Berlim, pode ler-se que todos os direitos, em especial os de tradução e adaptação cinematográfica, são reservados (direitos de autor de V. Nabokoff-Sirin): “Alle Rechte, insbesondere die der Uebersetzung und Verfilmung, vorbehalten. Copyright by V. Nabokoff-Sirin” (Juliar, 2015, p. 2).

Em 1938, *Laughter in the Dark* (o título inglês do romance autotraduzido), a primeira obra de Nabokov a ser publicada nos Estados Unidos, não causou grande impacto nem junto dos leitores norte-americanos, nem junto dos cineastas. Estes últimos “consideraram que o autor tornou a trama desnecessariamente erótica, violando, assim, uma série de normas na altura inabaláveis em Hollywood: inexistência de personagens incondicionalmente ‘positivos’ e ausência de um *happy end*” (Melnikov, 2000, p. 37). A adaptação da obra ao cinema acontece somente em 1969, numa coprodução anglo-francesa, que não teve sucesso.

As capas das edições de *Câmara Escura*, publicadas em Berlim e Nova Iorque, possuem conteúdos informativos e visuais distintos. A edição russa, publicada em Berlim, aponta para a ligação intertextual da obra com o cinema da época, bem como para a forma como o livro deve ser lido e visto: uma película cinematográfica com fotogramas repetíveis com o nome do romance e do seu autor V. Sirin (*vide* Anexo I, Im. 3, p. 341). Os tons predominantes na capa (preto e branco) lembram-nos os filmes da época.

A edição americana, *Laughter in the Dark*, apostou numa capa apelativa em tons verdes e pretos com contornos de película cinematográfica, onde, além do título da obra, sobressai o nome do autor,

Vladimir Nabokoff. O contraste de cores e o tipo de letra destacam esta edição das restantes (*vide* Anexo I, Im. 5, p. 341)¹¹².

Nabokov traduziu para inglês somente mais um romance – *Отчаяние* (1934) [Desespero]. A principal razão de o autor deixar de traduzir sozinho as suas obras é que estas experiências, esgotantes para o escritor, tiravam-lhe “as energias necessárias para a criação de novas obras literárias” (Marques, 2013, p. 32).

Após a autotradução do romance, Nabokov manifestou o desejo de que futuras traduções das suas obras russas para outras línguas passassem a ser feitas a partir da versão inglesa¹¹³. Em 1960, *Laughter in the Dark* foi revisto e publicado pela mesma editora. De facto, em alguns países existem traduções de ambas as versões, e.g., em França. Isso explica-se pelo facto de Nabokov ter publicado os seus romances russos durante décadas em França e na Alemanha, onde ganharam fama e adquiriram tradutores distintos. *Câmara Escura* foi traduzida para francês por Dossia Ergaz em 1934 e foi bem aceite pelo escritor. A obra do autor tornou-se popular na Europa entre leitores que não dominavam o russo. No seu Diário, Anne Frank menciona a *Câmara Escura* entre as prendas recebidas no seu aniversário em 1942: “Recebi também outro livro, *Camera Obscura* (mas Margot já o tinha, por isso troquei o meu por outra coisa)” (Frank, 2022, p. 16).

A nível peritextual, a estrutura e organização interna da *Câmara Escura* difere bastante da sua versão americana. Nabokov-tradutor utiliza os direitos de autor na sua totalidade: organiza a versão inglesa em 39 capítulos (o original russo tem 37), modificando e apagando passagens inteiras. Para uma melhor perceção do processo de autotradução, analisaremos elementos dos dois textos.

O autor altera o seu romance na tradução, começando pelo título, *Laughter in the Dark*, que transmite algo de misterioso, fugindo ao sentido ambíguo e científico de uma expressão latina do texto russo. Segundo Brian Boyd, o escritor procurava um nome mais transparente, seleccionando entre títulos como *Blind Man's Buff*, *Coloured Ghost*, *The Magic Lantern*, *The Clumsy Moth* e *The Blind Moth* (1990, p. 445), o que nos leva a concluir que o autor pretendia escolher um nome que fosse, ao mesmo tempo, atrativo e de fácil entendimento.

O próprio sobrenome do autor na capa chama a atenção do leitor – Nabokoff (*vide* Anexo I, Im. 5, p. 341). A terminação dos apelidos russos em *ff* é uma prática da transliteração francesa que foi popular entre os imigrantes oriundos da Europa Oriental no início do século XX. Naquele período, a Emigração Branca da Rússia adaptava os seus nomes ao alfabeto latino, quando viajava para a França ou para a Alemanha. Na língua russa, a letra *ν* no fim do nome (ex. Nabokov, Ivanov) sofre uma redução

¹¹² Em Portugal, existe somente a tradução do romance inglês sob o título *Riso na Escuridão* (2013), realizada por Telma Costa. A tradução russa de *Laughter in the Dark* foi feita por Aleksander Lyuksenburg (investigador de Nabokov) e publicada na Rússia pela primeira vez em 1994.

¹¹³ Isto explica a razão de as traduções dos seus romances russos terem sido realizadas, em Portugal, a partir do inglês.

fonética e soa como *f*. Em alemão, o *v* também se pronuncia como *f*. Os franceses, adeptos da transcrição fonética, registavam os nomes cirílicos segundo as regras da sua ortografia, baseando-se na articulação destes últimos. Essa técnica será utilizada pelo escritor na tradução dos nomes russos para inglês. É relevante analisar, neste ponto, o processo de evolução do sobrenome do autor que apareceu na capa do romance: *Сирин* [Sirin] - Nabokoff-Sirin - Nabokoff - Nabokov. O mesmo acontecerá com Brodsky nos anos setenta quando o seu primeiro nome sofrerá a transformação gradual da transliteração extravagante 'Iosif Alexandrovich' para a versão domesticada 'Joseph'.

O romance escrito e publicado pela primeira vez em russo tinha como público-alvo os leitores-emigrantes que conheciam bem o escritor Sirin. Na primeira tradução inglesa, *Camera Obscura*, publicada em Inglaterra (um novo mercado), o autor passa a usar o sobrenome Nabokoff-Sirin. Consideramos que o apelido duplo indica uma fase transitória do jovem escritor Sirin para a etapa de maturação profissional. Saindo da comunidade emigrante russa, o autor já não corre o risco de ser confundido com o seu pai, Vladimir Dmitrievich Nabokov. Nos Estados Unidos, o escritor passará a publicar sob o seu nome verdadeiro, escrito inicialmente como Nabokoff. Com o tempo, o autor acabará por desistir da terminação francesa *ff* a favor de uma grafia mais adaptada à realidade anglófona. Mais tarde, em 1965, Nabokov comentará a pronúncia do seu último nome:

It is indeed a tricky name. It is often misspelt (...). As to pronunciation, Frenchmen of course say *Nabokoff*, with the accent on the last syllable. Englishmen say *Nabokov*, accent on the first, and Italians say *Nabokov*, accent in the middle, as Russians also do. *Na-bo-kov*. (Nabokov, 1990, p. 51)

Tal como muda a grafia e a prosódia do seu nome, o estilo do escritor também evolui, ganhando novas formas e conteúdos. Esse fator é muito importante na análise de autotradução, pois o Nabokoff-tradutor de *Câmara Escura* já não será o mesmo Sirin que o escreveu, seis anos antes.

GÉNESE DA OBRA

Nesta secção comparamos a relação intertextual antes e depois da autotradução, a alteração da posição do autor em ambas as obras, a influência do cinema e das suas formas de expressão sobre o romance e, por fim, a dinâmica da narrativa e a crueldade presente nos dois textos.

Para facilitar a análise da obra, referimos brevemente a trama de *Câmara Escura*. Kretschmar, um homem de meia-idade, que vive em Berlim, tem família e um bom emprego, um dia apaixona-se por uma jovem, Magda (ainda adolescente), abandona os seus entes queridos, enreda-se num triângulo amoroso, é enganado pela sua amante e pelo antagonista (Horn) e, por fim, alegadamente morre. Na autotradução, Nabokov matém a narrativa, alterando completamente os nomes: o protagonista vem a ser Albinus, a protagonista é Margot e o antagonista é Axel Rex.

Intertextualidade

Câmara Escura está repleta de ligações intertextuais literárias e mitológicas. Um dos desdobramentos da protagonista feminina é o arquétipo literário da *femme fatale*, nomeadamente a heroína do poema ‘Ciganos’¹¹⁴ (1827) de Aleksandr Pushkin e de *Carmen* (1845) de Merimée. Aos olhos do protagonista apaixonado, a sua amante tem traços de cigana: “*Темные волосы налезали на лоб, это придавало ей нечто цыганское*” (IX, p. 283) [Os cabelos escuros sobre a testa davam-lhe um ar algo cigano]. Tal como Carmen é comparada ao camaleão e apelidada de mentirosa, a jovem é enganosa. Na tradução, o autor mantém a imagem canónica literária da sedutora: “With her dark hair falling over her brow she looked like a gipsy” (X, p. 57).

Porém as reminiscências das obras clássicas são enganadoras, pois o papel da vítima no romance pertence ao homem. Nabokov é de certa forma o inverso, sendo, como Borges, um verdadeiro precursor do pós-modernismo, que faz da tragédia uma farsa. Nos dois textos, a protagonista é uma versão distorcida de Zemfira e Carmen: as ciganas rebeldes que se tornam vítimas dos seus amantes enlouquecidos. A rebelde de Nabokov leva o homem à loucura e em seguida destrói-o.

Uma referência intertextual direta observa-se na personagem de Dorianna Karenina, atriz principal do filme onde a amante do protagonista não tem qualquer sucesso. O seu nome é dos poucos que o autor não altera na tradução. A grafia do nome representa uma fusão de Anna Karenina e Dorian Gray. Contudo, o retrato psicológico da personagem nada tem em comum com o das personagens de Lev Tolstói ou Oscar Wilde. Sendo uma mulher atraente, mas superficial e ignorante, Dorianna Karenina é uma sátira das atrizes de cinema da época.

O diálogo entre Dorianna e o antagonista é o culminar da paródia à ignorância cultural existente no ramo cinematográfico:

T1¹¹⁵: «Скажите, кстати, как вы придумали свой псевдоним? Я все хотел узнать?»

«Ох, это длинная история», – ответила она с улыбкой.

«Нет, вы меня не понимаете. Я хочу узнать. Скажите, вы Толстого читали?»

«Толстого?» – переспросила Дорианна Каренина. – «Нет, не помню. А почему вас это интересует?» (XXII. p. 344)

T2: “A propósito, como é que lhe surgiu a ideia do seu pseudónimo? Gostaria de saber.”

“Oh, é uma longa história”, respondeu ela com um sorriso.

“Vejo que não me entendeu. Quero saber. Diga-me, leu Tolstói?”

“Tolstói?” Dorianna Karenina perguntou novamente. – “Não, não me lembro. Por que está interessado nisso?”

¹¹⁴ TO: ‘*Цыганы*’. A protagonista de Pushkin é uma cigana chamada Zemfira. A jovem é alegre, possui alma de ‘criança’, gosta da sua liberdade e não segue as regras da sociedade.

¹¹⁵ Nesta análise T1 corresponde ao original russo, T2 é tradução literal nossa e T3 é a autotradução inglesa de Nabokov. Com o intuito de facilitar a leitura dos excertos, colocamos o texto russo em itálico.

Na autotradução, Nabokov faz novas associações. O autor amplifica livremente o diálogo com a conversa da personagem feminina (texto sublinhado), aperfeiçoando o aspeto caricato e cómico da situação:

T3: 'By the way, do tell me, my dear, how did you come to hit on your stage name? It sort of disturbs me.' 'Oh, that's a long story,' she answered wistfully. 'If you come to tea with me one day, I shall perhaps tell you more about it. The boy who suggested this name committed suicide.' 'Ah – and no wonder. But what I wanted to know... Tell me, have you read Tolstoy?' 'Doll's Toy?' queried Dorianna Karenina. 'No, I'm afraid not. Why?' (XXIII, p. 126)

O *flirt* explícito por parte da atriz, adicionado na versão inglesa, enriquece a linha narrativa e alarga o jogo de referências intertextuais ao romance *Anna Karenina* de Tolstói: "Dorianna laughed. 'I'll tell you a secret: a true actress cannot be satisfied.'" (XXIII, p. 126). Assim, além do sobrenome de Anna, o suicídio do rapaz que sugeriu o nome artístico aparece como imagem inversa da cena da morte de Anna Karenina, já que foi ele, e não Dorianna, quem morreu.

Em ambas as versões, a atitude do protagonista e do antagonista mantém-se negativa para com Dorianna, uma mulher "из породы вампиров" (XXII, p. 343) [da raça dos vampiros], tal como é caracterizada a personagem que ela desempenha na tela. Entretanto, em inglês, o autor chama-lhe *vamp* (XXIII, p. 124), cuja conotação salienta o lado sexual da personagem, elevando ainda mais a paródia. Ambos, protagonista e antagonista, sendo eruditos (como o autor), conseguem distinguir a qualidade de representação e o talento de uma atriz. A distorção onomatopaica do nome de Tolstói, *Doll's Toy* (boneca de brincar) torna ainda mais ridícula a figura da atriz. A resposta de Dorianna indica a sua completa ignorância da literatura e da arte diretamente ligada ao cinema que dá vida (audio)visual aos textos escritos. Parafraseando a célebre frase de Alfred Hitchcock de que "actors are cattle" (Jeffries, 2015), seríamos levados a dizer que Nabokov sugere que "actresses are Doll's Toys", não passando muitas vezes de simples imagens bonitas, como no caso de Dorianna e da protagonista feminina.

Outra interpretação possível da alusão a *Anna Karenina* de Tolstói remete para o tema do adultério na narrativa e para o romance realista do fim do século XIX (Smirnov, 2020). A reminiscência implícita a *Madame Bovary* de Flaubert (Doutor Lampert) confirma a interligação com os romances onde a paixão / *l'amour fou* destrói a família e leva a um fim trágico. Assim, a similitude encontra-se no enredo invertido (como numa câmara obscura); neste caso, é um homem, e não uma mulher, que é dominado pela loucura da paixão e acaba por morrer tragicamente. A troca de papeis na narrativa leva a outro desdobramento do protagonista, desta vez à reminiscência mitológica do arquétipo da primeira mulher. Na relação com a jovem, o protagonista é seduzido pela serpente e troca o seu Éden real (a família) pela ilusão de felicidade (intimidade com a sua amante), sendo esta relação fictícia uma caricatura, criada pelo antagonista que exerce a função de deus / demónio.

A antítese amor / morte revela-se com a referência paródica a *Othello* (1609) de Shakespeare: “*Пожалуйста, пожалуйста, убей, – сказала она. – Но это будет то же самое, как эта пьеса, которую мы видели, с чернокожим, с подушкой...*” (XXVIII, p. 367) [Por favor, por favor, mata-me – disse ela. – Porém, isso será igual a essa peça que nós vimos, com um negro e uma almofada...]. Na autotradução, Nabokov mantém a reminiscência literária, mas baixa o registo no discurso de Margot: “‘Please, shoot me, do,’ she said. ‘It will be just like that play we saw, with the nigger and the pillow, and I’m just as innocent as she was’” (XXX, p. 151). Ao trocar um ‘negro’ por *nigger* e não *black man* o autor intensifica a rudeza ignorante da protagonista, elevando a audácia estilística.

Na tradução, o autor cria novas conexões, quando acrescenta ao texto inglês passagens, inexistentes em russo: “As an art critic and picture expert he had often amused himself by having this or that Old Master sign landscapes and faces” (I, p. 1). O *Old Master* é uma reminiscência do pintor holandês Pieter Bruegel (o Velho). No mesmo capítulo o autor confirma a mensagem subjacente com uma referência direta: “Rex, would accept a fee of so much (...) for designing say a Breughel film – the Proverbs for instance” (I, p. 3). O quadro *Provérbios Neerlandeses* destaca-se pela sua rica intertextualidade e leitura difícil, representando a sabedoria popular. A obra pictórica funciona como uma alusão aos jogos de palavras tão do gosto de Nabokov, sempre atento aos detalhes. O quadro remete ainda para a ideia da imagem como tradução intersemiótica, pois aqui presenciamos alguns provérbios que ‘qualificam’ quer a ideia do protagonista em financiar o filme (um filme ideal e artístico, i.e., o oposto do que acontecerá), quer algumas das suas ações futuras.

Na versão russa, a referência explícita ao pintor holandês não se destaca, os mestres da pintura são mencionados ocasionalmente ao longo da narrativa e em concreto na carta do antagonista para o cego protagonista: “*прекрасное воспоминание наших бесед о живописи, о прозрачных красках великих мастеров*” (XXXII, pp. 379-380) [uma recordação maravilhosa das nossas conversas sobre pintura, sobre as cores transparentes dos grandes mestres].

O romance *Câmara Escura* é muito cinematográfico como argumento. À medida que a narrativa avança o autor pretende que o leitor visualize o texto: “*вечерами [Магда] неподвижно сидела на краю кушетки в нарастающей темноте, подпирая виски ладонями и пыхтя папиросой*” (III, p. 253) [à noite, [Magda] ficava imóvel sentada na beira do sofá, numa escuridão crescente, apoiando as têmporas nas palmas das mãos e fumando um cigarro]. As cenas visualmente apelativas são fáceis de adaptar ao cinema, dado que, em inglês, o autor detalha ainda mais a imagem: “Half-undressed, her little feet shoeless, she would sit on the edge of her bed in the gathering darkness and smoke endless cigarettes” (III, p. 23).

O intertexto fílmico é uma das forças motrizes da narrativa. As alusões mais explícitas são à atriz Greta Garbo: “*Стоя в темноте, прислонясь к стенке, она [Магда] смотрела на Грету Гарбо*” (III, p. 255)

[De pé no escuro, encostada à parede, ela [Magda] olhava para Greta Garbo] / She [Margot] stood in the darkness leaning against the wall and watched Greta Garbo (III, p. 24)”. A ambição desmesurada da protagonista centra-se em alcançar fama e reconhecimento internacional. Garbo é conhecida pelos seus *emplois* de *femme fatale*, nomeadamente pelo papel de Anna Karenina no filme mudo *Love* (1927), a primeira adaptação americana da obra de Tolstói. Entretanto, a alusão a Garbo só satiriza a imagem da protagonista que obviamente tem falta de talento artístico:

T1: *Она дернула плечом, взяла книгу и повернулась на бок. На левой странице была картинка: Грета Гарбо, гримирующаяся перед зеркалом. (...) Магда лежала на кушетке, все в той же позе застывшей ящерицы. Книга была открыта все на той же странице – гримирующаяся Грета.* (VII, pp. 276-277)

T2: Ela encolheu os ombros, pegou no livro e virou-se de lado. Na página esquerda estava a fotografia de Greta Garbo a maquilhar-se em frente a um espelho. (...) Magda continuava deitada no sofá, na mesma pose de lagarto petrificado. O livro continuava aberto na mesma página, que mostrava Greta a maquilhar-se.

Na autotradução, as referências alusivas mantêm-se intactas. Nabokov reduz a referência a Greta Garbo, omitindo os pormenores da sua pose:

T3: She shrugged her shoulders, picked up the book and turned her back to him. On the right-hand page was a photographic study of Greta Garbo. (...) Margot lay there, her body curved and motionless, like a lizard. (VIII, p. 49)

Talvez saturado pela rotina de tradução, o autor troca os detalhes da cena: a imagem da atriz passa da página esquerda para a direita. Nas duas versões, a protagonista é comparada a um lagarto em oposição à imagem de Garbo o que realça o efeito paródico (a comparação da protagonista a répteis segundo a abordagem cultural e antropológica de Gilbert Durand¹¹⁶ será analisada mais adiante).

As reminiscências soviéticas também marcam o romance russo. A figura do escritor Bryuk desperta a atenção do leitor, pois o retrato físico e psicológico da personagem tem traços soviéticos: “*писатель Брюк, толстый, румяный человек в потрепанном смокинге, с женою, стареющей, хорошо сложенной дамой, в свое время плававшей в стеклянном бассейне среди дрессированных тюленей*” (XV, p. 306) [o escritor Bryuk, um homem gordo e corado, num velho *smoking*, com a mulher, uma senhora decrépita e bem constituída que, no seu tempo, nadara numa piscina de vidro entre focas adestradas].

O nome alemão Bryuk [Brücke] significa ‘ponte’ e é uma alusão implícita a Osip Brik, formalista russo e ideólogo da revista soviética LEF (*Frente de Esquerda das Artes*)¹¹⁷. Bryuk, seguidor da ‘literatura

¹¹⁶ Os estudos de G. Durand sobre a estruturação da imaginação simbólica, nomeadamente os seus elementos míticos e símbolos, ajudam-nos a melhor perceber as relações intertextuais em *Câmara Escura* e *Laughter in the Dark*.

¹¹⁷ ТО: ЛЕФ – Левый фронт искусств.

do facto¹¹⁸ como o seu protótipo russo, entra numa discussão literária com o antagonista que defende a estética textual para o documentalismo. O teórico literário russo, Igor Smirnov, estabelece paralelos entre as três personagens principais e o triângulo amoroso de Osip Brik, Lili Brik e Vladimir Mayakovsky. Em sua opinião, a relação excêntrica do poeta futurista com o casal Brik, refletida nas páginas de *Câmara Escura* como uma camada implícita de intertextualidade, perde-se totalmente em inglês (Smirnov, 2020). A nosso ver, a relação intertextual, a existir, é com o filme de Abram Room, de 1927, que estreou nesse mesmo ano em Berlim, com o título *Bett und Sofa*, na Grã-Bretanha *Bed and Sofa* e, em França, *Ménage à Trois*, baseado na relação Lili-Osip-Mayakovsky. Vendo o romance de Nabokov como um filme, escrito narrativamente, presenciamos um filme (*Câmara Escura*) dentro de outro (*Bett und Sofa*) o que implica diretamente um diálogo intersemiótico.

O hipertexto de *Câmara Escura* inverte os hipotextos mencionados tal como o título da obra sugere. Assim, no final quem morre é o protagonista (Osip Brik) e não o antagonista (Vladimir Mayakovsky). Obviamente que para o leitor comum americano, desconhecedor da realidade russo / soviética, seria muito difícil, se não impossível, estabelecer esta relação com o hipotexto. Por esta razão, no texto traduzido, o triângulo amoroso Lili - Mayakovsky – Brik é omitido, abdicando da segunda camada intertextual.

A piscina de vidro com focas adestradas constitui, a nosso ver, uma metáfora do estado soviético com os seus cidadãos manipulados pelo governo, já o *smoking* desleixado representa tanto a Rússia que perdera o seu chique, como os emigrantes aristocratas que no exílio andavam com as suas últimas roupas dignas, incapazes de manter o nível de vida que haviam tido na Rússia czarista. Na tradução, o escritor muda o nome da personagem que *a priori* não funcionará para o leitor anglófono e Bryuk passa a ser Baum [árvore]. Em termos metafóricos, o termo lembra a comparação “stark wie ein Baum” [lit.: forte como uma árvore] que se refere a pessoas fisicamente corpulentas (russos da classe trabalhadora). O escritor metaficcional ganha traços soviéticos mais visíveis:

Baum, the author, a stout, red-faced, fussy-individual with strong Communistic leanings and a comfortable income, accompanied by his wife, an elderly woman, her figure still glorious, who, in her troubled youth, had swum about in a glass tank among performing seals. (XVI, p. 82)

Os adjetivos expressivos *red-faced*, *Communistic*, *performing* resultam numa alusão instantânea ao país comunista. A amplificação do texto, feita pelo autor, descodifica ao leitor anglófono a mensagem implícita no texto. Desta maneira, ambos os públicos experienciam a mesma sensação na leitura.

¹¹⁸ Os partidários desta corrente literária consideravam a literatura como parte integrante da vida, sendo a sua escrita baseada em factos. O seu objetivo era reconstruir a realidade sem a interferência de elementos ficcionais. O surgimento da factografia esteve intimamente ligado às ideias de vanguarda, bem como à afirmação do método ‘formal’ nas ciências.

O tema da confrontação entre Oeste e Leste continua presente na conversa de Bryuk com o antagonista, onde é discutida a função do escritor e as suas tarefas literárias:

T1: «*Но позвольте, господин Горн, – взволнованно кричал Брюк, написавший только что роман, (...) нужно же осветить всесторонне, основательно, чтобы всякий читатель понял*». (XV, p. 309)

T2: ‘Mas peço desculpa, Sr. Horn’, – gritou Bryuk emocionado, que acabara de escrever um romance, (...) – é preciso abordar [o tema] de forma abrangente e completa, para que qualquer leitor o entenda.”

Nabokov não simpatizava com romances do realismo socialista (ex. de Maxim Górkí), nem com os de formação (ex. de Thomas Mann), expressando isso claramente na autotradução:

T3: ‘But excuse me, my good sir,’ cried Baum excitedly – for he had just written a five-hundred-page novel, (...) ‘You must illuminate the picture thoroughly, so that every reader can understand. What matters is not the book one writes, but the problem it sets – and solves’ (XVI, pp. 85-86).

A ampliação do diálogo (acima sublinhado) pormenoriza o perfil autoral de Baum (textos volumosos de orientação social). A discussão do antagonista com Baum é uma explicitação da posição autoral relativamente à literatura soviética que, em inglês, se torna mais extensa, visando, provavelmente, informar o leitor sobre o seu teor.

Nabokov tem tendência a interligar as suas obras de maneira subtil. Em inglês, a maioria das interligações autorais permanecem intactas. Assim, quando o protagonista volta à sua casa vazia (depois da mulher o deixar), ele encontra correspondência em cima da mesa: “*Драйеры приглашают на бал* (VIII, p. 281) [Os Dreyer convidam para o baile] / An invitation for lunch from the Dreyers (VIII, p. 54)”, uma alusão à sua obra *Rei, Dama e Valete* (1928), onde a mulher, Marta Dreyer, engana constantemente o seu marido, Kurt Dreyer. Somente o leitor atento e conhecedor da obra nabokoviana é capaz de decodificar todo este tipo de mensagens encriptadas em ambas as línguas.

Ao traduzir *Câmara Escura*, o autor retrabalha a estrutura da narrativa, criando novas ligações intratextuais. No Capítulo II o protagonista, antes de comprar um bilhete para o cinema onde encontrará a sua futura amante, olha para o placar, onde se podia ver um bombeiro que levava uma mulher loira ao colo: “*Кречмар мельком взглянул на афишу (пожарный, несущий желтоволосую женщину) и взял билет*” (II, p. 240) [Kretschmar olhou de relance para o cartaz (um bombeiro levando ao colo uma mulher de cabelo amarelo) e comprou um bilhete]. Esta imagem filmica serve de cliché alusivo às tramas cinematográficas.

Na versão inglesa, ela é substituída por uma referência intratextual que retrata um homem a olhar para uma criança à janela: “He glanced at the poster (which portrayed a man looking up at a window framing a child in a nightshirt), hesitated – and bought a ticket” (II, p. 9). Estamos perante uma

referência catafórica à morte trágica da sua filha da mesma maneira no Capítulo XIX. A passagem inglesa parece ser mais elaborada em termos de coerência textual e de ligações internas.

A narrativa ganha traços de tragicomédia quando a mesma melodia que chamou a atenção da filha do protagonista numa noite gelada (que causará a morte da menina), é ouvida pelo próprio, mas ele não presta atenção: “*Кто-то внизу на улице звучно свистнул на четырех нотах – и опять тишина*” (XIX, p. 335) [Ao fundo da rua alguém assobiou alto quatro notas e, de novo, silêncio].

Em inglês, o autor concretiza a melodia com um título: “Down in the street someone whistled four notes (*Siegfried*); and then all was silent again” (XX, p. 115). Estamos perante um cruzamento de referências semióticas distintas: música e literatura. O nome da melodia é uma alusão à ópera de Richard Wagner *Siegfried* (1876) cujo herói se apaixona por uma valquíria, o que coloca mais uma vez em realce o mitema da deidade feminina. Mas o espírito do protagonista encontra-se já dominado pela vulgaridade e volúpia dos sentidos, ignorando o apelo etéreo da filha, não reconhecendo a melodia que ele costumava assobiar para a chamar. Mais uma vez o autor reescreve o contexto que eleva a coerência da narrativa.

Os arquétipos bíblicos e mitológicos são elementos figurativos utilizados com frequência por Nabokov, começando pelo seu pseudónimo Sirin, pássaro do paraíso com cabeça de virgem, presente nas lendas eslavas. Em *Câmara Escura*, o tema do ‘paraíso’ é satirizado a vários níveis como, por exemplo, quando é referida a expectativa do protagonista pela primeira relação íntima com a menor (de dezasseis anos): “*«Сейчас будет рай», – подумал Кречмар* (VII, p. 275) [‘Em breve estarei no paraíso’ - pensou Kretschmar] / ‘In another moment I shall be in paradise’, he thought (VIII, p. 48)”. O termo *рай* [rai] tem várias conotações, como *heaven* e *paradise*. Em inglês, Nabokov opta pela palavra *paradise*, pois este refere-se ao Jardim do Éden, e não ao céu, reino de Deus. Os heróis da narrativa nabokoviana nunca poderão atingir o céu, devido às suas intenções vis: “*за ужином, Горн трогал ее за правое колено, а Кречмар за левое, словно справа был рай, а слева – ад*” (XVI, p. 312) [ao jantar, Horn tocava-lhe no joelho direito e Kretschmar no esquerdo e era como se à direita estivesse o paraíso e à esquerda o inferno].

A antítese bíblica e as relações entre os protagonistas permanecem intactas na autotradução: “at supper Rex had touched her right knee and Albinus her left – as though Paradise had been on her right hand and Hell on her left” (XVII, p. 89). Assim, o leitor de *Laughter in the Dark*, observa os mesmos conflitos com detalhes esteticamente polidos pelo autor.

Nabokov recorre à personificação dos pecados capitais, pois as três personagens principais são incitadas pela luxúria, pela ira e pela inveja. O mitologema do pecado original, que leva o homem à queda do Jardim do Éden, está omnipresente nas duas versões do romance. Só que o fruto proibido de *Câmara*

Escura não vem da Árvore da Sabedoria, mas é o desejo da mulher. No triângulo amoroso, o protagonista representa Adão e a jovem amante é Eva, seduzida pela serpente que é o antagonista:

T1: *Тогда она вскочила, отбежала к двуспальной кровати и села на край, по-детски поправляя подвязку и показывая кончик языка. (...) «... А потом застрелюсь...» – быстро подумал Кречмар. (V, p. 266) (...) еще полудетское очарование ее тела и откровенное сластолюбие (...) доводили его до такого безумия, что он вконец утратил всякое телесное приличие. (IX, p. 285)*

T2: Então ela deu um salto, correu para a cama de casal e sentou-se na ponta, ajeitando infantilmente a liga e mostrando a ponta da língua (...) “... E depois mato-me com um tiro...” – pensou Kretschmar rapidamente. (...) o encanto ainda infantil do seu corpo e a volúpia descarada (...) levaram-no a um tal grau de loucura que ele perdeu a decência corporal por completo.

Na autotradução, Nabokov atenua as cenas de sedução. Enquanto em russo a relação íntima com uma menor choca o leitor, em inglês, esse impacto é suavizado uma vez que a rapariga alegadamente atingira os dezoito anos:

T3: She swerved by him neatly, ran to the double bed, and seated herself on the edge. She pulled up her stocking like a child, made the garter snap, and showed him the tip of her tongue. (...) “... and then I’ll kill myself,” thought Albinus, suddenly losing his head. (VI, p. 37) The childish lines of her body, her shamelessness and the gradual dimming of her eyes (...) roused him to such frenzy that he lost the last vestige of that diffidence. (X, pp. 58-59)

O sofrimento, angústia e luxúria do protagonista são traduzidos para inglês na sua plenitude: ele entende a sua transgressão, tentando resistir ao fascínio da mulher (neste caso – de uma menor), mas falha. Ao longo da narrativa o leitor observa o protagonista que luta contra o desejo carnal de possuir a menor e, perdendo por completo a força de vontade, encobre os seus desejos em proclamações de amor e carinho. Já o antagonista incorpora o próprio pecado, sem qualquer tipo de disfarce ou remorso. Isso evoca a relação antagónica de Humbert e Quilty no romance *Lolita*, analisado no Capítulo IV.

O mitologema bíblico da Queda do Homem aparece ao longo do texto sob formas diferentes, desde as alusões latentes até à sátira jocosa. A revelação do antagonista ganha traços de humor negro através da satirização do arquétipo bíblico, quando um familiar do protagonista encontra o antagonista completamente despido na companhia do protagonista cego que não se apercebe do que se está a passar:

T1: *Тот [Горн] отскочил, продолжая усмехаться, – и вдруг произошла замечательная вещь: словно Адам после грехопадения, Горн, стоя у стены и осклабясь, пятерней прикрыл свою наготу. (XXXVI, p. 403)*

T2: Ele [Horn] saltou para trás, continuando a sorrir e, de repente, aconteceu uma coisa digna de nota: como se fora Adão após a queda, Horn, de pé contra a parede, com um sorriso aberto, cobriu a sua nudez com a mão.

A Expulsão do Paraíso, satirizada por Nabokov, é traduzida com precisão em inglês:

T3: Rex leaped back — his face still twisted in a smile — and suddenly something very remarkable occurred: like Adam after the Fall, Rex, covering by the white wall and grinning wanly, covered his nakedness with his hand. (XXXVIII, p. 188)

A reminiscência bíblica termina com a revelação da máscara falsa do antagonista, uma caricatura sombria de Adão. Na versão inglesa, Nabokov amplifica as referências bíblicas, adicionando ao texto excertos inexistentes em russo: “‘Well,’ said Conrad, ‘it was the cheapest, loudest, nastiest amorous prattle that I’ve ever heard in my life. Those friends of yours talked as freely of their love as though they were alone in Paradise — a rather gross Paradise, I’m afraid.’” (XXIX, p. 147). Esta passagem, que alerta o protagonista para a situação, foi reescrita por completo pelo autor em inglês, alterando o local, as circunstâncias da narrativa, bem como o jogo de palavras.

Ao escrever sobre a traição da jovem amante, o escritor recorre à alusão ao pecado, com base na representação imagética de animais invertebrados. A rapariga é repetidamente comparada a répteis (ex. serpente, lagarta):

T1: *Магда, как змея, высвобождалась из темной чешуи купального костюма и ходила по комнате в одних туфлях на высоких каблуках.* (XIII, p. 299) / *Магда лежала на кушетке, вся в шелковых кружевах, злая и розовая (...). «Прелестная, слова нет, — подумал Ламперт. — А все-таки в ней есть что-то от гадюки».* (XVIII, p. 327)

T2: Magda, como uma cobra, libertou-se da escama escura do seu fato de banho e passeava agora pelo quarto apenas em saltos altos. (XIII, p. 299) / Magda estava deitada no sofá, toda em rendas de seda, furiosa e rosada (...). “É encantadora, sem dúvida, — pensou Lampert, — E, contudo, tem algo de víbora.”

O autor transpõe a linha narrativa do russo para o inglês, reforçando a sua imagem da mulher com uma adjetivação que evoca répteis ou a serpente bíblica:

T3: Margot, snake-like, shuffled off her black skin, and, with nothing on but high-heeled slippers, clicked up and down the room, eating a sibilant peach. (XIV, p. 74) / Margot was lying on the sofa, cross and flushed (...). ‘A lovely creature, unquestionably,’ thought Lampert, ‘but there is something snakelike about her.’ (XIX, p. 106)

O comportamento excessivamente dramático da jovem parodia cenas filmicas. Perante o leitor está uma imagem dual da personagem: por um lado, uma jovem cativante e, por outro, uma destruidora. O oxímoro ‘furiosa e rosada’ reproduz o efeito paródico da situação. A metáfora da cobra ou lagarta aparece nos seus atos sociais destrutivos, seja a infidelidade ou a ridicularização dos outros. Obviamente, Nabokov utiliza os répteis no seu significado figurativo, como alguém ‘vil ou de baixos instintos’. Em inglês, o autor realiza uma tradução muito próxima, fragmentando os extensos parágrafos russos em frases mais curtas.

A alegoria bíblica atinge a sua apoteose no diálogo entre a jovem e o protagonista, quando ela insiste que ele se divorcie. O autor usa os verbos e comparações aplicados à serpente preparada para

atacar a sua vítima: “как разворачивающаяся змея (...), щурясь и медленно приближаясь к нему. (...) обвила его шею руками. (...) скользая щекой по его галстуку” (XXIV, pp. 128-129) [como uma cobra a desenrolar-se. (...) semicerrando os olhos e aproximando-se dele lentamente. (...) pôs os braços à volta do seu pescoço (...) deslizando a face pela sua gravata].

Em inglês, o autor faz uma tradução próxima: “like a snake when it uncoils. (...) she advanced on him. (...) slowly placed her arms round his neck. (...) pressing her cheek against his tie” (XXIII, p. 347).

Na teoria do imaginário de Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire* (1960), as manifestações animais (rastejos) implicam negatividade. A cena onde a jovem, tal serpente-tentadora, seduz o protagonista, serve de reminiscência encriptada à imagem bíblica de Lilith, primeira mulher de Adão¹⁹. A jovem amante, igual à *femme fatale* primordial, seduz e traz desgraça ao homem, neste caso, o protagonista. A imagem de Lilith é também comparada às serpentes e criaturas noturnas que aparecem nos pesadelos dos homens. A protagonista feminina revela traços de serpente ao longo da narrativa, empurrando finalmente o protagonista para a escuridão emocional e física. O título inglês, *Laughter in the Dark*, intensifica esse efeito. Tal como Lilith que não era fértil e roubava recém-nascidos durante noite, e a jovem Margot, sendo sexualmente devassa, não pode ter filhos:

T1: Она же была всегда готова разделить с ним любовную падучую, сколько угодно, в любое время дня и ночи, это только освежало ее, она была резва, беспечна, – благо врач еще в прошлом году объяснил ей, что забеременеть она неспособна. (IX, p. 284)

T2: Ela estava sempre disposta a partilhar com ele o seu amor, quanto quisesse e a qualquer hora do dia e da noite, isso só a refrescava. Ela era brincalhona e descuidada e ainda bem que, no ano passado, o médico lhe tinha explicado que ela não poderia engravidar.

A tradução inglesa, sendo muito próxima do original russo, apresenta omissões, acréscimos e substituições, que sublinhamos:

T3: She on her part was always ready to respond to his love-making; it only refreshed her; she was playful and without a care; the doctor had told her two years before that she could never have a child, and she regarded this as a boon and a blessing. (X, p. 58)

A jovem é uma interpretação de Lilith no século XX. A impossibilidade de ser mãe é uma ‘bênção’ aos olhos da personagem feminina. A comparação da última ao arquétipo da mulher fatal é mantida nos dois textos, pois é um dos elementos constitutivos da narrativa. A imagem de Lilith é amplamente trabalhada pelo escritor em várias obras, nomeadamente no poema *Lilith*²⁰ (1928) e no romance *Lolita*.

¹⁹ Segundo lendas da Babilónia, Lilith, primeira mulher criada por Deus, fugiu do Éden e é percebida como uma figura demónica.

²⁰ TO: *Лилит* [Lilit]. O poema (cujo nome tem óbvia proximidade fonética com Lolita) narra a história de uma menina-encantadora que aparece como uma miragem, seduz o homem e manda-o para o inferno.

Estilo, tema da morte e crueldade

Desde o início do romance, o leitor sente que o fim da história será trágico. A morte manifesta-se no texto sob formas diversas: como uma ideia espontânea, uma metáfora, uma caricatura e até uma hipérbole. Quando a mulher do protagonista descobre a verdade e o deixa, este último lamenta a situação: “я Аннелизу люблю, я, конечно, застрелюсь, если она умрет из-за меня” (IX, p. 284) [Eu amo Anneliese e é claro que me mato com um tiro, se ela morrer por minha causa]. Os pensamentos do protagonista são hipócritas e exagerados, pois a sua autoestima é completamente suprimida pela luxúria. O leitor está ciente de que não haverá nenhum suicídio por causa da mulher. Na tradução, o autor mantém a linha intacta: “I love her [Elisabeth], and I shall, of course, shoot myself if she dies by my fault” (X, p. 57).

A sugestão da morte hipotética da amante do protagonista aparece logo no início do romance e mantém-se até ao fim da narrativa. O protagonista tem a ideia de matar a sua amante por várias razões, seja por paixão, seja por suspeita de infidelidade. Assim, a frase neutra “Какая чепуха... Ведь я счастлив... Чего же мне еще? Никогда больше туда не пойду” (II, p. 243) [Que tolice... Afinal, eu sou feliz... De que mais preciso eu? Não vou mais lá] é reforçada em inglês, uma vez que os pensamentos sombrios do protagonista são ampliados e desenvolvidos (sublinhado): “Damn it all, I’m happy, what more do I need? That creature gliding about in the dark... Like to crush her beautiful throat. Well, she is dead anyway, since I shan’t go there anymore” (II, p. 12). Ao traduzir, o autor amplia o texto (sublinhado), adicionando mais uma forma de aniquilar a jovem. A manifestação de que a jovem está morta, sugere a ideia de que a rapariga só existe (está viva) enquanto o protagonista está com ela. Isto evoca a teoria do Gato de Schrödinger sobre a sobreposição da vida e da morte: não vendo o objeto, não sabemos o seu estado. Este tema aparece em outros romances de Nabokov como *Pale Fire* (1962) e *Convite para uma Decapitação* (1935): “One night the black cat, which a few minutes before I had seen rippling down into the basement (...), suddenly reappeared on the threshold of the music room” (Nabokov, 2012a, p. 69). Assim *Laughter in the Dark* adquire uma linha intratextual inexistente na mesma passagem russa.

Os dois primeiros capítulos terminam com a morte hipotética / desejável da protagonista feminina, o que salvaguarda a dinâmica do romance e aumenta a tensão presente no texto.

Em russo, o jogo com a morte ocorre também na cabeça da jovem quando o antagonista faz a sua caricatura de costas antes de terminar a relação: “«Не двигайся и не смотри, что я делаю». «Застрелит», – почему-то подумала она, но не шепохнулась” (III, p. 252) [‘Não te mexas e não olhes para o que estou a fazer’. ‘Vai dar-me um tiro’, pensou ela, por alguma razão, mas não se mexeu]. Em *Laughter in the Dark*, Nabokov simplifica, tirando esse recurso ao antagonista e deixando a possibilidade

da morte física da jovem só por conta do protagonista: “‘Don’t move and don’t look round.’ She did not stir” (III, p. 21).

A crueldade de Nabokov para com as suas personagens foi discutida por vários teóricos, nomeadamente por Simon Karlinsky e Richard Rorty. O seu discípulo, Italo Calvino, dizia do autor que ele era: “veramente un grande genio, uno dei più grandi scrittori del secolo e una delle persone in cui mi riconosco di più (...) un personaggio di uno straordinario cinismo, di una crudeltà formidabile” (apud Durantaye, 2006, p. 301).

Com o desenvolvimento da trama, a crueldade do antagonista evolui até este se entregar completamente à sua natureza sádica. Depois do protagonista perder a visão, o seu rival, numa carta, massacra-o, enfatizando a incapacidade de ele ver o mundo à sua volta: “*Есть люди (Вы и я принадлежим к их числу), которые живут именно глазами, зрением, – все остальные чувства только послушная свита этого короля чувств*” (XXXII, pp. 379-380) [Existem pessoas (você e eu pertencemos a esse número) que vivem precisamente através dos olhos, da sua visão, sendo todos os outros sentidos apenas o séquito obediente desse rei dos sentidos].

Na tradução, a afirmação é omitida, passando a existir apenas no contexto: “I sympathize with you wholeheartedly in your misfortune, especially when I think of your love for painting and for those beauties of colour and line which make sight the prince of all our senses” (XXXVI, p. 165). Nabokov mantém o cerne da carta, reformulando a lógica de desenvolvimento textual para que a mensagem cruel do antagonista seja ainda mais refinada.

O sarcasmo negro do autor escala ao escárnio quando o antagonista se aloja sub-repticiamente na mesma casa que o protagonista e se ri do cego, perturbando-o com sons e outros tipos de distúrbios. O sadismo moral do antagonista não tem limites. Gostando de controlar e manipular tudo à sua volta, ele chega a entrar na imaginação do protagonista, alterando as cores dos móveis na sua casa:

T1: *Магда описала ему все краски (...) [в спальне и кабинете] – синие обои, желтый абажур, – но, по наущению Горна, нарочно все цвета изменила: Горну казалось весело, что слепой будет представлять себе свой мирок в тех красках, которые он, Горн, продиктует.* (XXXV, p. 391)

T2: Magda descreveu-lhe todas as cores (...) [no quarto e no escritório] – o papel de parede azul, o abajur amarelo – mas, instigada por Horn, ela mudou deliberadamente todas as cores: Horn achava engraçado que o cego iria imaginar o seu mundozinho nas cores que ele, Horn, ditaria.

Nabokov faz uma tradução próxima do texto russo, modificando apenas pormenores estéticos com um acrescido valor semântico. Assim, o ‘abajur amarelo’ [zhyolty abazhur] transforma-se em ‘yellow blinds’ (persianas amarelas):

T3: Margot described all the colours to him – the blue wallpaper, the yellow blinds – but, egged on by Rex, she changed all the colours. The fact that the blind man was obliged to picture his little world in the hues prescribed by Rex afforded the latter exquisite amusement. (XXXVI, p. 176)

A aliteração pronunciada de ж [zh] sibilante é substituída por uma menos óbvia de /[j] em inglês. A raiz de *blinds* é mais uma alusão à cegueira da personagem masculina principal. Concluímos que a troca do termo foi uma escolha estética do autor, já que a tradução literal ‘yellow lamp shade’ não perderia a vocalização das mesmas consoantes, mas semanticamente reforça a ironia sádica da personagem.

A morte instantânea de Irma, filha do protagonista, constitui um momento culminante de crueldade na narrativa. Abandonada pelo seu pai, a menina acorda numa noite de inverno a ouvir uma melodia que ele costumava assobiar. Encantada com as notas conhecidas que vêm da rua, a menina abre a janela e apanha uma pneumonia mortal. A quintessência da crueldade desenvolve-se quando a filha do protagonista está prestes a morrer, enquanto ele se preocupa com o mau humor da sua amante constipada. Nabokov não interrompe o tormento do leitor que assiste a esta partida malévola sobre o protagonista, que manda o médico da sua filha atender a sua amante:

T1: «Она [Магда] со вчерашнего дня какая-то кислая, – сказал он. – Жалуется, что все болит. «Жар есть?» – спросил Ламперт, с некоторой тоской думая о том, сказать ли этому глупо озабоченному человеку, что его дочь опасно больна. (XVIII, p. 327)

T2: ‘Ela [Magda] não está bem desde ontem,’ – disse ele. – ‘Queixa-se que tudo lhe dói.’ ‘Tem febre?’ – Lampert perguntou, com certa mágoa, pensando se deveria dizer a este homem estupidamente preocupado que a sua filha estava gravemente doente].

Na autotradução, Nabokov evita fazer uma transposição direta do texto e omite, amplia e adapta as expressões a seu gosto: “‘She [Margot] hasn’t been feeling very well since yesterday,’ he said worriedly. ‘She complains that she aches all over.’ ‘Temperature?’ asked Lampert, wondering whether he should tell this anxious lover that his daughter had pneumonia” (XIX, pp. 105-106). A concretização da doença grave da filha, pneumonia, e a exposição ridícula do protagonista como ‘amante ansioso’ na autotradução elevam o humor negro na narrativa, provocando mais desconforto e interesse do leitor pela morbidez da situação.

Cenas de interação humana que exacerbam a humilhação do protagonista cego tornam-se ainda mais refinadas na autotradução. Podemos dizer que Nabokov, apologista de atroz jogos intelectuais e defensor de uma representação estética da crueldade, excede o grau da hostilidade ‘admitida’ pela sociedade. Supomos, que as passagens acima citadas são resultado da sua inspiração em filmes, onde as imagens extremamente dramáticas fazem parte do discurso filmico convencional. *Câmara Escura* foi escrita num período de transição profissional. Posteriormente, o escritor procura explicar a crueldade dos episódios do romance como um reflexo cândido da sua juventude (vinte e seis anos) e, primordialmente, pelas circunstâncias em que viveu na Europa, tempos pré-guerra e ascensão do nazismo (Golla, 2017, p. 69).

Influências Intersemióticas – Cinema

Nos anos vinte, a era do cinema mudo deu oportunidade às mulheres de serem protagonistas. Nasceram então as primeiras estrelas do cinema (ex. Gloria Swanson). O carácter pseudo-cinemático da protagonista feminina é construído a vários níveis e tem múltiplas camadas de leitura. No ecrã, Greta Garbo é uma *femme fatale* convencional que projeta estilo, luxo e modos refinados. Como foi mencionado previamente, as tentativas da protagonista do romance em imitar a famosa atriz fazem dela uma versão patética e falsa. O visual da jovem é uma fusão das divas filmicas banais dos anos trinta que tem algo de sexualmente devasso de Lulu (atriz Louise Brooks) em *Pandora's Box* (1929) e de Felicitas (atriz Greta Garbo) em *Flesh and the Devil* (1926). A protagonista usa o cabelo escuro e curto, em estilo Bob, lábios pintados e fuma cigarros. Os atributos supramencionados associam-se frequentemente às mulheres voluntariosas dos anos trinta que com o tempo se transformaram em estereótipos. O cabelo curto pintado (preto ou louro) simbolizava a independência e a emancipação feminina, a maquilhagem enfatizava o seu lado ousado e sensual. Fumar tornou-se um acessório das divas rebeldes da época e era associado à liberdade e ao luxo. Outra referência que sobressai dentro deste contexto é a imagem da musa das vanguardas russas, Lili Brik (cabelo preto em Bob e lábios pintados), que fez o papel principal junto com Mayakovsky em *Acorrentada pelo Filme*²¹ (1918). Esta era uma mulher emancipada na vida real, com um relacionamento sexual declaradamente aberto. No romance de Nabokov a imagem da protagonista feminina é muito ironizada no contexto da diva:

T1: *Темноголовая, стриженная, совершенно голая, она [Магда] боком сидела на коврикe, опираясь на выпрямленную руку (III, p. 246). / продолжала она, расхаживая по комнате в красном шелковом халатике, дымя папиросой (IX, p. 283).*

T2: *De cabelo escuro e cortado, completamente nua, ela [Magda] estava sentada de lado no tapete, apoiando-se no braço esticado. / ela continuou a andar pelo quarto num roupãozinho de seda vermelho, fumando um cigarro.*

Os elementos intersemióticos, presentes na imagem da protagonista feminina, são ampliados na transferência para o texto inglês, graças à aparência caricata e dramática da rapariga e aos seus movimentos ridículos.

T3: *With her sleek black hair nicely cut, she sat on a small rug, stark naked, her feet curled under her, leaning on her blue-veined arm, her slim back (III, p. 16) / she walked up and down the room in her red silk wrapper, her right hand at her left armpit, and puffed hard at a cigarette (X, p. 57).*

Câmara Escura é uma mistura de drama psicológico, melodrama, *thriller* e filme de horror que incorpora a matriz das trivialidades desses géneros: o exagero do drama superficial e a omnipresença

²¹ TO: *Закованная фильмой.*

da expectativa ansiosa. Nabokov adorava as cenas filmicas banais, visualmente fixadas nesta arte, e a sua dramatização espessa: “most of all he enjoyed the grotesqueness of cinematic cliché” (Boyd, 1990, p. 363). Em inglês, o escritor retrabalha o texto, reforçando os recursos filmicos: fragmenta os capítulos e aumenta o drama. Isso torna a narrativa ainda mais parecida com a de um argumento de um filme.

A organização dos capítulos na versão russa é cinemática, pois é realizada segundo uma dinâmica filmica, ou seja, observa-se uma mudança rápida das cenas. Nabokov dá continuação a esta técnica na tradução, fragmentando e eliminando alguns capítulos e passagens para manter o ritmo e o drama da narrativa. O escritor divide o *Capítulo V* em dois, segundo os micro-conflitos, interferindo ainda nos diálogos das personagens principais.

T1: *«Я понимаю, в чем дело, – проговорила Магда холодным голосом. – Ты, вероятно, все-таки женат, как я и думала сначала. Иначе ты не был бы со мной так груб по телефону».* (V, p. 262)

T2: ‘Entendo o que se passa’, disse Magda numa voz fria. ‘Tu, provavelmente, ainda és casado, tal como pensei de início. Caso contrário, não serias tão rude comigo ao telefone.’

Em inglês, a linha de comportamento emocional da jovem sofre alterações. O autor reescreve a reação da protagonista feminina pelo facto do seu amante ser casado:

T3: What an ass he was! (...) ‘You’re a liar, a coward, and a fool’ said Margot (summing him up rather neatly). ‘And you’re married – that’s why you hide that ring in your mackintosh pocket. Oh, of course, you’re married; else you wouldn’t have been so rude on the phone.’ (V, p. 32)

Enquanto Magda aceita o acontecimento de maneira fria, Margot fica furiosa com a mesma situação. O estado emocional perturbado da amante na versão inglesa é sublinhado com recurso a calão. A linguagem bastante livre nos diálogos remete ao hibridismo estilístico que não é manifestado no texto russo. Supomos que os acréscimos de locuções expressivas na tradução se devem ao facto de o autor pretender que o seu romance fosse filmado. O cinema, sendo a arte mais dramática, ‘absorve’ bem este género de elementos.

A estratégia narrativa mantém-se igual nas duas versões, mas o autor reconfigura a montagem no texto inglês. Nabokov foge do desenvolvimento pausado da ação e acelera o ritmo na sequência das cenas, diminuindo à sua extensão. Somos de opinião que a interrupção do capítulo no seu ponto mais dramático afeta o desenvolvimento da intriga: “‘Go to hell!’ she shouted, and banged the door in his face” (V, p. 32). As acusações triviais da protagonista e a conclusão do capítulo num pico emocionante (a jovem fecha a porta na cara do protagonista) provam que o autor retrabalhou a parte dramático-visual do capítulo com a intenção de adaptar o texto às regras cinemáticas. A mesma cena existe em russo, situada no correr do texto, sem ser destacada para o fim do capítulo: “*«Поди ты к дьяволу!» – крикнула*

она и захлопнула ему дверь в лицо' (V, p. 262) ['Vai para o diabo!', gritou ela, batendo-lhe com a porta na cara].

Nabokov não só utiliza os instrumentos cinematográficos na construção da narrativa, mas introduz o tema do cinema como uma linha paralela aos acontecimentos principais. Esta é desenvolvida na tradução, aparecendo, assim, reforçada na versão inglesa: “‘Sound,’ he said ‘will kill the cinema straightaway’” (XV, p.79). A réplica, inexistente em russo, transmite a posição do autor relativamente ao cinema sonoro.

O autor acrescenta comentários técnicos fílmicos ao longo do texto, descrevendo as rotinas da sala de cinema e, por vezes, decompondo os elementos cinemáticos dentro do texto:

T1: *Тихо и ровно, вроде пылесоса, заработал аппарат. Музыка не было. (...) К счастью, экран перемигнул, появился столик в кафе, герой, дающий закурить (интимность!) Дорианне. (XXII, pp. 342-343)*

T2: A máquina começou a funcionar de forma silenciosa e uniforme, como se fosse um aspirador. Não havia música. (...) Felizmente, o ecrã piscou, apareceu uma mesa no café e o herói que estende um cigarro a Dorianna (intimidade!).

Na autotradução, a cena na sala do cinema sofre acréscimos significativos (sublinhado):

T3: The title, and then the names, unrolled with a diffident quiver. The apparatus hummed softly and monotonously, rather like a distant vacuum cleaner. There was no music. (...) Fortunately, there came a timely fade-in, and there was disclosed a little table in the cafe, a bottle in an ice-pail and the hero offering Dorianna a cigarette, then lighting it for her (which gesture, in every producer's mind, is the symbol of new born intimacy). (XXIII, pp. 123-124)

Em inglês, os pormenores fílmicos, enriquecidos com mais detalhes, lembram comentários para um guião. O autor descodifica a cena cinemática com a atriz Dorianna Karenina, esclarecendo assim o leitor sobre as intenções do realizador fictício.

Outro aspeto importante, são as técnicas cinematográficas contextualizadas no romance russo. Estas são desenvolvidas ainda mais na tradução, onde os efeitos sonoros diegéticos transmitem os sentimentos e emoções dos protagonistas. A conversa emocional entre a protagonista feminina e o antagonista durante o jogo de hóquei é acompanhada por gritos do público que observa a competição desportiva:

T1: *Они сидели рядом за чисто накрытым столиком, и внизу, сразу за барьером, ширилась огромная ледяная арена. Играли музыка. (...) Горн хотел было ответить, но тут вся исполнинская зала затрещала рукоплесканьями. Магда заговорила, но опять поднялся гул. (XVII, pp. 320-321)*

T2: Estavam sentados lado a lado numa mesa posta de lavado e, em baixo, logo atrás da barreira, estendia-se uma enorme pista de gelo. Ouvia-se uma música. (...) Horn estava prestes a responder, mas nesse momento todo o salão gigantesco crepitou com os aplausos. Magda começou a falar, mas o barulho aumentou de novo.

Em russo, o leitor segue o desenvolvimento emocional do episódio em imagens paralelas dos protagonistas e espectadores, quando os picos de intensidade coincidem. Na tradução, o autor dá continuidade a essa técnica, reconstruindo o paralelismo com a mesma exatidão e enriquecendo-o com detalhes:

T3: They sat side by side in their expensive box at a little table with a very white cloth. Below, just beyond the barrier, extended the vast frozen area. The band was playing a thumping circus march. (...) The air was hot and cold at the same time. (...) Rex was about to answer, but at that moment a crash of applause reverberated through the enormous house. (...) Margot tried to speak, but again a huge hubbub filled the house. (XVIII, pp. 97-98)

A representação sonora abstrata passa a ser mais pormenorizada, pois o leitor ouve uma melodia concreta, escolhida pelo autor. Na prática, um tradutor profissional pode aplicar a ‘generalização’, recorrendo à modulação, sempre salvaguardando o significado principal do segmento traduzido. No caso de Nabokov, assistimos a uma concretização, ou seja, um hiperónimo (uma música) é substituído por um hipónimo (*circus march*). Neste caso, estamos perante um ato de reescrita que, em termos de tradução não é tão viável, já a nível artístico funciona melhor no texto de chegada. As notas alegres da marcha de circo geram um efeito paródico sobre a situação dramática vivenciada pelas personagens principais, enquanto intensificam a atmosfera. A temperatura do ambiente, acrescentada no texto inglês, serve de metáfora às quedas de temperatura no corpo humano, mais precisamente nos picos nervosos dos protagonistas, tornando a tradução muito mais explícita e dramática.

O paralelismo das imagens, usado repetidamente, aumenta o dramatismo das cenas. Esta técnica observa-se no episódio do relacionamento sexual entre a protagonista feminina e o antagonista, quando o ingénuo protagonista fica no quarto ao lado, separado pela casa de banho comum. A água da torneira aberta serve de metáfora audiovisual que transmite a relação sexual entre os dois amantes. O estado da água a correr da torneira, o barulho, a intensidade da corrente e, finalmente, o vapor, pontuam as fases do ato íntimo:

T1: *Она [вода] лилась громко и непрерывно. (...) Лилась вода, причем шум ее становился громче и громче. (...) из-под двери ванной выползает струйка воды, меж тем шум был теперь грозовой, торжествующий. (...) Магда вышла из блаженного оцепенения.* (XXV, pp. 353-354)

T2: Ela [água] corria sonoramente e sem parar. (...) A água corria e o seu barulho tornava-se cada vez mais alto. (...) por baixo da porta da casa de banho, corria um fio de água, enquanto o barulho era agora tempestuoso e triunfante. (...) Magda saía de um torpor feliz.

Na versão inglesa, Nabokov omite a descrição da culminação do ato íntimo (sublinhado acima):

T3: There was a loud and steady rush of water behind the locked door. (...) The water went on rushing – and grew louder and louder. (...) a stream of water was trickling from beneath the door of the bathroom. The roar of the taps had now taken on a triumphant note. (XXVI, pp. 136-137)

O autor compensa a lacuna com os pensamentos e movimentos do protagonista (paralelismos) que ampliam a cena: “Albinus carefully scraped his cheek with a heavily plated Gillette. He wondered whether they had lobsters a l’Americaine here. (...) He had turned the corner, so to speak, and was about to return to his Adam’s apple, where a few little bristles were always reluctant to go” (XXVI, pp. 136-137). As ideias soltas do protagonista, por serem completamente alheias à realidade e ingênuas, enfatizam a cegueira moral do mesmo. Na tradução, o imaginário literário é enriquecido com mais pormenores sonoros. Estes efeitos auditivos, comuns no cinema, acontecem em sincronia com as reviravoltas mais intensas da narrativa, transformando o leitor em espectador.

Outra referência cinematográfica, adaptada ao texto nabokoviano, diz respeito aos diferentes planos. A técnica de focalização múltipla é utilizada nas gravações dos filmes através de vídeo-câmaras colocadas em ângulos diferentes. Este efeito lembra-nos o paralelismo das imagens, mas o leitor vê a mesma cena sob vários ângulos. Na descrição do acidente de automóvel que leva à cegueira do protagonista, o leitor observa o acontecimento trágico de pontos diferentes: uma mulher na montanha a apanhar flores vê um carro ao longe, um dirigível capta o mesmo carro do céu e, ao mesmo tempo, em Berlim, a mulher do protagonista tem um mau pressentimento:

T1: *Старуха, собирающая на пригорке ароматные травы, видепа, как с разных сторон близятся к быстрому виражу автомобиль и двое велосипедистов. Из люльки яично-желтого почтового дирижабля, плывущего по голубому небу в Тулон, летчик видел петлистое шоссе, овальную тень дирижабля, скользящую по солнечным склонам, и две деревни, отстоящие друг от друга на двадцать километров. (...) В то утро она [Аннелиза] проснулась с чувством сильнейшего беспокойства и теперь, стоя на балконе, спохватилась, что впервые вышла из состояния матового оцепенения, к которому за последнее время привыкла, но сама не могла понять, чем нынче так странно взволнована. (XXX, p. 374)*

T2: Uma velha, que apanhava ervas aromáticas numa colina, viu como um carro e dois ciclistas se aproximavam de lados diferentes da mesma curva rápida. Da cabine de um dirigível de correio cor de gema de ovo, que navegava pelo céu azul em direção a Toulon, o piloto viu uma estrada sinuosa, a sombra oval do seu dirigível a deslizar pelas encostas ensolaradas e duas aldeias, que distavam entre si vinte quilómetros. (...) Naquela manhã, ela [Anneliese] acordou com uma sensação de extrema inquietude e agora, de pé na varanda, percebeu que pela primeira vez saíra do estado de torpor difuso a que se acostumara nos últimos tempos, mas não conseguia entender por que estava hoje tão estranhamente agitada.

Nabokov consegue criar ângulos visuais diferentes que funcionam de câmaras cinematográficas e criam o efeito do tempo elástico / dilatado. Na tradução a estrutura da passagem é salvaguardada, no entanto os detalhes são alterados:

T3: The old woman gathering herbs on the hillside saw the car and the two cyclists approaching the sharp bend from opposite directions. From a mail plane flying coastward through the sparkling blue dust of the sky, the pilot could see the loops of the road, the shadow of his wings gliding across the sunlit slopes and

two villages twelve miles distant from one another. (...) She [Elisabeth] had awakened feeling very restless, and now she realized with a strange dismay that, for the first time, she had emerged from that state of dull torpor to which she had grown accustomed of late, and she could not understand why she felt so strangely uncomfortable. (XXXII, pp. 15-19)

Em inglês, esta passagem não sofre alterações a nível intersemiótico, pois o autor preserva o discurso visual intacto. A dinâmica da ação mantém o mesmo ritmo, já as escolhas lexicais são modificadas (dirigível - avião de correio), em função do gosto estético do autor. Com o intuito de ajustar o texto ao leitor americano, o autor substitui referências culturais (quilómetros - milhas), omite topónimos pouco conhecidos (Toulon). Como um pintor insatisfeito com o seu quadro, Nabokov deliberadamente altera pormenores ao longo da narrativa, como cores, nomes geográficos e períodos de tempo entre os acontecimentos. Podemos dizer que Nabokov recria o seu romance num sistema linguístico diferente e, para evitar qualquer estranhamento, opta pela domesticação.

Alteração da posição do autor no texto

O autor encontra-se indiretamente presente em ambos os textos nas personagens secundárias, mas mostrando um perfil psicológico diferente. Em russo, a personagem Dietrich von Segelkranz é um alter-ego de Nabokov que inconscientemente inicia o mecanismo de desfecho da narrativa. Sendo um romancista da realidade metaficcional, aparece em pessoa na segunda metade do romance: *“Зегелькранц был очень одинок, любил свое одиночество и сейчас работал над новой вещью (...). Он был очень слаб, нервен и мнителен, страдал редкостными, но не опасными болезнями, вроде сенной лихорадки”* (XXVI, pp. 356-357) [Segelkranz era muito solitário, gostava da sua solidão e, neste momento, estava a trabalhar numa coisa nova (...). Ele era muito fraco, nervoso e desconfiado, sofria de doenças raras, mas não perigosas, como a febre dos fenos]. O solitário neurótico é um colega de faculdade do protagonista que está obcecado pelos seus livros e pelo processo da sua criação. Segelkranz é uma imagem coletiva de modernista-nómada da primeira metade do século XX, com todos os seus problemas pessoais e profissionais. Os factos biográficos da personagem coincidem com alguns de Nabokov:

T1: *Последние годы он безвыездно жил на юге Франции. Его имя было хорошо известно в литературных кругах, но книги его продавались туго. Он знал лично покойного Марселя Пруста, подражал ему и некоторым другим новаторам, так что из-под его пера выходили странные, сложные и тягучие вещи.* (XXVI, p. 357)

T2: Nos últimos anos, ele vivia no sul da França sem sair. O seu nome era bem conhecido no meio literário, mas os seus livros não se vendiam bem. Ele conhecia pessoalmente o falecido Marcel Proust, imitando tanto a ele como a alguns outros inovadores, de modo que da sua pena saíam coisas estranhas, complexas e viscosas.

O alter-ego de Nabokov também vive fora do seu país natal, sendo conhecido, ainda que parcamente, pela elite cultural dos seus compatriotas. Ambos têm dificuldade na venda dos seus livros e vivem da literatura. Tanto Segelkranz como Nabokov preferem a França à Alemanha e admiram Marcel Proust.

Na autotradução, a personagem é radicalmente modificada, o que inclui o seu perfil, nome, posição no texto e circunstâncias da revelação. Conrad (o seu novo nome) aparece logo no primeiro capítulo: “Udo Conrad who wrote the *Memoirs of a Forgetful Man* and that other thing about the old conjurer who spirited himself away at his farewell performance” (I, p. 1). O escritor ficcional bilingue de descendência polaca constitui uma referência direta a Joseph Conrad, apreciado por Nabokov na sua adolescência. Na opinião de John Foster Jr., a referência a Conrad tem por fim “to ingratiate Nabokov with his new audience by mentioning another Slavic¹²² writer who had made English his literary language” (1993, p. 77). Assim como Nabokov emigra de novo e muda a geografia linguística, a sua personagem também se modifica. Conrad é uma versão evoluída de Segelkranz, adaptada a um novo ambiente. Para o leitor anglófono é mais fácil fazer associações a um autor que integra o seu sistema cultural (Joseph Conrad) do que a um longínquo escritor europeu de língua francesa. Os hábitos e as maneiras da personagem também adquirem mais detalhes: “Celibacy, hay-fever, hates cats and the ticking of clocks. A fine writer. A delightful writer. (XXVII, p.139) / Solitude had developed in him a spinsterish touchiness, and now he was deriving a morbid pleasure from feeling hurt (XXVIII, p. 141)”. Na versão inglesa, o escritor ficcional continua a ser um solitário hipersensível com comportamentos neuróticos, mas a sua descrição já é menos impessoal e mais pormenorizada. Udo é, contudo, apolítico (estando na Europa, não conhece Mussolini) e levanta o tema do escritor-emigrante que escreve numa língua estrangeira, tem saudades da língua materna e aborda o tema do artista e da pátria. A imagem da personagem torna-se mais coerente e sólida. A alusão direta a um escritor verídico, juntamente com os problemas quotidianos da realidade ficcional, torna a personagem mais credível.

A personagem do autor metaficcional age como sendo a voz de Nabokov que tenta alertar o protagonista. Em russo, durante um encontro ocasional, Segelkranz lê um episódio do futuro romance, recentemente escrito. O excerto inclui a cena de namoro da protagonista feminina e do antagonista, a que o escritor assistira no dia anterior. Sem se aperceber, Segelkranz lança luz sobre a situação. A informação recebida tem sobre o protagonista um efeito de despertar abrupto:

T1: «Ты с натуры писал?» [Кречмар]

«Ах, это довольно сложно. Видишь ли, дантиста я взял, у которого был давным-давно. Но он был не дантист, а мозольный оператор. Но вот, например, в приемную я целиком поместил группу людей, которых специально для этого изучил, едучи в поезде». (XXVII, p. 364)

¹²² Embora tendo nascido na Rússia Czarista, Conrad não era eslavo, nem escrevia em línguas eslavas.

T2: 'Baseias-te em factos reais?' [Kretschmar]

'Ah, isso é bastante complexo. Vês, a imagem do dentista tirei-a de um a quem fui há muito tempo. Mas ele não era dentista, era calista. Já na sala de estar, por exemplo, coloquei todo um grupo de pessoas, que estudei especialmente para o efeito quando viajava de comboio.'

Focado nos seus romances e no processo da sua criação literária, Segelkranz explica ao amigo quais são os elementos emprestados da vida real e quais os imaginários. A conversa do autor fictício é formada por elementos metaficcionais, já que ele desconstrói perante o leitor a estrutura do seu texto. Trata-se de um romance dentro do romance, uma técnica utilizada pelos pós-modernos. Segundo a personagem, as suas obras são uma mistura de acontecimentos da vida (conversa dos amantes) com elementos da imaginação (cenário).

A inclusão da realidade fictícia dentro do romance de Segelkranz resulta numa espécie de hiper-realidade dentro de *Câmara Escura*. A interação entre realidades imagéticas leva o leitor russo a pensar se está a experienciar o mesmo que o protagonista, estando perante uma obra semifictícia de Nabokov, ou seja um *roman à clef*. Nele, os factos reais encontram-se cobertos por uma camada ficcional, onde os nomes fictícios das personagens representam pessoas reais, como já vimos, sendo que a 'chave' se encontra exatamente nessa relação entre a não-ficção e a ficção. A nosso ver, a escolha deste formato liga-se ao facto de a obra ser uma sátira a contemporâneos de Nabokov (ex. Mayakovsky e casal Brik) que poderão ter servido de protótipos das personagens.

Na autotradução, Nabokov mantém o encontro espontâneo entre os velhos colegas, contudo, escrevendo a sequência de ações que elabora a narrativa a nível de conteúdo. Conrad assiste à cena de namoro, mas não a relata diretamente ao seu amigo, como acontece no texto russo. Em inglês, o protagonista passa por um processo de descoberta pessoal da verdade, em vez de receber de imediato a resposta.

Na autotradução, os vetores de conversa do escritor fictício são parcialmente redirecionados. Em vez de desconstruir o seu romance, Conrad referencia tendências literárias e a problemática de escrever na língua materna no estrangeiro:

T3: (...) our fatherland is not quite at the right level to appreciate my writings. I'd gladly write in French, but I'm loath to part with the experience and riches amassed in the course of my handling of our language. (...) I don't think much of Freudian novels or novels about the quiet countryside. (XXVIII, p. 143)

A presunção de Udo Conrad face a certos géneros literários é uma interferência direta de Nabokov, pois o autor não simpatizava com as teorias de Sigmund Freud. A referência a obras literárias, dedicadas à vida rural, é uma reminiscência de Sir John Galsworthy, autor de *The Forsyte Saga* (1906-21) que ganhou o Prémio Nobel em 1932 e era amigo de Joseph Conrad.

Apesar da cena da revelação ter sido reescrita na autotradução e no processo todas as consequências foram completamente eliminadas, a função principal mantém-se. Através de Segelkranz / Conrad o autor tenta alertar o personagem que continua moralmente cego. Na autotradução, o autor ‘aprimora’ a personagem, reescrevendo a sequência de acontecimentos à sua volta. Esta ‘invasão’ autoral merece a nossa atenção. Estruturalmente, a linha narrativa em inglês é mais curta e coerente, já que Nabokov elimina o capítulo inteiro dedicado às preocupações e pensamentos de Segelkranz. A mitigação da presença do ‘representante’ autoral no romance permite a focalização no protagonista. Desta vez, Nabokov elabora o clímax da história, aperfeiçoando a lógica e causalidade da ação. O protagonista inglês recebe sinais de vários figurantes e analisa-os.

Tal como Nabokov, Udo Conrad recusa retratar reais problemas de guerra e miséria nos seus romances. A hostilidade de Conrad para com o escritor Baum, é uma transposição figurativa da atitude complexa de Nabokov relativamente a certos escritores, mais precisamente, soviéticos: “I know that sort of thing [literature] – though I haven’t read that dreary fool’s last effort and never will” (XXVIII, p. 145).

Em inglês, os diálogos da personagem excluem a centralização na figura do autor e da sua produção, focando a atenção do leitor no seu estatuto social. Conrad fala da posição do escritor-emigrante na sociedade, uma projeção da visão nabokoviana no exílio: “It’ll be a long time – a solid century, perhaps – before I am appreciated at my worth. That is, if the art of writing and reading is not quite forgotten by then; and I am afraid it is being rather thoroughly forgotten this last half century, in Germany” (XXVIII, p. 143). Essa afirmação, inexistente na versão russa, refere-se à ascensão do nazismo na Alemanha. É de recordar que já em 1934, a sua mulher Vera, de origem judia, perdera o emprego. A partir daí, a situação piorou dia após dia, forçando Nabokov e a sua família a fugir do país e, em seguida, da Europa.

A razão de Segelkranz ser eliminado na autotradução tem várias implicações. Nabokov não só adapta a personagem a um novo público, mas também evita fazer qualquer referência direta a Marcel Proust. Em russo, o autor integrou a referência direta ao modernista francês na narrativa e não se limitou a isso, já que a produção de Segelkranz é uma imitação direta das técnicas proustianas, como a composição textual e o estilo literário:

T1: Герман замечал, что о чем бы он ни думал: о том ли, что у дантиста, к которому он идет, седины и ухватки мастера (...); или о том, что в угловой кондитерской с бисерной занавеской вместо двери пухлая, но легкая, как слоеное тесто, продавщица (...) изошла бы, вероятно, сбитыми сливками, ежели ее сжать в объятьях (...) – зубная боль неотлучно присутствует, являясь оболочкой всякой мысли, и что всякая мысль лежит в люльке боли, ползает с ней и живет в этой боли, с которой она столь же неразрывно срослась, как улитка со своей раковиной. (XXVII, pp. 360-361)

T2: Herman reparou que independentemente daquilo em que ele estivesse a pensar: que o dentista, onde ele ia agora, tinha cabelo grisalho e destreza de mestre (...); ou que, na confeitaria da esquina, com uma cortina de contas em lugar de porta, a vendedora roliça, mas leve como massa folhada (...), provavelmente esguicharia *chantilly*, se a apertassem num abraço (...), a dor de dentes estava sempre presente,

constituindo uma carapaça para qualquer pensamento, e que qualquer pensamento está no berço da dor, rasteja com ela e vive nessa dor, com que está inseparavelmente unida, como um caracol à sua concha.

A primeira questão que se destaca é o texto de Segelkranz ser estilisticamente diferente da narrativa geral. As frases do seu romance, excessivamente longas, exigem uma concentração adicional na leitura e análise meticulosa dos detalhes. As múltiplas linhas paralelas de raciocínio criam o efeito de um tempo elástico, típico de Proust. Segundo John Foster Jr., o estilo de Segelkranz é uma “imitação explícita” dos textos complexos e longos de Proust que pode ser interpretada como um *pastiche* aberto ou uma paródia (1993, p. 76). O teórico propõe duas possíveis razões para a alteração drástica da personagem secundária na autotradução: primeiro, são razões estéticas, segundo, a intenção autoral de evitar as acusações de ser um mero epígono da obra proustiana. Linda Hutcheon vê a paródia e o *pastiche* como “formal textual imitations” que claramente interferem com a intenção do texto original (2000, p. 38). Contudo, uma paródia revela as diferenças entre hipo- e hipertexto, enquanto o *pastiche* procura as suas semelhanças, não denunciando qualquer atitude crítica nessa imitação (ibid.). A nosso ver, Nabokov não parodia Proust, mas sim os seus imitadores. Esta paródia deve ser vista como uma referência à mediocridade das imitações, capaz de gerar uma série de epígonos. O medo de Nabokov de ser visto como os últimos é agora menor, por isso a paródia envolve a assimilação irônica, mas produtiva, de algumas das facetas estilísticas de Proust.

Outra referência proustiana sobressai na interpretação pseudo-biográfica das personagens, criando três níveis de ficção / narrativa. As personagens de Segelkranz são modeladas em pessoas com quem ele se cruzou na sua vida, sendo que, naturalmente, a inclusão de elementos autobiográficos nos romances não é uma técnica nova. Dentro do contexto alusivo a Proust, o romance de Nabokov serve de reminiscência aberta ao romance *À la recherche du temps perdu* (1913-27), proposto como sua biografia fantasiada.

Há uma alteração da posição do alter-ego autoral, com uma presença exagerada de Segelkranz no texto. A paródia de Proust cria um efeito intertextual, mas não se adapta à textura do romance. Em nossa opinião, a substituição da personagem foi um passo plenamente consciente. Segelkranz é Sirin, emigrante na Europa, enquanto Conrad é Nabokov nos Estados Unidos. A integração de Udo Conrad no texto inglês, também altera a posição do autor. O leitor conhece o romancista fictício logo no primeiro capítulo, antes de conhecer o seu antagonista e a protagonista feminina. Isto demonstra que a importância do autor no texto inglês é maior do que no russo, apesar de a sua presença e intervenção serem mais subtis. Segelkranz, enquanto alter-ego de Nabokov, é um resultado da evolução do próprio escritor.

ANÁLISE DA TRADUÇÃO

As diferenças metalinguísticas e culturais entre o russo e o inglês implicam uma abordagem mais complexa, daí incluímos na estrutura da nossa análise os conceitos de equivalência de Peter Newmark e as técnicas de tradução de Vinay & Darbelnet.

Adaptação dos nomes

Vinay e Darbelnet consideram a adaptação como ‘um limite extremo’ da tradução, aplicada em casos onde o contexto da língua de partida não é reconhecível na cultura de chegada. Segundo estes teóricos, a adaptação do conteúdo é um “special kind of equivalence, a situational equivalence” (1995, p. 39).

Na tradução, Nabokov substitui os nomes das personagens pelos seus ‘duplos’ em inglês: Bruno Kretschmar (protagonista) passa a ser Albert Albinus, Magda Peters mantém o seu apelido, mas muda o nome próprio para Margot; Robert Horn (antagonista) torna-se Axel Rex. Esta adaptação facilita a identificação do caráter das personagens na língua de chegada (LC). A nosso ver, o escritor apaga parcialmente os vestígios gráficos alemães presentes no texto de partida, de modo a evitar o estranhamento na leitura. O último nome do protagonista, Albinus, do latim ‘branco’, levaria *a priori* a uma associação com algo que é puro e ingénuo. Albinus é o antípoda da sua versão russa, Bruno, nome próprio que deriva do alemão *Brun* [castanho], associado normalmente ao urso, o que gera uma conotação com alguém grande e desajeitado. A escolha do nome inglês liga-se a um jogo intercontextual, pois deparamo-nos com uma alegoria do ‘branco puro’ que se desfaz, já que Albinus, ofuscado pela claridade, cai no vórtice da decadência física e do esgotamento emocional. O nome próprio do protagonista, Albert, aparece somente no quarto capítulo. A aliteração fónica e visual de Albert Albinus provoca uma eufonia emocionalmente positiva. Contudo, Nabokov nunca junta estes dois nomes dentro da narrativa, cabendo ao leitor terminar o raciocínio do autor na sua imaginação. Trata-se de mais um jogo do autor que pretende, assim, manipular a imaginação do seu leitor. O nome Albert é uma forma reduzida do nome do alemão Adalbert, constituído pelas palavras *adal* (nobre) e *beraht* (brilhante) do alto-alemão. A sua função nominal corresponde à realidade fictícia da narrativa e indica a posição social do protagonista que vem de uma família aristocrática. Em termos de relevância metafórica, o nome do protagonista, Albert Albinus, apresenta uma forte carga satírica, já que a ingenuidade da personagem é hiperbolizada até ao ridículo.

A mesma técnica é aplicada relativamente ao nome do antagonista, Axel Rex. Este último possui um nome apelativo, onde a aliteração e a assonância intensificam a primeira impressão que a personagem exerce sobre o leitor. Se Rex é ‘rei’ em latim, Axel, em alemão, tem várias interpretações no

sentido fónico e gráfico. O primeiro nome do antagonista soa muito próximo da palavra *Axt* que significa ‘machado’. A sua versão homófona é *Achse*, nome usado para designar ‘eixo’. Pode, assim, ser interpretado como um destruidor poderoso ou um rei em torno do qual gira a fábula. A grafia do nome tem algo de artístico (como o seu dono), criando um efeito de reflexo no espelho, tema favorito de Nabokov. Ao nível da metaforização dos nomes das personagens, o antropónimo Axel Rex corresponde semanticamente à natureza do seu detentor, que é sádica e cruel.

Na versão russa, o nome alemão Magda, funciona como alusão à imagem bíblica da mulher pecadora, Maria Madalena. Isso é comprovado no Capítulo III quando a adolescente Magda, de 14 anos, é apresentada ao seu futuro amante Robert Horn (Axel Rex). Este último prolonga o seu nome: “«*Ara, Магдалина*», - произнес он с коротким смешком” (III, p. 249) [‘Aha, Magdalina,’ disse, dando uma curta gargalhada]. Em inglês, a personagem feminina principal chama-se Margot, nome próprio que deriva de ‘pérola’ em grego, sendo comum em várias línguas ocidentais. Supomos que o mitema bíblico é substituído por uma alusão literária à Rainha Margot, protagonista do romance de Alexandre Dumas, *La Reine Margot* (1845), sublinhando o lado lascivo da personagem. Em 1910, foi estreado o filme com o mesmo título em França, baseado neste romance e supomos que Nabokov o tenha visto.

Reescrevendo os nomes das personagens principais, Nabokov continua a adaptar deliberadamente os nomes dos elementos secundários: a mulher do protagonista, Anneliza (versão russificada do nome alemão Anneliese), passa a chamar-se Elisabeth, o cunhado Max (Maks) é Paul. O único antropónimo que se mantém nas duas versões é Irma, a filha do protagonista. As razões de Nabokov optar por nomes mais internacionais na versão inglesa podem ser de várias índoles, desde a adaptação cultural até à simples visão estética do autor. Um aspeto paraliterário que também poderá ter influenciado a decisão do escritor prende-se com a impopularidade generalizada da cultura alemã no pós-guerra.

Na criação dos nomes dos dois rivais, Nabokov usa a antonomásia como forma de criar, logo à partida, uma imagem das personagens. A carga semântica dos nomes Albinus e Axel Rex projeta uma ideia de confrontação, que ajuda a construir personagens psicologicamente densas. Já os nomes das personagens secundárias funcionam mais como clichés culturais, reminiscências literárias e paródias: “*доктор Ламперт – Марго Денис, Роберт Горн – Магда Петерс, фон-Коровин – Ольга Вальдгейм*” (XV, p. 306) [Dr. Lampert - Margot Denis, Robert Horn - Magda Peters, von Korovin - Olga Waldheim]. No texto, observa-se uma mistura cosmopolita de nomes russos, alemães, judeus, ingleses e franceses. Na autotradução, muitos nomes são reescritos: Dr Lampert and Sonia Hirsch; Axel Rex and Margot Peters; Boris von Ivanoff and Olga Waldheim (XVI, p. 82).

Uma das poucas figurantes que mantem o seu nome intacto em inglês é Olga Waldheim: “*Ольга Вальдгейм, полногрудая певица с абрикосовыми волосами, сладкозвучно и забавно рассказывала о*

своих ангорских кошках, которых у нее было попдюжины” (XV, pp. 306-307) [Olga Waldheim, cantora com seios grandes e cabelo cor de alperce, falava de maneira doce e divertida sobre os seus gatos angorá. Era dona de meia dúzia deles]. A cantora é uma reminiscência dos alemães russos que deixaram a Rússia durante a Emigração Branca. A sua descrição também é mantida na autotradução: “Olga Waldheim, a white-armed, full-bosomed singer, with waved hair the colour of orange marmalade and with a gem of melody in every inflection of her voice, was telling, as she usually did, cute stories about her six Persian cats” (XVI, p. 82). Em inglês, o autor altera deliberadamente os epítetos descritivos: o cabelo ‘cor de alperce’ da personagem passa a ser ‘ondulado e cor de geleia de laranja’, ‘os gatos angorá’ mudam de raça, passando a ser ‘persas’. A substituição de elementos culturais russos por anglófonos tem por intuito evitar a estrangeirização. Ao descrever a cor de cabelo da cantora, Nabokov procura despertar vários sentidos perceptuais do leitor. O epíteto ‘alperce’, além do efeito visual, cria associações a nível do olfato e do paladar. Esta estratégia mantém-se na versão inglesa, onde o escritor escolhe uma iguaria tradicional do mundo anglófono, a ‘geleia de laranja’, conseguindo o mesmo efeito que no texto original russo. A compensação semântica na tradução comprova o facto de que o autor-tradutor não se foca na precisão do conteúdo, mas sim na receção da mensagem pelo leitor americano.

O Doutor Lampert mantém o seu nome inalterado na autotradução. De salientar que Nabokov apreciava muito Gustave Flaubert, tendo lido as suas obras em francês ainda na adolescência, tendo incluído, posteriormente, o autor francês nas suas lições de Literatura Europeia nos Estados Unidos. Daí supomos que Lampert possa ser uma alusão sonora a Mademoiselle Lempereur, professora de música no romance *Madame Bovary* (1856), já que Lampert, além de médico, é também um grande melómano.

A personagem *von Korovin* torna-se *Boris von Ivanoff* em inglês. A grafia de ambos os nomes revela a história do seu portador: trata-se de um russo (Korovin / Ivanov) que, uma vez exilado na Europa, adapta o seu nome à ortografia francesa (Ivanoff). Os dois nomes, de origem russa, ganham um toque de nobreza alemã graças à preposição *von*. Todavia, *von Korovin* é uma alusão direta ao proeminente pintor impressionista russo, Konstantin Korovin que integra a Emigração Branca em França desde os anos vinte. Supomos que *Boris von Ivanoff* é uma referência ao pintor-retratista, Serge Ivanoff. A combinação do primeiro e último nome na versão inglesa representa um nome muito comum na Rússia e serve de cliché cultural, amplamente utilizado em textos literários e filmes para o público americano.

Obviamente Nabokov adapta os nomes das personagens, reescrevendo muitos por completo, não por eles não serem passíveis de ser reconhecidos pelos leitores americanos na sua versão original, mas sim para que o texto alcance um grau de aceitabilidade mais elevado (domesticação).

Mitigação do contexto sexual

Outro aspeto revisto meticulosamente pelo autor é o contexto sexual que acaba por ser adaptado à cultura de chegada. Na versão russa, a menoridade da protagonista feminina é confirmada logo no início do romance e mencionada repetidamente ao longo da história.

T1: *Ей было с виду пятнадцать-шестнадцать лет.* (II, p. 241) / *Ее звали Магда Петерс, и ей было вправду только шестнадцать лет.* (III, p. 243)

T2: Ela aparentava ter quinze ou dezasseis anos. / Chamava-se Magda Peters, e realmente só tinha dezasseis anos.

Em inglês, a idade da amante do protagonista passa a ser dezoito anos, eliminando assim eventuais consequências legais, bem como o problema do espírito moral da história: “He guessed her [Margot’s] age to be about eighteen” (II, p.10). Em *Laughter in the Dark*, o narrador onisciente não fornece informação concreta sobre a idade de Margot. O conhecimento do leitor limita-se à opinião do protagonista, cuja pressuposição se baseia na aparência física da menina.

Além da idade da protagonista feminina, Nabokov elimina e retrabalha detalhes de relevo erótico, alusivos a crianças e pré-adolescentes. A linha da maturação sexual precoce da menina mantém-se; no entanto a idade deixa de ser a mesma:

T1: *Когда ей было лет восемь, ее до боли ущипнул без всякой причины почтенный старик, живший в партере. (...) Через год [в 13 лет] она уже была чрезвычайно мила собой, носила короткое, ярко-красное платьице и была без ума от кинематографа. Появился в супротивном доме молодой человек, кудрявый, в пестрой фусфайке, который по вечерам облакачивался в окне на подушку и улыбался ей издали, – но скоро он съехал.* (III, p. 244)

T2: Quando tinha cerca de oito anos, foi beliscada dolorosamente sem motivo por um velho respeitável que vivia no rés-do-chão. (...). Um ano depois [aos 13] ela já era extremamente cuidada consigo, usava um vestido curto vermelho vivo e era louca por cinema. Na casa em frente aparecera um jovem, de cabelo encaracolado, com uma camisola colorida, que, à noite, se punha à janela apoiado numa almofada e sorria para ela à distância, mas logo mudou de casa.

O autor reescreve a infância de Margot, em inglês, omitindo as frases de contexto ambíguo (sublinhado acima):

T3: When only eight she joined with much gusto in the screaming, scraping games of football which schoolboys played in the middle of the street. (...) A year later [at the age of thirteen] she had grown remarkably pretty, wore a short red frock and was mad on the movies. (III, p. 14).

Ao eliminar dois elementos masculinos desta passagem, Nabokov fecha a porta a qualquer interpretação arriscada. O autor seguiu a tática de Winifred Roy na primeira tradução de *Câmara Escura* que censurou a maioria das cenas sexualmente explícitas ou inconvenientes (Emeliyanova, 2017, p. 92). Pensamos que o escritor na fase transitória da sua carreira não conhecia bem o mercado anglófono e

seguiu o caminho mais seguro, ou seja, omitiu excertos obscenos, que se referiam ao desejo masculino por uma menor.

A prática de omitir ou eufemizar o contexto de tom sexualmente explícito foi aplicada ao longo da autotradução: “*Разнузданность этой шестнадцатилетней девчонки лишь обострила его счастье (...) [она] ходила по комнате, нарочито виляя отроческими бедрами*” (VIII, pp. 279-280) [A rebeldia desta miúda de dezasseis anos apenas aumentara a sua felicidade (...) [ela] passeava-se pelo quarto, abanando sugestivamente as suas ancas de adolescente]. A passagem onde é descrita a felicidade do protagonista depois da primeira noite com a menor é traduzida seletivamente: “she would skip out and prance up and down the room, swinging her girlish hips” (IX, p. 52). Nabokov salvaguarda as manifestações dos traços púberes na figura da personagem feminina (ancas de adolescente). Já o comportamento explícito (a sua rebeldia) não é mencionado em inglês. Desta maneira, o leitor anglófono vê supostamente uma rapariga de maior idade com traços juvenis.

Mercê dessa tática literária, o autor mantém o cerne ‘picante’ do texto, evitando a sua eventual marginalização. Nesta sequência, a relação da protagonista feminina com um homem de terceira idade também perde os pormenores íntimos no texto inglês:

T1: *С ним [стариком] оказалось сначала очень легко, он сразу засыпал, после краткого и слабого объятия, и спал непробудно до рассвета. Потом он начал требовать всяких странных новшеств. Гардероб ее пополнился двумя новыми платьями.* (III, p. 253)

T2: No início, com ele [um velho] era muito fácil; ele adormecia logo após um abraço curto e frouxo e dormia profundamente até amanhecer. Depois ele começou a exigir coisas novas e estranhas de todo o tipo. O guarda-roupa da menina ganhou mais dois vestidos novos.

Na autotradução, a mesma história é descrita de forma menos detalhada. O cenário repugnante (relações sexuais de uma menor com um adulto) é transmitido ao leitor sem pormenores: “He was a comfortable bedfellow, dropping fast asleep the moment he had finished his messy little job” (III, p. 23). O autor autocensura-se no novo ambiente cultural, escolhendo não a fidelidade ao original, mas sim a aceitabilidade da obra pelo público de chegada. Cremos que a versão russa possui um tom mais realista e audaz.

A linha narrativa relativa à degradação moral da personagem feminina é salvaguardada, já o período temporal dos acontecimentos não é o mesmo: Magda perde a inocência emocional e pisa o caminho da libertinagem no início da adolescência, aos catorze anos, enquanto Margot experiencia o mesmo aos dezasseis.

T1: *Ей было едва четырнадцать лет, когда, (...) В то же приблизительно время она научилась танцевать и несколько раз посещала с подругой заведение «Парадиз», бальный зал, где, под*

цимбалы и улюлюкание джаза, пожилые мужчины делали ей весьма откровенные предложения. (III, p.245)

T2: Ela tinha apenas catorze anos quando (...) Mais ou menos na mesma altura, aprendeu a dançar, indo várias vezes, com a sua amiga, ao estabelecimento Paradise, o salão de baile, onde, ao som de címbalos e de música jazz, homens idosos lhe faziam propostas muito francas.

T3: When she was barely sixteen (...) At about the same time she learned to dance, and now and then went with the shop girl to the 'Paradise' dance hall where elderly men made her extremely frank proposals to the crash and whine of a jazz band. (III, p. 15)

O autor deliberadamente mitiga qualquer demonstração explícita das relações íntimas com as menores. Os sonhos e memórias do protagonista masculino sofrem uma recomposição: “*по ночам ему снились какие-то молоденькие полуголые веныры и пустынный пляж*” (II, p. 238) [à noite, ele sonhava com jovens Vénus seminuas e uma praia deserta]. Em inglês, Nabokov opta por soluções esteticamente mais neutras. A alusão direta a Vénus, deusa do amor e da beleza romana, é eliminada na tradução: “at night he dreamed of coming across a young girl lying asprawl on a hot lonely beach” (II, p. 8). Em vez de seguir a técnica do decalque, o escritor opta por uma palavra cuja interpretação, neste contexto, é mais ampla – *young girl*. O seu sentido denotativo (menor ou mulher-jovem) deixa a porta aberta à imaginação do leitor. Entretanto, a face erótica da cena mantém-se no texto inglês graças à metaforização dos elementos da paisagem. O autor faz uma compensação na tradução, atribuindo à praia (elemento da natureza) as sensações do corpo humano, ‘quente’ e ‘abandonado’. Assim, através de uma personificação, a excitação sexual do protagonista é expressa sem pisar o lado ‘proibido’.

As experiências amorosas do protagonista também sofrem uma adaptação ao público americano, já que o autor neutraliza situações demasiado realistas: “[*она*] *была довольно хороша собой, томна и тонка, но страдала пренеприятной женской болезнью*” (II, p. 237) [[ela] era bastante atraente, lânguida e fina, mas sofria de uma doença feminina muito desagradável]. Em inglês, a história mantém-se, mas o desfecho sofre uma alteração: “she was pretty, when viewed at a certain angle and in a certain light, but so cold and coy that he soon gave her up” (II, p. 6). O leitor russo está ciente de que a amante do protagonista sofria de alguma doença, supostamente íntima. Em inglês, Nabokov retira a menção ‘delicada’ à doença da personagem do imaginário textual, compensando esta omissão através da introdução do elemento cinematográfico: a expressão ‘sob um certo ângulo’ lembra a técnica de filmagem de um plano ou a simulação da posição da câmara que, neste contexto, é um elemento de outro sistema semiótico.

Modulação

Quando é impossível fazer uma transposição direta do texto na tradução, Nabokov aplica vários tipos de modulação lexical. Vinay & Darbelnet definem esta técnica como uma variação da mensagem traduzida que envolve sempre uma “mudança do ponto de vista” na tradução (1995, p. 88).

Como foi dito antes, o tema da morte aparece repetidas vezes ao longo da narrativa. A presença constante, no texto, da pistola / revólver ou do desejo de ‘dar um tiro’, seja a sério ou por brincadeira, remete-nos para a ‘Arma de Tchekhov’, princípio da dramaturgia, segundo o qual todos os elementos da narrativa devem ter alguma função, ou seja, devem ser necessários: “Se, no primeiro ato, se colocou uma arma na parede, então, no último ato, ela deve disparar. Caso contrário, não a pendurem”^{lvii} (Tchekhov apud Are, 1904, p. 521). A palavra *застрелить* [disparar] aparece seis vezes no texto, daí o leitor russo contar que a pistola seja usada mais cedo ou mais tarde. Na autotradução, Nabokov mantém o tema, ampliando e concretizando a maneira da morte através de uma modulação ‘abstrato e concreto’ (termo de Vinay & Darbelnet, 1995): *shoot myself, take a pistol, crush her throat*. A dispersão lexical favorece o texto, elaborando a narrativa e reduzindo a repetição compulsiva.

A obsessão do protagonista com a morte da amante escala durante a narrativa e passa a ser uma insanidade: “«Что ж? Застрелю», – сказал он про себя” (IX, p. 289) [‘E então? Vou dar-lhe um tiro’, – disse para si mesmo]. Na tradução, o autor recorre a uma modulação ‘causa e efeito’ (termo de Vinay & Darbelnet, 1995), substituindo a razão (assassinar) pela consequência (morrer): ““She must die,’ thought Albinus” (X, p. 63).

Como nos exemplos anteriormente analisados, Nabokov aplica repetidamente a modulação ‘abstrato e concreto’, concretizando o conteúdo na tradução: *убей* [mata-me] - *shoot me, опасно больна* [gravemente doente] – *пневмония, музыка* [música] – *circus march*.

A modulação ‘abstrato e concreto’ é aplicada de maneira reversa numa das lucubrações do protagonista de matar a sua amante: “*как-нибудь истребить, изничтожить... (...) взять браунинг и застрелить*” (I, p. 237) [eliminar-a, liquidá-la de alguma maneira...] (...) pegar numa *Browning* e dar um tiro]. Dos dois segmentos frásicos existentes no texto russo, aparece somente um em inglês: “take a pistol and plug” (I, p. 5). O autor generaliza o epónimo *браунинг* [*Browning*], propondo o seu sinónimo abstrato – *pistol*. A generalização dos conceitos acontece ainda noutros casos: *гадюка* [víbora] – *snake*.

O primeiro namoro do protagonista é um caso extremo de relação íntima, prenúncio da relação inversa com a menor, um jovem (Kretschmar) ligado a uma mulher da terceira idade: “*В студенческие годы у него была связь с пожилой дамой, тяжело обожавшей его и потом во время войны посылавшей ему на фронт носки, фуфайки и длинные, страстные, неразборчивые письма на шершаво-желтой бумаге*” (II, p. 237) [Quando era estudante, ele teve uma relação com uma senhora idosa que o adorava profundamente e que depois, durante a guerra, lhe mandava para a frente, meias, camisolas e longas cartas, ardentes e de difícil leitura, escritas em papel rugoso amarelo]. A idade da personagem feminina não é enunciada abertamente, mas expressa através de epítetos como ‘idoso’, ‘pesado’, ‘amarelo’, ‘rugoso’.

Em inglês, Nabokov salvaguarda essa linha narrativa, alargando a descrição e substituindo algumas referências culturais (sublinhado): “In his student days he had a tedious liaison of the heavy weight variety with a sad elderly lady who later, during the War, had sent out to him at the front purple socks, tickly woollies and enormous passionate letters written at top speed in a wild illegible hand on parchment paper” (II, p. 6). O termo culturalmente marcado *фужайка* [camisola] é traduzido com recurso a um equivalente cultural *tickly woollies* que tem uma carga semântica muito próximo do original. O autor aplica a modulação abstrato e concreto na tradução de *шершаво-желтая бумага* [papel rugoso amarelo] - *parchment paper* para evitar a alienação estilística. Os adjetivos acrescentados na frase compensam a perda sonora do original. A aliteração sibilante russa *pozhiloi damoi tyazhelo obozhavshei* [uma senhora idosa que o adorava profundamente] é substituída pela sequência onomatopaica do /e/ assonância do /ε/ em *sad elderly lady who later*. A intensidade sonora da versão russa é compensada ainda pela forma figurativa do contexto literário.

A hipálage *tyazhelo obozhavshei* (lit. pesadamente adorava) caracteriza a senhora como uma pessoa de difícil trato, na forma literal e figurativa. Em inglês, o autor aplica uma modulação sobre a figura de linguagem para salvaguardar a inversão do sentido (típica das obras de Proust): *liaison of the heavy weight*. O autor troca as ligações sintáticas, passando o desajustamento semântico de um elemento para outro dentro da mesma expressão.

O autor recorre à ‘modulação de sentido’ (termo de Vinay & Darbelnet, 1995) quando substitui uns termos por sinónimos distantes, como por exemplo: *король* [rei] – *prince*.

Equivalência

Nabokov aplica diversos modelos de equivalência na tradução da obra para facilitar o acesso ao contexto por parte dos leitores anglófonos. O autor recorre frequentemente ao erro do equivalente cultural (termo de Newmark, 1988), ou seja, a substituição de um termo culturalmente marcado no TP por um termo culturalmente marcado no TC.

A equivalência cultural é ativamente aplicada pelo autor na tradução dos sistemas métricos de comprimento (ex. *сажень*¹²³ [sazhen] – *feet*), graus de temperatura (*Цельсий* [Celsius] – *Fahrenheit*), entre outros.

Na autotradução, Nabokov domestica deliberadamente os elementos intertextuais não-reconhecíveis pelo público anglófono. Assim, à chegada do cego protagonista a casa, o antagonista move-se como um fantoche, imitando uma personagem do folclore russo: “*Горн меж тем (...) делал Магде смешные знаки приветствия, прижимая ладонь к груди, – деревянно раскидывал руки и кланялся,*

¹²³ É uma medida de comprimento aproximadamente de 2 metros, utilizada na Rússia czarista.

как Петрушка’ (XXXIII, p. 381) [Horn, entretanto, (...) fazia sinais de saudação engraçados a Magda, pressionando a palma da mão contra o peito, desdobrando os braços, como se fossem de madeira, e curvando-se como Petrushka].

Petrushka é um boneco-fantoches do teatro de marionetas russo. As momices de Horn imitam os movimentos da personagem cômica e criam uma situação satírica, pois o antagonista é o ‘palhaço’ maléfico desta história. Em inglês, o seu substituto é a marioneta Punch, protagonista do espetáculo tradicional inglês *Punch and Judy*. “Rex, meanwhile, (...) made droll gestures of greeting to Margot: he pressed his hand to his heart and flung out his arms jerkily— it was a capital imitation of Punch” (XXXV, p.171). Nabokov não se limita à tradução, mas elabora uma ligação intratextual inexistente em russo. O leitor encontra uma referência a Punch nos capítulos anteriores: “An Englishwoman who was (...) reading Punch turned to her husband” (XIII, p. 73). A revista de animação satírica tem na sua capa a imagem do mesmo boneco-fantoches que aparecerá em pessoa doze capítulos mais à frente. Seguindo essa lógica, o antagonista é uma das personificações cínicas de *Punch* que sai da capa da revista e faz do protagonista o alvo da sua troça cruel. Em nossa opinião, a substituição do marcador cultural favorece claramente o texto inglês, desenvolvendo a intratextualidade e coesão da narrativa.

Noutros casos, o autor substitui o termo culturalmente marcado no TP por um termo sem qualquer carga cultural no TC, recorrendo a um *functional equivalent* (termo de Newmark, 1988). O desejo da protagonista ser uma atriz de *Холливуд* [Hollywood] é traduzido para inglês como *screen actress*. A razão de utilizar um equivalente funcional tem a ver com a expressão neutra que se enquadra melhor na narrativa inglesa em detrimento de um cliché cultural do TP, uma vez que o topónimo Hollywood é uma associação metonímica à indústria cinematográfica mundialmente reconhecida. Outro exemplo é a revista feminina alemã popular *Die Dame* que perde o seu nome, passando a ser uma mera *women’s magazine*.

A perda do contexto culturalmente marcado dos termos acontece ainda em relação a arquétipos literários: “«Дюжинный Дон-Жуан сегодня же с ней бы познакомился», – беспомощно подумал Кречмар” (II, p. 242) [‘Um Don Juan qualquer teria travado ainda hoje conhecimento com ela’, pensou Kretschmar, impotente]. Em russo, a locução *dyuzhiny Don-Zhuan* possui uma carga semântica de ‘qualquer homem minimamente hábil em cativar a atenção feminina’. A aliteração do /d/ e /zh/ fricativo enriquece o texto graças à consonância sonora. A figura trágica de Don Juan era bastante explorada pelos realistas e simbolistas russos, deixando a sua marca nas obras clássicas, como por exemplo, a peça *O Convidado de Pedra*²⁴ (1830) de Pushkin e *Os Passos do Comendador*²⁵ (1910) de Aleksandr Blok. Os poetas e escritores emigrados continuaram a trabalhar o tema de maneira implícita e explícita:

²⁴ ТО: *Каменный гость*.

²⁵ ТО: *Шаги командора*.

os poemas 'A Resposta de Don Juan'¹²⁶ (1926) de Zinaida Gippius e 'O Convidado'¹²⁷ (1924) de Sirin, a peça teatral *Don Juan – O Esposo da Morte*^{mii} (1924) de Pyotr Potyomkin. Na autotradução, a referência intertextual a Don Juan é compensada pela imagem de 'qualquer homem comum' que é uma equivalência funcional: “‘Any normal man would know what to do,’ thought Albinus” (II, p. 11). A aliteração do /n/ e /m/ na expressão *any normal man* perde força sonora em comparação com o texto original russo. Cremos que, Nabokov faz uma *undertranslation* intertextual do termo que obviamente existe em inglês (Don Juan) para compensar até certo ponto a perda da aliteração. Aqui concordamos com a afirmação de Newmark de que uma tradução “is rendering the meaning of the text into another language in the way that the author intended” (1988, p. 5). De qualquer maneira, a solução russa tem mais expressividade a nível estilístico e literário.

Em alguns casos, o autor substitui o termo neutro pelo equivalente culturalmente marcado: “*Затем была история с женой одного врача*” (II, p. 237) [Depois houve a história com a mulher de um médico]. Na tradução da relação do protagonista com a mulher de um médico berlinense, o autor faz uma equivalência funcional reversa, substituindo o termo neutro pelo equivalente culturalmente marcado (sublinhado): “Then there had been that affair with the Herr Professor’s wife met on the Rhine” (II, p. 6). O autor faz ainda um acréscimo cultural, o rio Reno, que juntamente com o marcador cultural alemão *Herr Professor* forma uma sequência sonora, inexistente em russo. A proposta inglesa é certamente mais melódica, graças à aliteração dos *r*’s, frequente na língua alemã.

Outro exemplo de *overtranslation* cultural acontece quando a protagonista feminina encomenda um caixão para uma pessoa desconhecida com intenção de pregar uma partida: “*Вошел Кречмар, остановился, глядя на нее [Магду] со смехом и любовью, и слушал, как она заказывает для кого-то гроб*” (XIX, p. 331) [Kretschmar entrou, parou e, olhando para ela [Magda] com riso e amor, ficou a ouvi-la encomendar um caixão para alguém]. A vítima efêmera da partida de Magda ganha o nome de Frau Kirchof em inglês: “Albinus came in and stood watching her [Margot] with a fond smile while she ordered a coffin for a certain Frau Kirchhof” (XX, p. 110). O acréscimo culturalmente marcado serve de reminiscência ao quadro *Frau Kirchhoff* do expressionista russo Alexej von Jawlensky, um retrato de Tony Kirchhoff, mulher do filantropo alemão Heinrich Kirchhoff. A escolha do nome não é ocasional, já que o pintor russo, sendo amigo do seu mecenas, teve uma relação com a sua mulher. O triângulo amoroso é uma das camadas intertextuais que se manifestam ao longo da narrativa via reminiscências cinematográficas, literárias, musicais, pictóricas ou da vida real.

Na tradução de arcaísmos, Nabokov recorre ainda a um equivalente descritivo (termo de Newmark, 1988), ou seja, descreve o conceito do termo. A expressão *живописное любострашие* [lit.:

¹²⁶ ТО: *Ответ Дон Жуана.*

¹²⁷ ТО: *Гость.*

paixão ardente pela pintura], não tendo uma equivalência direta em inglês, é traduzida como *passion for art*, que é uma tradução descritiva: “*Специальностью Кречмара было в конце концов живописное любострастие*. (XXXV, p. 388) [A especialidade de Kretschmar era, no fim de contas, a paixão ardente pela pintura] / “Albinus’ speciality had been his passion for art” (XXXVI, p. 174). Acresce que *lyubostrastie* é uma palavra arcaica que engloba o sentido de ‘luxúria’. Sendo, assim, a mensagem da frase tem uma carga explícita de desejo sexual. Em inglês, a expressão fica menos intensa na sua identificação das nuances da paixão.

Compensação: Ampliação vs. Omissão

Nabokov recorre periodicamente à compensação na tradução, ou seja, amplia o texto, para equilibrar a perda sonora, metafórica, omissões frásicas ou até de parágrafos. Vinay & Darbelnet veem qualquer método de tradução como sendo até certo ponto uma compensação que salvaguarda a tonalidade do texto, recuperando ao máximo o contexto perdido: “We speak of compensation when a residual conceptual element of a segment or a translation unit is rendered as part of another unit” (1995, pp. 198-199). A compensação de Nabokov extrapola a frase e pode acontecer noutra parágrafo ou até noutra capítulo.

O romance russo inicia com a história narrada em retrospectiva sobre a imagem caricata de um animal, feita pelo antagonista da história que fez sucesso mundialmente:

T1: *Приблизительно в 1925 г. размножилось по всему свету милое, забавное существо – существо теперь уже почти забытое, (...) носившее симпатичное имя Чееру. (...) Горну посчастливилось найти ту карикатурную линию в облике данного животного, которая, являя и подчеркивая все самое забавное в нем, вместе с тем как-то приближает его к образу человеческому.* (I, pp. 233-234)

T2: Aproximadamente em 1925, multiplicou-se por todo o mundo uma criatura doce e divertida, hoje quase esquecida, (...) que tinha o nome encantador de Cheepy. (...) Horn tivera a sorte de encontrar a linha caricatural na figura deste animal, que, enquanto mostrava e enfatizava o seu lado mais engraçado, de alguma forma o aproximava da imagem humana.

A caricatura do porquinho-da-índia serve de interligação entre os antagonistas, bem como de base a algumas linhas secundárias ao longo da história. O protagonista conhece o seu futuro rival através de Cheepy. Este, sendo uma caricatura mais própria da cultura de massas, não se integra bem na narrativa. A mascote desenhada é o contraponto da arte nabokoviana, sendo objeto de teorias opostas, defendidas pelo biógrafo Brian Boyd e pelo teórico literário Igor Smirnov. Segundo Boyd (2009, p. 63), a imagem humanizada de Cheepy podia ser inspirada pelo cão Bonzo, um desenho animado britânico popular nos anos vinte. Smirnov (2020), por seu turno, liga o porquinho-da-índia ao texto expressivo de Viktor Shklovsky, dedicado a Mayakosky, “Foi publicado o livro de Mayakovsky ‘Uma nuvem de calças’”^{ix} (1915). De maneira alegórica, Shklovsky menciona os animais em sofrimento num mundo onde se perde

a arte: “Os porquinhos-da-índia, com os nervos dos pés cortados, mordem os dedos dos seus pés”⁸ (1915). Dado que as visões dos críticos pertencem a culturas distintas, que Nabokov partilha, consideramos as duas como legítimas. Supomos que a figura do porquinho-da-índia é uma resposta satírica do autor ao *kitsch* do século XX. Ao traduzir para inglês, Nabokov apaga Cheepy, que poderia dar um traço cómico a um ser cruel, e faz alterações conceituais na narrativa, reescrevendo completamente a primeira parte do Capítulo I.

Na versão inglesa, a narrativa começa com a trama brevemente exposta em quatro linhas: “Once upon a time there lived in Berlin, Germany, a man called Albinus. He was rich, respectable, happy; one day he abandoned his wife for the sake of a youthful mistress; he loved; was not loved; and his life ended in disaster” (I, p. 1). O uso da prolepse não é habitual em Nabokov e serve, em nossa opinião, de orientação para o público cinematográfico. O *flashforward* da obra podia interessar aos cineastas como guia potencial para um filme.

Para compensar a eliminação de Cheepy, o autor introduz o seu alter-ego fictício, Udo Conrad (que analisamos já na parte literária), e o protagonista com a ideia de criar um filme animado sobre arte (uma ligação ao cinema, previamente inexistente):

It so happened that one night Albinus had a beautiful idea. (...) How fascinating it would be, he thought, if one could use this method for having some well-known picture, (...) perfectly reproduced on the screen in vivid colours and then brought to life. (I, pp. 1-2)

Consideramos que o primeiro capítulo do romance *Laughter in The Dark* não obedece aos padrões da tradução semântica de Newmark, nem da equivalência dinâmica de Nida, pois é uma completa reescrita. Nabokov mantém um tema comum aos dois textos – a criação dos desenhos animados, alterando completamente a mensagem. No texto russo, o retrato psicológico do antagonista inicia-se com a narrativa, onde o leitor observa o seu projeto bem-sucedido de uma criatura desenhada. A sua existência no romance serve de antítese à arte convencional, defendida pelo protagonista. Ao eliminar o porquinho-da-índia na tradução, Nabokov tira ao antagonista o poder de criar arte de género menos nobre. Em nossa opinião, Cheepy, como elemento imagético, não se enquadra bem na narrativa. A sua presença cria certa dissonância com o estilo geral do romance e pode afetar negativamente a leitura. Em inglês, a ordem descritiva das personagens é mais linear e o início da obra é mais dinâmico, já que possui uma estrutura de narrativa coerente.

Na descrição retrospectiva das experiências amorosas do protagonista, o leitor russo observa quatro relacionamentos, pontuados por uma certa morbidez: uma senhora de idade e a mulher de um médico (previamente mencionadas), uma russa e uma alemã. Na tradução, o autor reduz a quantidade

de aventuras a três, retirando detalhes ‘desconfortáveis’ e aperfeiçoando os recursos estilísticos. A relação do protagonista com uma mulher russa desaparece na tradução:

T1: *Затем в Бад-Гамбурге – молодая русская дама с чудесными зубами, которая как-то вечером, в ответ на любовные увещевания, вдруг сказала: «А ведь у меня вставная челюсть, я ее на ночь вынимаю. Хотите сейчас покажу, если не верите».*

«Не надо, зачем же», – пробормотал Кречмар и на следующий день уехал. (II, p. 237)

T2: Depois, em Bad Homburg, foi a vez de uma jovem dama russa com dentes maravilhosos, que um dia à noite, em resposta às exortações de amor, lhe disse de repente: ‘Tenho dentadura postiça e tiro-a à noite. Se quiser mostro-lha agora, caso não acredite’. ‘Não é preciso, para quê’, murmurou Kretschmar e foi embora no dia seguinte.

O protagonista não tem capacidade de ver o falso por trás de uma imagem bonita, o que se manifesta de maneira aberta e bastante realista no texto russo. A eliminação desta passagem excessivamente naturalista não se enquadra no esteticismo literário do período maduro de Nabokov. A antinomia de verdadeiro / falso percorre toda a obra, sendo explicada por outra antinomia – visão / cegueira. Servindo-se do seu direito de autor, Nabokov simplesmente dispensa a compensação, e opta pela omissão do episódio.

Quando se trata da reação do protagonista à notícia sobre a condição fatal da sua filha, o autor, na tradução, amplifica, através de acréscimos, a agonia do protagonista: “‘Margot, enough! You must understand... Where’s my lighter? Where’s my lighter? Where’s my lighter? He’s [Paul] waiting for me’ (XX, p. 113)”. Essa parte, inexistente em russo, ganha efeito metafórico quando o protagonista procura o seu isqueiro, exacerbando o efeito dramático da narrativa. O objeto, que produz luz e ilumina tudo à sua volta, serve de esperança ao homem que finalmente ‘abrirá os seus olhos’. Cremos que a repetição anafórica da mesma frase no seu discurso cria o efeito de gradação ascendente e realça o temor da personagem. Nabokov salienta a cegueira progressiva do protagonista que vai perdendo gradualmente a noção do bem e do mal.

CONCLUSÃO DE SECÇÃO

Ao autotraduzir o seu romance, Nabokov salvaguarda somente a ação principal da narrativa, modificando livremente o resto. O autor reescreve várias cenas, diminuindo ao máximo o sentido de alteridade, substitui livremente pormenores (topónimos, cores, circunstâncias, cenários) e, finalmente, ajusta o texto aos padrões linguísticos americanos. Isto lembra-nos as regras de adaptação fílmica, onde se mantém a linha narrativa principal e se elimina ou reescreve os elementos que não se adequaram ao ponto de vista do guionista.

Na versão inglesa, Nabokov eleva a sátira das personagens ao máximo, adicionando novas cores às suas facetas, sendo estas negativas ou positivas. Os retratos das personagens, protagonistas ou

secundárias, tornam-se mais completos e sofisticados a nível literário. O protagonista torna-se ainda mais patético e ingénuo, o antagonista mais cruel, cínico e manipulador. Quanto ao retrato psicológico e imagem visual da protagonista feminina, o autor só altera o nome e a idade. Na autotradução, o padrão de crueldade é transferido para o texto inglês, elevando a ironia e o humor negro a outro nível, ajudado pelo burilado estilo de Nabokov.

Como autotradutor, Nabokov usa filtros culturais para eliminar diferenças, presentes no texto russo, que eram vistas como pelo menos desconfortáveis no texto inglês. O autor não se limita à simples domesticação, mas inspirado pelo processo de tradução, reescreve as linhas narrativas secundárias que se desenvolvem em torno das personagens. Nabokov começa a *découpage* cinematográfica do seu texto em russo, elevando-a a outro nível na versão inglesa, onde não só fragmenta de novo o texto em cenas-capítulos, mas adiciona novos planos à narrativa.

O diálogo intersemiótico entre o texto literário e o cinema, que existe em *Câmara Escura*, sofre um desenvolvimento notável na autotradução. O mundo cinemático serve de modelo figurativo que inspira Nabokov a escrever o seu romance em russo e a reescrevê-lo em inglês. Cativado pela sétima arte, o autor utiliza as encenações cinematográficas como componentes integrantes da estrutura do texto para lhe dar um novo fôlego.

Em russo, o romance é contextualmente mais ousado, porquanto retrata cenas dissolutas, não escondendo detalhes chocantes. O autor deliberadamente mitiga as cenas explícitas no texto inglês para torná-lo mais adequado ao leitor americano. A versão inglesa tem uma linguagem esteticamente mais trabalhada e coerente, mas perde a audácia do conteúdo, já que o escritor censura os excertos socialmente controversos. Estruturalmente, o texto inglês é mais sofisticado em termos das ligações internas, já que as subtis referências intratextuais resultam numa maior coesão contextual.

Nota-se que, posteriormente, o autor indicou que as futuras traduções dos seus romances russos para outras línguas deviam ser efetuadas a partir das suas versões inglesas (sejam elas feitas pelo escritor ou em colaboração com terceiros). A razão prendia-se com o facto de o escritor ter modificado e polido tecnicamente os seus textos nessas versões. Do ponto de vista literário, essa solução seria uma mais-valia, já que o autor com o tempo apurou o seu génio literário. Por outro lado, as referências culturais russas, omissas ou substituídas em inglês, não alcançarão o leitor da cultura de chegada. Outro aspeto relevante neste caso é que a evolução do escritor de um texto para outro deixa também de ser clara para o leitor.

Podemos considerar que a obra autotraduzida do russo para o inglês não é mera tradução síncrona, mas sim reveladora da evolução e maturidade do escritor. É o mesmo tema, mas, significativamente, já não é o mesmo texto, nem o mesmo autor.

3.2. *LOLITA* – DO INGLÊS PARA O RUSSO

When you do read LOLITA, please mark that it is a highly moral affair.
– Carta de Nabokov a Edmund Wilson, 1956 (Nabokov & Wilson, 2001, p. 331)

ASPETOS PARATEXTUAIS

A percepção da leitura de *Lolita* em meados do século XX seria uma experiência completamente diferente, se comparada àquela vivida por um leitor hodierno. Os conceitos sociais e culturais certamente mudaram desde os anos 50, altura em que esta obra foi publicada pela primeira vez. No entanto, o romance continua a ser perturbador e a gerar elevada polémica. A razão primordial é que o conteúdo da obra *Lolita* interfere com um dos dogmas principais da sociedade – que é o abuso de menores, seja ele de natureza física, psíquica ou sexual.

Como foi possível que *Lolita*, inicialmente considerada uma obra pornográfica, passasse a ser classificada como uma criação clássica? A primeira publicação do romance acontece em Paris (1955) e só passados três anos chega oficialmente aos Estados Unidos. A obra provocadora não se encaixava na conceção do típico romance americano, que adquirira os seus padrões no final dos anos trinta: vocabulário novelístico claro e simples, narrativa linear e imaginativa, bem como tonalidade natural da prosa. O enredo, focado numa história de paixão de um adulto por uma menor, revela assuntos amorais bastante complexos, onde o leitor tem, por vezes, dificuldade em distinguir o amor do abuso sexual e o autossacrifício do puro egoísmo.

Em 1953, Nabokov termina *Lolita*, mas logo desde o início o autor pôs em dúvida a possibilidade de o livro ser publicado. Foram precisos quase dois anos para a obra se materializar em papel. Sendo professor na Universidade Cornell, o escritor não quis que o livro afetasse negativamente a sua carreira. Por isso insistia que o romance fosse publicado sob um pseudónimo. Vladimir Nabokov chegou a criar um anagrama do seu nome numa personagem da obra – Vivian Darkbloom. Quando o escritor, em 1954, envia o texto para James Laughlin e Robert MacGregor da *New Directions Publishing*, recusam publicar a obra, temendo uma provável reação negativa da sociedade. Contudo, eles reconhecem indubitável valor literário ao romance, cujo estilo idiossincrático logo identificaria a sua autoria:

[We] feel that it is literature of the highest order and that it ought to be published but we are both worried about possible repercussions both for the publisher and the author. Your style is so individual that it seems to me absolutely certain that the real authorship would quickly be recognized even if a pseudonym were used. (Nabokov, 1989, p. 565)

O editor de *Farrar, Straus and Company*, entre outros, também rejeita publicar *Lolita*, todavia aconselha Nabokov a lançar o livro com o seu próprio nome, tendo em conta o tema provocatório do

romance, já que, caso fosse levantado qualquer processo judicial contra a obra, o peso literário de Nabokov, tido como um escritor sério, poderia ajudar a resolvê-lo (Boyd, 2010, p. 317).

Depois do sucesso de *Lolita*, Nabokov faz uma autotradução russa em 1967. Não acreditando que o seu livro pudesse ser divulgado no espaço soviético legalmente, o autor publica o romance russo na editora nova-iorquina *Phaedra*. A obra 'ilegal' seguiu para o mercado negro da União Soviética onde o valor de uma cópia era superior ao de um salário mínimo (Shekhovtseva, 2005, p. 117).

Ellendea Proffer Teasley, editora das obras russas de Nabokov nos Estados Unidos, durante a sua viagem à Rússia em 1969, surpreendeu-se com a popularidade de *Lolita* entre os soviéticos:

(...) it seems that almost every person seriously interested in literature that one meets in the Soviet Union has read at least two works by Nabokov, and *Lolita* is almost always one of them. (...) it is the first of Nabokov's novels to circulate fairly widely. (Teasley, 1970, pp. 253-254)

Na realidade, Proffer conheceu a elite cultural russa (incluindo o seu futuro amigo Brodsky), pois a maioria da população soviética não tinha acesso à obra. Para conseguir obter literatura proibida no espaço soviético, as pessoas recorriam a especuladores. A tradução de *Lolita* originou a mesma reação que a versão inglesa, provocando opiniões ambivalentes. Uns acharam o texto uma obra-prima, outros apontavam falhas estilísticas:

Even Nabokov's most ardent fans dislike the Russian translation of *Lolita*. It is sad to report, but almost without exception Russians find Nabokov's translation clumsy and even ungrammatical; they express surprise that the author of *Dar* and *Priglasenie na kazn*¹²⁸ could write so poorly. (Teasley, 1970, p. 258)

Contudo, o romance de Nabokov teve grande impacto na literatura russa contemporânea. Os reflexos de *Lolita* aparecem nos versos de Yevgeniy Yevtushenko 'De Desejo a Desejo'¹²⁹, escritos durante a sua visita aos Estados Unidos, em 1972:

*Со мной сполна за все мои обиды
жизнь расплатилась звездами Флориды,
бесстыдством детским твоих губ Лолиты
и чистотою Золушкиных глаз.*
(Yevtushenko, 2002, p. 121)

Comigo, por todas as minhas afrontas,
a vida fez contas com estrelas da Flórida,
com a impudência infantil dos teus lábios de Lolita
e com a pureza dos olhos de Cinderela.

Obviamente, a referência direta à obra não chega ao leitor soviético comum que só irá ter acesso ao romance três décadas depois do seu lançamento nos Estados Unidos. Oficialmente, o livro *Lolita* foi publicado na Rússia em 1989 pela editora estatal *Izvestiya* [Известия], entrando na lista das cem melhores obras do ano (Shekhovtseva, 2005, p. 115). A nota crítica do escritor soviético Sergey Bitov,

¹²⁸ *O Dom e Convite para uma Decapitação* (trad. Carlos Leite).

¹²⁹ TO: *От желаний к желанью*.

na contracapa da primeira edição russa, apresenta a mesma duplicidade de sentimentos para com o livro, expressa pelos seus colegas no Ocidente: “Seja qual for a sua reação ao livro pela primeira vez, lembrar-se-á dele mais de uma vez – tanto do livro quanto da menina – como se tivesse queimado o seu próprio palato com água a esquentar?!¹³⁰”.

Quanto às autotraduções de inglês para russo, além de *Lolita*, Nabokov fez apenas a tradução de *Conclusive Evidence* (1951). A decisão de traduzir *Lolita* pessoalmente tem a sua lógica, conhecendo o perfil perfeccionista do autor. Três anos antes de ser publicada a versão russa, Nabokov, em entrevista a Alvin Toffler, confessou que decidiu traduzir o romance pessoalmente, mesmo tendo deixado de produzir obras em russo. Segundo ele, ninguém seria capaz de transferir todo o conteúdo e forma do original para a sua língua materna. Considerando o elevado número de traduções que já existiam para línguas que desconhecia, Nabokov preocupava-se com a possibilidade de serem cometidos sérios erros de tradução para a sua própria língua:

I imagined that in some distant future somebody might produce a Russian version of Lolita. I trained my inner telescope upon that particular point in the distant future and I saw that every paragraph, pock-marked as it is with pitfalls, could lend itself to hideous mistranslation. In the hands of a harmful drudge, the Russian version of Lolita would be entirely degraded and botched by vulgar paraphrases or blunders. So I decided to translate it myself. Up to now I have about sixty pages ready. (Toffler, 1964)

Lolita e *Câmara Escura* partilham as linhas gerais de um tema comum: paixão de um adulto por uma menor que termina tragicamente para ele. Em ambas as obras no centro do triângulo amoroso está uma menor, molestada por dois homens. Um acompanha os seus desejos sexuais com o ‘amor’ e idealização do relacionamento, outro usa-a abertamente para satisfazer as suas necessidades libidinosas. Em ambas as narrativas o protagonista é um europeu da classe média intelectual (Kretschmar / Albinus – um perito de arte, Humbert Humbert – professor de literatura), a sua vítima é uma menina (Magda tem catorze-dezasseis anos / Margot – dezasseis-dezoito, Lolita tem doze), o antagonista é um homem das artes corrupto, que manipula toda a história (Horn / Axel – um caricaturista, Clare Quilty – um realizador teatral). O sentido de ansiedade, perseguição e ciúmes do protagonista está omnipresente em ambas as obras. A ousadia do contexto e a mestria linguística de *Lolita* prevalecem sobre o romance anteriormente analisado. Entretanto, o estudo da autotradução das duas obras ainda não foi realizado.

Lolita é uma versão mais audaz em termos de conteúdo e mais elaborada quanto à estrutura do que a *Câmara Escura* ou *Laughter in the Dark*: a linha narrativa é mais complexa; a imagem de Humbert é mais desenvolvida; Lolita não é adolescente, mas sim uma criança revoltada; o *doppelgänger* do protagonista é mais enigmático e maléfico.

¹³⁰ Vd. [<http://ay.by/lot/lolita-5035852119.html>].

Quando à estrutura peritextual do romance, esta não sofre nenhuma alteração na tradução, ao contrário de *Câmara Escura*. Em ambas as versões, *Lolita* é constituída por duas partes, uma compilada em 33 capítulos e a outra em 36. Satisfeito com o título da obra, o autor simplesmente efetua a sua transliteração – *Лолита* [Lolita].

O romance russo adquire um posfácio, escrito por Nabokov, que reflete momentos paratextuais, relativos ao texto russo, como a decisão autoral de efetuar a autotradução e a definição do seu leitor implícito:

A questão – para quem, de facto, é feita a tradução de ‘Lolita’ – pertence ao campo da metafísica e do humor. Para mim, é difícil imaginar um regime, liberal ou totalitário, na minha pátria empertigada, em que a censura deixasse passar ‘Lolita’. (...) Com a publicação de ‘Lolita’ em russo, o meu objetivo é muito simples: quero que o meu melhor livro inglês – ou talvez mais modestamente, um dos meus melhores livros ingleses – seja traduzido corretamente para a minha língua materna.¹³¹ (Nabokov, 2012, pp. 412-413)

O posfácio russo serve para refletir sobre a problemática de traduzir o seu próprio texto e ainda para justificar o manifesto do autor sobre a prevalência do russo sobre o inglês, escrito na primeira edição de *Lolita* inglesa: “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” (Boyd, 1991, p. 42). Esta situação será analisada mais adiante, nomeando os elementos epitextuais (intenção autoral, razões e influências) na autotradução que estabelecem o quadro da percepção do romance.

Obviamente, os elementos peritextuais de *Lolita* (título, capítulos, nome do autor) sofrem menos interferências no processo de tradução do que a obra *Câmara Escura*. Supomos que a razão seja a satisfação do autor com a versão original de *Lolita*.

GÉNESE DA OBRA

Uma vez que o conteúdo literário de *Lolita* foi bastante estudado ao longo dos anos, nesta parte focamo-nos no cerne intertextual da obra quanto à sua tradução em comparação com o romance *Câmara Escura*. Na nossa análise, citamos o romance *Lolita* (2015) da editora Penguin Books (pp. 1-331) e *Лолита* (2012) [*Lolita*] (pp. 1-413). Sendo que a obra é dividida em duas partes e múltiplos capítulos, na citação de *Lolita*, tanto em russo, como em inglês a parte do livro será indicada em números árabes, os capítulos em romanos.

¹³¹ TO: *Вопрос же – для кого, собственно, «Лолита» переводится, относится к области метафизики и юмора. Мне трудно представить себе режим, либеральный ли или тоталитарный, в чопорной моей отчизне, при котором цензура пропустила бы «Лолиту». (...) Издавая «Лолиту» по-русски, я преследую очень простую цель: хочу, чтобы моя лучшая английская книга – или скажем еще скромнее, одна из лучших моих английских книг – была правильно переведена на мой родной язык.*

Intertextualidade

As ligações intertextuais, existentes em *Câmara Escura*, recebem um rumo metaliterário em *Lolita*, servindo para indicar que o leitor está perante uma obra de ficção: neste romance de autorreflexão o narrador mostra a sua versão da história e dirige-se diretamente ao leitor. A dimensão metaliterária é identificada pelo uso de arquétipos literários e míticos (divindades gregas, romanas, judaicas) e por paródias de romances de Proust e Flaubert, entre outros, que comprovam a ficcionalidade da obra.

A edição de *Lolita* americana alude a obras consagradas, como *Rei Lear* (1606) e *Madame Bovary* (1856), entre outras: “I would lull and rock my lone light Lolita in my **marble arms**, and moan in her warm hair, and caress her at random and mutely ask her blessing” (2/XXXII, p. 285). A reminiscência literária inglesa, encriptada graficamente (**marble arms**) no texto original, torna-se visível em russo: “я утешал и баюкал сиротливую, **легонькую** Лолиту, лежавшую на мраморной моей груди, и, урча, зарывал лицо в ее теплые кудри, и поглаживал ее наугад, и, **как Лир**, просил у нее благословения” (2/XXXII, p. 366) [eu consolava e embalava a pobre da Lolita, deitada tão leve no meu peito de mármore e, ronronando, eu enterrei o meu rosto nos seus caracóis quentes, acariciei-a à toa e, **como Lear**, pedi-lhe a bênção]. A presença anagramática do *Rei Lear* no texto inglês (**marble arms**) é substituída por uma alusão direta. O leitor anglófono reconhece a cena de Lear e sua filha Cordélia, já para os russos, o autor faz uma sugestão direta que ajudará a descriptar outras alusões à peça de Shakespeare que estão omnipresentes no texto (em matrículas de carros, nomes das colegas de Lolita, etc.). O acréscimo, feito por Nabokov, é uma compensação da perda intertextual na tradução que é somente admissível ao autor, já que a mesma solução, feita por um tradutor profissional, podia ser considerada de *overtranslation*. Achamos a proposta de Nabokov adequada ao contexto, uma vez que, sem ela, a camada literária subjacente ficaria perdida.

O autor ainda faz uma modulação do tipo ‘uma parte por outra’ (Vinay & Dalbernet, 1995), quando salvaguarda o adjetivo *marble*, mas substitui o termo ‘braços’ por ‘peito’: *marble arms* – *мраморная грудь* [peito de mármore]. Esta modulação traz mais sensualidade e drama ao contexto, mas consideramos que se trata, do ponto de vista da tradução, de uma reescrita.

A reminiscência literária direta a *Alice* aparece quando Humbert compara a sua ninfeta à protagonista do romance infantil de Carroll: “a half-naked nymphet stilled in the act of combing her Alice-in-Wonderland hair” (2/XXVII, p. 264).

A alusão a *Alice* na versão russa é amplificada com um acréscimo autoral, inexistente em inglês (a negrito):

T2¹³²: (...) *полуголую, застывшую, как на киноплёнке, нимфетку с длинными волосами Алисы в Стране Чудес (маленькой прелестницы более счастливого собрата), которые она как раз, по-видимому, начинала или кончала расчесывать.* (2/XXVII, p. 339)

T3: (...) uma ninfeta seminua, imóvel, **como numa fita de filme**, com **longos** cabelos de Alice no País das Maravilhas (**da pequena sedutora do meu mais feliz confrade**), que **ela, pelos vistos, estava exatamente a começar ou a terminar** de pentear.

A *Lolita* russa¹³³ alude a Alice, e não a Anya, da tradução do livro de Carroll, feita por Nabokov em 1923. Vemos duas explicações para isso. Primeiro, nos anos sessenta, a obra infantil fica conhecida na União Soviética pelas mãos de outro tradutor sob o título de *Алиса в Стране Чудес* [Alissa no País das Maravilhas] e Nabokov devia estar ciente disso. Segundo, o autor podia não querer associar a sua ‘Anya’ a um contexto sexual. A ampliação significativa da alusão literária indica diretamente o suposto relacionamento espiritual de Humbert com Lewis Carroll. Essa referência de subtexto erótico pressupõe uma hipotética ligação do escritor inglês a menores.

As alusões a James Joyce que repetidamente aparecem ao longo da narrativa já foram analisadas por estudiosos como Carl Proffer e Alfred Appel. No prefácio de *Lolita*, Appel afirma o seguinte: “*Lolita* is surely the most allusive and linguistically playful novel in English since *Ulysses* (1922) and *Finnegans Wake* (1939)” (Appel apud Nabokov, 1991, p. 7). O próprio nome de Humbert pode ser visto como uma das modificações do nome Humphrey Chimpden Earwicker em *Finnegans Wake* (ibid., p. 458).

Na nossa análise abordamos as situações intertextuais que despertam interesse do ponto de vista da autotradução. A alusão direta a Joyce aparece no contexto sexual quando o protagonista descreve a cena de uma peça dramatúrgica do seu rival: “this idea of children-colours had been lifted by authors Clare Quilty and Vivian Darkbloom from a passage in James Joyce” (2/XVIII, p. 221). A citação direta do autor irlandês mantém-se em russo: “эту идею ‘радуги из детей’ Клэр Куилти и Вивиан Дамор-Блок стащили у Джойса” (2/XVIII, p. 284) [esta ideia de ‘arco-íris de crianças’ foi roubada por Claire Quilty e Vivian Damor-Blok de Joyce]. Ao traduzir o termo *children-colours*, o autor recorre a uma modulação do tipo ‘abstrato e concreto’ – *радуга из детей* [arco-íris de crianças] que forma uma metalepse ‘cor’ / ‘arco-íris’. Esta técnica é usada para guiar o leitor russo até à alusão literária que segundo Appel é uma personificação das sete “rainbow girls” de *Finnegans Wake* (ibid., p. 457). A continuar o tema teatral, concordamos com Marie Bouchet (2010) que a procura de técnicas metatextuais em *Lolita* sublinha o motivo metatextual de *games and play* (entre o protagonista e o antagonista), uma das linhas principais da narrativa.

A descrição das expectativas de Humbert pelo ato íntimo com a menor que acontecerá brevemente é acompanhada por uma paródia a Joyce: “*Seva ascendes, pulsata, brulans, kitzelans,*

¹³² Nesta análise, T1 corresponde ao original inglês, T2 é a autotradução russa de Nabokov e T3 é a nossa tradução literal.

¹³³ Para facilidade de referência, passamos a identificar a obra em russo por *Lolita* russa.

*dementissima. Elevator clatterans, pausa, clatterans, populus in corridoro. Hanc nisi mors mihi adimet nemo! Juncea puellula, jo pensavo fondis-sime, nobserva nihil quidquam*¹³⁴ (1/XXVII, p. 120). A ironização do macarronismo de Joyce, integrado nos pensamentos do protagonista, transmite o estado do seu excitação que provoca este balbuciar ininteligível. A intertextualidade macarrônica suaviza o contexto erótico através da situação cômica. Na tradução, a reminiscência literária permanece intacta, bem como a grafia em latim. A decisão de salvar uma mistura de latim com outras línguas põe em causa os casos de russificar ou de descrever as referências culturais e literárias (que analisaremos à frente), já que aqui Nabokov deixa ao leitor russo o trabalho de compreender o intertexto da mensagem.

O romance *Lolita* tem elementos de um policial às avessas, já que o nome do culpado é conhecido desde o início. Os numerosos jogos linguísticos, literários e intertextuais em inglês foram traduzidos de maneira diferente, dependendo da intensão autoral: manter, omitir ou ampliar o contexto para o leitor russo. Um dos nomes falsos do antagonista, Clare Quilty, aparece no livro dos hóspedes de motel como “Dr. Gratiano Forbeson, Mirandola, NY” (2/XXIII, p. 248). Esta reminiscência polivalente serve como uma mensagem explícita para Humbert que, sendo um intelectual europeu, compreende facilmente a farsa do seu *doppelgänger*. “Its Italian Comedy connotations could not fail to strike me, of course” (ibid.). Enquanto em *Câmara Escura*, as patéticas de Horn evocam o teatro folclórico russo (Petrushka), os zumbidos de Axel Rex, em *Laughter in the Dark*, referenciam o teatro popular inglês (Punch). ‘Dr. Gratiano’ parodia a personagem de Dottore Graziano, o ‘pseudo-doutor’ do teatro popular italiano da *Commedia dell’Arte*. Tal como em *Câmara Escura*, o antagonista enfatiza a teatralidade e a farsa, presentes na relação dos dois antagonistas, o que é confirmado por Humbert depois da morte de Quilty: “This was the end of the ingenious play staged for me by Quilty” (2/XXXVI, p. 305). Segundo Appel (Prefácio, apud Nabokov, 1991, p. 469), Nabokov recusava qualquer ligação da sua personagem ao filósofo do Renascimento italiano, Giovanni Pico della Mirandola ou Mirandolina da peça *La Locandiera* (1751) [A Estalajadeira] de Carlo Goldoni. O apelido ‘Forbeson’ evoca o ator de teatro inglês Johnston Forbes-Robertson, pois Quilty era um argumentista.

Na tradução, Nabokov segue o padrão de *Câmara Escura*, domesticando a alusão, mas desta vez opta por fazer um jogo de palavras com o intertexto bíblico: “Адам Н. Епилинтер, Есноп, Иллиной” (2/XXIII, p. 320) [trans. Adam N. Epilinter, Esnop, Illinoj]. O nome exótico é resultado da alteração dos espaçamentos na frase *Адам не пил. Интересно, пил ли Ной?* [Adão não bebia (álcool). É interessante, será que Noah bebia?]. A reação do protagonista é a mesma que no texto inglês onde ele rapidamente percebe a charada do seu *doppelgänger* misterioso: “Мой острый глаз немедленно разбил это [имя] на

¹³⁴ “The sap ascendeth, pulsates, burning [brulans, from the French brûler, ‘to burn’], itching, most insane, elevator clattering, pausing, clattering, people in the corridor. No one but death would take this one [Lolita] away from me! Slender little girl, I thought most fondly, observing nothing at all.” – tradução para inglês de Alfred Appel (Nabokov, 1991, p. 419).

две хамских фразы, утвердительную и вопросительную” (2/XXIII, p. 320) [O meu olho afiado imediatamente dividiu este [nome] em duas frases grosseiras, uma afirmativa e uma interrogativa]. Em nossa opinião, a reminiscência russa é mais fácil de descodificar, já que dispensa a polivalência mítico-literária presente em inglês.

As múltiplas reminiscências a Edgar Allan Poe no texto inglês mantêm-se na tradução, sofrendo, por vezes, acréscimos: “In point of fact, there might have been no Lolita at all had I not loved, one summer, a certain initial girl-child. In a principdom by the sea” (1/I, p. 9).

A comparação do episódio da infância de Humbert com a narrativa do poema *Annabel Lee* (1849) em russo recebe uma nota explicativa, integrada no corpo do texto:

T2: *Больше скажу: и Политы бы не оказалось никакой, если бы я не полюбил в одно далекое лето одну изначальную девочку. В некотором княжестве у моря (почти как у По).* (1/I, p. 15)

T3: Digo-lhe mais: até não haveria Lolita nenhuma, se eu não me tivesse apaixonado por uma menina inicial num verão distante. Num principado junto ao mar (**quase idêntico ao de Poe**).

Como no caso do *Rei Lear*, o autor ‘guia’ o leitor russo em direção a uma fábula concreta que retrata um relacionamento íntimo inapropriado (Poe casou com uma menor de 13 anos). Newmark salienta a importância de saber até que ponto o tradutor deve simplificar ou enfatizar a mensagem para não ofender “a inteligência do público leitor” (2001, p. 63). Cremos que Nabokov não conhecia bem o seu leitor russo, por isso reescreveu, acrescentou ou substituiu grande parte das alusões intertextuais.

A tradução literal dos termos ingleses pode criar confusão lexical no texto de chegada quando as suas denotações coincidem em russo, mas as suas conotações diferem. Assim, o autor traduz a expressão *initial girl-child* (sublinhado no exemplo supracitado) como *одна изначальная девочка* [uma menina inicial], o que deixa o leitor russófono confuso, já que na realidade se trata da menina que fora a primeira ‘paixão’ do protagonista e não qualquer menina primordial. Reiss & Vermeer consideram a tradução palavra a palavra eficiente no caso da linguística contrastiva: “A word-oriented or word-for-word translation may be appropriate in contrastive linguistics, for example, so that language structures can be compared with regard to their syntagmatic position or word order” (2014, p. 33). No caso de Nabokov, a tradução literal é lexicalmente imprecisa, já que o uso do termo *изначальный* [inicial] é aplicado a objetos inanimados e para conseguir que esse termo funcione com algo animado é necessário criar o contexto artístico necessário. As colisões lexicais serão vistas mais adiante.

Os mitemas bíblicos de *Câmara Escura* (Adão, Eva, maçã, jardim, paraíso) continuam em *Lolita*, sendo mais explorados e satirizados:

T1: she had painted her lips and was holding in her hollowed hands a beautiful, banal, **Eden-red apple** (1/XIII, pp. 57-58). / I was as helpless as **Adam** at the preview of early oriental history, miraged in his **apple orchard** (1/XVII, p. 71) / I still dwelled deep in my elected **paradise** – a paradise whose skies

were the colour of **hell-flames** – but still a **paradise**. (2/III, p. 166) / **Eve** would revert to a rib, and there would be nothing in the window (2/XXVII, p. 264) / There was the day, during our first trip – our **first circle of paradise**. (2/XXXII, p. 283)

A paródia do mito bíblico em *Câmara Escura* ganha traços sardónicos em *Lolita*, onde a metáfora baixa o seu registo: a maçã do Éden torna-se banal, Eva retorna à costela e o paraíso parece mais uma versão burlesca dos círculos do *Inferno* de Dante. A autotradução enfatiza a paródia bíblica por meio de técnicas tradutivas diferentes:

T2: она ярко покрасила губы и держала в пригоршне великолепное, банальное, **эдемски-румяное яблоко**. (1/XIII, p. 76) / и я был податлив, как **Адам** при предварительном просмотре малоазиатской истории, заснятой в виде миража в **известном плодовом саду**. (1/XVII, p. 94) / я все-таки жил на самой глубине избранного мной **рая – рая**, небеса которого рдели как **адское пламя**, – но, все-таки, **рая** (2/III, p. 213) / **Ева** опять превращалась в ребро, которое опять обрастало плотью (2/XXVII, p. 340) / Помню день, во время нашей первой поездки – нашего первого **круга рая**. (2/XXXII, p. 364)

T3: ela pintou os lábios em tons fortes e segurava na concha da mão uma bela e banal **maçã avermelhada como a do Éden**. (1 / XIII, p. 76) / e eu estava descontraído, como **Adão** numa antestreia da história da Ásia Menor, filmada como uma miragem num **pomar famoso**. (1 / XVII, p. 94) / eu vivi mesmo na maior das profundezas do **paraíso** escolhido por mim – um **paraíso** cujos céus brilhavam como **chama infernal** – mas que, mesmo assim, era um **paraíso** (2 / III, p. 213) / **Eva** transformava-se de novo em costela, que se cobria novamente de carne (2 / XXVII, p. 340) / Lembro-me do dia da nossa primeira viagem – do nosso primeiro **círculo do paraíso**. (2 / XXXII, p. 364)

O termo *oriental* é concretizado (modulação ‘abstrato e concreto’) na tradução – *малоазиатский* [da Ásia Menor]), que na realidade é uma suposta localização do Éden. O segmento frásico *his apple orchard* é traduzido como *известный плодовый сад* [pomar famoso]. No caso de *apple orchard*, o autor faz uma generalização (modulação ‘abstrato e concreto’) – ‘pomar’, ou seja, uma classe de palavras é substituída por outra sem perder o significado. Ao substituir ‘o **seu** pomar’ por ‘pomar **famoso**’ em russo, o autor mantém a equivalência dinâmica, salvaguardando o efeito paródico sobre o jardim do Éden. A reescrita /ampliação também tem lugar neste excerto quando o autor narra como “Eva se transformava numa costela”, acrescentando em russo *которое опять обрастало плотью* [que se cobria novamente de carne]. Nabokov dá continuidade ao pensamento autoral em russo que, em termos de tradução, é uma reescrita e que, em termos literários, constitui uma mais-valia.

Lolita incorpora duas feminidades mitológicas opostas: a ninfa romana, de onde deriva o nome reconhecido mundialmente, *ninfeta*, e Lilith, a primeira mulher de Adão e o demónio do folclore judaico. A última é citada diretamente pelo autor: “Humbert was perfectly capable of intercourse with Eve, but it was Lilith he longed for” (1/V, p. 20). Em russo, encontramos uma tradução literal: “Гумберт был вполне способен **иметь сношения с Евой**, но Лилит **была той, о ком он мечтал**” (1/V, p.) [Humbert era perfeitamente capaz de **ter relações sexuais/coito** com Eva, mas Lilith **era aquela com quem** ele sonhava]. O termo *intercourse*, tendo duplo significado, em russo fica com o seu sentido denotativo. Mas

esta perda não é significativa face ao lapso estilístico: *ИМЕТЬ СНОШЕНИЯ* [ter relações sexuais /coito] que é um decalque lexical (Vinay & Darbelnet, 1995) malsucedido. A ordem das palavras na segunda parte da frase (a negrito) também carece de uma adaptação sintática, de modo a tornar o texto mais natural e fluído. Estas falhas de transposição prejudicam a equivalência estilística, daí a ‘identidade expressiva’ (termo de Popovič, 1975), ou seja, o impacto sobre o leitor do texto de partida e de chegada, ser a mesma quanto à função comunicativa.

Ao longo da narrativa, Humbert compara repetidamente Lolita a Carmen de Prosper Mérimée. A associação literária à peça de 1845 “cria uma atmosfera de tensão para os conhecedores da obra clássica da literatura francesa” (Marques, 2022, p. 195) que termina tragicamente:

T1: O my Carmen, my little Carmen! (1/XIII, p. 61) / Feeding my Carmencita well? (2/XX, p. 242) / ‘Lucas Picador, Merrymay, Pa.’ insinuated that my Carmen had betrayed my pathetic endearments to the impostor (2/XXIII, p. 251).

Na tradução, o autor reproduz as reminiscências, mantendo a linha paródica:

T2: *О Кармен, Карменситочка* (1/XIII, p. 81) / *А как кормят мою Карменситу?* (2/XX, p. 312) / *‘Лука Пикадор, Мерри Мэй, Мэриланд’* содержало **ужасный** намек на то, что моя **маленькая** Кармен выдапа негодяю жалкий шифр **ласковых имен** и **своенравных прозваний**, которые я ей давал (2/XXIII, p. 323).

T3: Ai Carmen, Carmencita (1 / XIII, p. 81) / E como alimentam a minha Carmencita? (2 / XX, p. 312) / ‘Lucas, o Picador, Merry May, Maryland’ continha uma **terrível** sugestão de que a minha **pequena** Carmen havia dado ao vilão o código lastimável de **nomes afetuosos** e apelidos voluntariosos que eu lhe dera (2 / XXIII, p. 323).

Nabokov acrescenta os adjetivos (a negrito), inexistentes em inglês, que, a nosso ver, não é uma compensação pelas omissões no texto russo, mas antes uma reescrita do texto num momento de inspiração. O arquétipo literário da *femme fatale* francesa já tinha sido usado pelo autor previamente em *Câmara Escura* a nível intertextual. Em *Lolita*, esta introdução assume carácter repetitivo, uma vez que a personagem de Mérimée é referenciada diretamente no texto cerca de vinte vezes. Deste modo, o narrador não confiável projeta mais um fim hipotético do romance, onde Lolita será morta pelo seu amante Humbert (o que acontece em *Câmara Escura*).

Colisão estilística

A alternância esporádica do código linguístico nos romances de Nabokov é um acontecimento comum devido ao seu histórico multilingue. Assim, as locuções francesas estão organicamente integradas no texto inglês e russo, cumprindo o objetivo autoral de indicar um certo estrato social, a descendência da personagem ou até um sotaque.

Entretanto, a tradução de *Lolita* revela uma dissonância estilística quando o leitor é confrontado com os arcaísmos russos acompanhados de anglicismos dentro da mesma frase: “a few **pennies** and two mint-bright **dimes** (1/XXXII, p. 138) / горсточк[а] **ЦЕНТОВ** и два совсем новеньких **ГРИВЕННИКА** (1/XXXII, p. 179)” [um punhado de cêntimos e dois *grivennik*³⁵ *novinhos*]. A substituição da referência cultural *dime* pelo suposto equivalente *grivennik* (ambos representam a décima parte da moeda nacional) não se enquadra na realidade americana, já que o termo deriva da cultura eslava. Concluímos daí que o uso de um equivalente cultural russo na tradução de um texto fortemente marcado pela cultura americana se torna impreciso.

As falhas a nível lexical provocam situações cómicas, especialmente quando os arcaísmos (a negrito) aparecem no contexto sexual: “I gave her [to Annabel] to hold in her awkward fist the **scepter** of my passion (1/IV, p. 15) / давал ей [Аннабелле] держать в неловком кулачке **СКИПЕТР** моей страсти (1/IV, p. 22)” [dava-lhe [a Annabel] para segurar o **cet**ro da minha paixão no seu punho desajeitado]. A luta de Nabokov com o vocabulário do romance, mais precisamente com os termos contemporâneos, foi confirmada pelo próprio em 1965, dois anos antes de a tradução ser publicada:

I've lots of difficulties with technical terms, especially with those pertaining to the motor car, which has not really blended with Russian life as it, or rather she¹³⁶, has with American life. I also have trouble with finding the right Russian terms for clothes, varieties of shoes, items of furniture, and so on. (Nabokov, 1990, pp. 52-53)

Apesar de conhecer termos novos no ambiente americano, o autor desconhece-os na realidade russa. Nabokov salvaguarda ocasionalmente os anglicismos no texto, mesmo tendo o seu equivalente eslavo. Assim, a árvore *Elm* é traduzida com a sua variante latina *ильм* [Ulmus] e não – *вяз* [ulmeiro]. A confusão estilística manifesta-se ao longo da narrativa:

T1: We lived in **prefabricated timber cabins** amid a Pre-Cambrian world of granite. We had heaps of supplies the **Reader's Digest**, an ice cream mixer, **chemical toilets**, paper caps for Christmas. (1/IX, p. 33)

T2: Мы жили в **разборных изб**ах среди докембрийского гранитного мира. У нас была уйма припасов – комплект '**Reader's Digest**', мешалка для мороженого, **химические клозеты**, колпаки из цветной бумаги, чтобы справлять Рождество. (1/IX, p.45)

T3: Nós vivíamos em **isbas desmontáveis**, no meio do mundo granítico pré-câmbrico. Havia muitas provisões – uma coleção do '**Reader's Digest**', uma bateadeira de gelados, **sanitários químicos**, barretes de papel colorido para celebrar o Natal.

Em três linhas do texto, o leitor encontra quer uma palavra intrínseca da cultura russa, *isba*, quer os estrangeirismos *Reader's Digest* e *closet*. *Isba* é uma casa campestre feita de madeira, herdada pelos

¹³⁵ Nome antigo da moeda russa com o valor de dez copeques.

¹³⁶ Neste discurso de Nabokov, o pronome pessoal *she* identifica a 'vida', uma vez que o termo em russo é do género feminino.

russos dos tempos da Rússia czarista. O elemento distintivo da vida tradicional eslava não se enquadra no ambiente americano e de maneira nenhuma é vista como ‘desmontável’ dentro do conceito convencional.

Passados vinte anos, Joseph Brodsky retratará a realidade nas províncias russas através de arcaísmos do mesmo grupo, no seu poema ‘Exortação’¹³⁷ (1987):

Excerto original:

*Путешествуя в Азии, ночуя в чужих домах,
в избах, банях, лабазах - в бревенчатых теремах.*
(Brodsky, 2017b, p. 145)

Tradução nossa:

Ao viajar pela Ásia, a dormir na casa dos outros,
em isbas, *banya's*, *labaz's* - em *terem's* de troncos.¹³⁸

Os versos acima retratam uma realidade ‘congelada’ no tempo que respira a história da Rússia em fachadas e construções de tempos anteriores. Mais uma vez confirma-se que esta categoria de vocábulos é um traço do passado para o leitor soviético / russo. Enquanto na tradução de *Câmara Escura* Nabokov apaga os nomes das revistas desconhecidas do público-alvo (*Die Dame – the journal*), em *Lolita* o título da revista *Reader's Digest* permanece em grafia latina, sem qualquer transliteração. O autor não faz qualquer acréscimo para identificar o objeto como revista. Daí ser legítimo perguntar quem é o leitor implícito de Nabokov: os emigrantes russos que conhecem a realidade das duas culturas ou os soviéticos, uma vez que o russo de uns e de outros não é o mesmo. O autor responde a esta pergunta no posfácio do romance, onde expõe a sua pátria sob a ditadura como um lugar deprimente onde *Lolita* certamente será proibida: “Como escritor, estou muito habituado ao facto de que há já quase meio século que o ponto cego no Leste da minha consciência escurece – é impossível haver publicações soviéticas de ‘Lolita!’”¹³⁹ (Nabokov, 2012, p. 413). A dualidade na mensagem autoral e o seu afeto pela cultura russa mostram tratar-se esta afirmação de mais um dos seus jogos, pois as extensas notas explicativas dos lexemas não-equivalentes, presentes no texto russo, levam a crer que o autor traduz para o público que pode não conhecer a cultura americana. Na realidade o público soviético lia muita literatura e era muito curioso em relação a temas picantes e tabus sexuais mesmo que o regime fosse contra. Em nossa opinião, Nabokov (in)conscientemente adivinhou esse facto.

Sonoridade

¹³⁷ TO: *Назидание*.

¹³⁸ O poema existe em tradução de Carlos Leite: “Em viagem pela Ásia, se dormires em casa alheia, / isbá, banhos públicos ou celeiro – castelos de madeira” (Brodskii, 2001, p. 45).

¹³⁹ TO: *Как писатель, я слишком привык к тому, что вот уже скоро полвека чернеет слепое пятно на востоке моего сознания – какие уж тут советские издания ‘Лолиты!’*

Nabokov-tradutor dá muita ênfase à musicalidade do texto, tendo em conta o ritmo silábico das palavras, selecionando não os epítetos que transmitem o conteúdo com mais precisão, mas sim aqueles que apresentam maior sonoridade linguística, daí a aliteração ser uma das ferramentas principais na sua prosa em ambas as línguas:

T1: I could make myself bring her that economically **halved grapefruit**, that **sugarless breakfast**. (1/XVII, p. 70)

T2: Неужели я не смог бы заставить себя подать ей в постель этот экономно разрезанный на две порции помплимус, этот **бессахарный брекфаст**. (1/XVII, p. 93).

T3: Mas será que eu não conseguiria obrigar-me a mim próprio a servir-lhe na cama este *pomplimus* parcimoniosamente cortado **em duas porções** e este **breakfast sem açúcar**?

Como se vê no exemplo supracitado, a frase afirmativa em inglês torna-se numa pergunta retórica na tradução para o russo por meio da transposição sintática. Neste excerto o autor respeita a estrutura frásica, mantendo as repetições nos dois textos: *that..., that... – этот..., этот...* [este..., este...]. O texto traduzido adquire mais sintagmas aliterados que o texto inglês, alargando a sonoridade em russo. Já as soluções lexicais para atingir esse efeito são questionáveis. A expressão *sugarless breakfast* em russo resulta em *бессахарный брекфаст* [*breakfast* sem açúcar], com alternância de *b's* e *r's*. Para sugerir a sonoridade e recriar a atmosfera americana, o escritor cria um ocasionalismo através da transcrição **breakfast** e do adjetivo **bessakharny** (sem açúcar) sacrificando a equivalência dinâmica ou formal. A palavra inglesa é acentuada na primeira sílaba, pelo que devemos partir do princípio que o mesmo acontece na sua transcrição. Mais uma vez a fidelidade ao ritmo sonoro do texto na tradução prevalece sobre a precisão contextual, daí o impacto sobre o leitor americano e russo não ser o mesmo. Mas, conforme referem Reiss & Vermeer: “If the readers’ expectations are not met, they may regard the text as defective; however, such defects may make them stop and think about whether there is some purpose behind the use of ‘inappropriate’ conventions” (2014, p. 169).

Nabokov traduz *grapefruit* como *помплимус* [‘pomelo’ em versão antiga] que parece ser no mínimo impreciso e desatualizado, já que em russo existe a sua transcrição – *грейпфрут* [trans. *greypfrut* - toranja]. Cremos que se trata também do gosto do autor pela língua francesa – *pamplemousse*. Em 1959, Nina Berberova, no seu artigo, dedicado à *Lolita* inglesa, chama à atenção para as imagens artísticas que o autor utiliza repetidamente, colocando-as nas suas obras ao longo dos anos:

Nabokov traz para os seus livros algo que já tinha usado como se fosse pela primeira vez, e nós reconhecemos essa imagem familiar que tem vinte, talvez trinta anos, mas ficamos felizes em encontrá-la novamente – como se fosse pela primeira vez – e ela não só não perdeu a sua frescura, como está até

mais fresca do que antes, ela é-nos familiar ao mesmo tempo que nos alvoraça a sua novidade.¹⁴⁰ (Berberova, 2023)

Segundo Berberova, *pomplimus* é uma das imagens-referência que aparece no romance *Rei, Dama, Valete* (1928) e no poema 'Ao Pomplimus'¹⁴¹ (1931): “uma fruta madura misteriosa (para os não iniciados no mistério) que tem um significado importante no desenvolvimento da trama”¹⁴² (Berberova, 2023). Não concordando com o ‘peso’ do citrino nas narrativas nabokovianas, notamos que o vocábulo *pomplimus* foi traduzido por Nabokov e pelo seu filho como *grapefruit* em ambas as obras inglesas.

A tradução dos jogos de palavras para outra língua é um desafio para qualquer tradutor, uma vez que é preciso equilibrar a sonoridade da frase e o sentido pretendido. *Lolita* prevalece sobre *Câmara Escura* pela quantidade de jogos de equívoco, paródias e reminiscências. O autor lida com esta situação perfeitamente, aplicando estratégias diferentes, desde a modulação sonora, lexical e até à reescrita: “I went to find Rita. (2/XXVI, p. 263) / *Поразительный паразит пошел за Ритой в бар* (2/XXVI, p. 338)” [Um parasita impressionante seguiu Rita até ao bar]. A frase inglesa casual adquire uma sequência aliterada de *-r’s* em russo à volta do nome Rita, evidentemente enriquecendo o texto de chegada. Em nossa opinião, a reescrita (sublinhado) foi escolhida pela inspiração do autor que abdicou da precisão linguística em favor da sonoridade.

Rita, a nova amante jovem do protagonista, é uma paródia intertextual a Magda / Margot ‘crescida’: de cabelo escuro, pele branca, constituição física, evocando uma mulher espanhola. A frivolidade, argúcia limitada, gosto por bebidas alcoólicas e festas também distinguem a protagonista feminina do romance em análise. A cena final de *Câmara Escura* aparece parodiada na luta insignificante de Humbert e Rita pela pistola quando a bala finalmente entra na parede:

T1: (...) we struggled for it [pistol], until at last it went off, touching off a very thin and very comical spurt of hot water from the hole it made in the wall of the cabin room; I remember her shrieks of laughter. (2/XXVI, p. 259)

T2: (...) *мы стали за него [пистолет] бороться, и наконец раздался выстрел, причем пуля ушла в стену нашего номера, и оттуда забил очень тонкий и очень забавный фонтанчик горячей воды; помню, как она стонала от смеха.* (2/XXVI, p. 333)

T3: (...) começamos a lutar por ela [a pistola] e finalmente deu-se um tiro, a bala atingiu a parede do nosso quarto e de lá esguichou uma fontinha de água quente muito fina e muito engraçada; lembro-me de como ela gemia de tanto rir.

¹⁴⁰ TO: *Набокков берет в свои книги уже использованное им, словно в первый раз, мы узнаем этот знакомый образ, ему двадцать, а может быть, и тридцать лет, но мы рады встретиться с ним опять – как будто впервые – он не только не потерял свою свежесть, он свежее прежнего, он знаком нам, и одновременно волнует нас новизной.*

¹⁴¹ TO: *Помплимусу.*

¹⁴² TO: *таинственный (для непосвященных) спелый фрукт, имеющий важный смысл в развертывании сюжета.*

A bala que mata o protagonista de *Câmara Escura*, não atinge Humbert, mas serve de reminiscência ao romance russo. O autor faz uma tradução precisa, satisfeito com o conteúdo que estabelece um fio intertextual. Este diálogo entre as obras do autor atravessa todo o trabalho de Nabokov.

ANÁLISE DA TRADUÇÃO

I am in the process of translating Lolita into Russian, which is like completing the circle of my creative life. Or rather starting a new spiral.
entrevista, Nabokov apud Roberts, 1965, 00:04

Transliteração vs. Adaptação

Os nomes americanos das personagens principais não sofrem nenhuma interferência na sua composição estrutural. Enquanto em *Câmara Escura* o autor cria nomes novos para os seus protagonistas para adaptá-los à cultura de chegada, em *Lolita*, eles permanecem inalterados. Transliterados para cirílico, estes seguem as normas fonológicas russas: Humbert Humbert – Гумберт Гумберт [Gumbert Gumbert], Clare Quilty – Клэр Куилти [Kler Kuil'ti], Dolores Hase – Долорес Гейз [Dolores Geiz]. O autor segue a tradição literária russa na substituição de *h* por *г* [g] russo nos nomes Humbert e Hase, bem como na suavização do /l/ por *ль* [λ] em Quilty. Já a grafia cirílica de certos autores anglófonos, mencionados no romance, diverge da realidade russa. O autor translitera os nomes Galsworthy - Галсворти [Galsvorti] e Hemingway - Гемингвей [Gemingvei], em vez de recorrer a uma transcrição Голсуорси [Golsuorsi] e Хемингуэй [Heminguei]. Com esta opção, os nomes geram um estranhamento na leitura, porque é mais comum os tradutores russos usarem a transliteração, a transcrição ou uma combinação das duas (transcrição prática), considerando os casos cristalizados na língua de forma irregular.¹⁴³ Nabokov fez uma transliteração dos nomes segundo o seu próprio padrão, já desatualizado na altura. Em geral, as personagens de *Lolita* sofrem correções menos relevantes na autotradução comparativamente às de *Câmara Escura* que são retrabalhadas, ou até reinventadas em inglês.

A adaptação dos antropónimos acontece somente quando o autor pretende manter o jogo de palavras ou piadas contextuais: “**Boyd** was quite a **boy**” (1/XXVIII, p. 125). Nabokov, enquanto autor, permite-se substituir os lexemas, de modo a manter a aliteração (a negrito) no texto e o efeito sobre o leitor: “[пастер] Пар – парень на ять” (1/XXVIII, p. 163) [[o **padre** Par é um **excelente** rapaz].

Nabokov substitui ainda o nome do terceiro figurante Mr. Potts por *Мистер Ваткинс* [Senhor Watkins] para salvaguardar o calembur:

¹⁴³ A questão é que os sons *-h*, *-w* e *-th* não têm equivalentes em russo e podem ser transpostos de várias maneiras, dependendo do caso: *-h* com a letra *x* [h] ou *г* [g], *-w* com *у* [u] ou *в* [v], *-th* com *т* [t] ou *с* [s].

T1: 'Mr. Potts, do we have any cots left?' Potts (...) came and spoke while I unscrewed my fountain pen. (1/XXVII, p. 118); (...) I asked Mr. Potts was he quite sure my wife had not telephoned, and what about that cot? He answered she had not (she was dead, of course) and the cot would be installed tomorrow if we decided to stay on (1/XXVIII, pp. 125-126).

T2: '*Мистер Ваткинс, как насчет лишней кровати...?*' Кроваткинс (...) подошел и заговорил, а я уже развинчивал вечное перо. (1/XXVII, p. 154); (...) я спросил у мистера Ваткинса, совершенно ли он уверен, что моя жена не телефонировала; и как насчет койки? Койкинс отвечал, что нет, не звонила (покойница, разумеется, звонить не могла) и что если мы останемся, то койку поставят завтра (1/XXVIII, p. 163).

T3: 'Senhor Watkins, que tal uma caminha [trans. krovatki] extra ...?' Krovatkins (...) aproximou-se e pôs-se a falar, enquanto eu já desenroscava a caneta eterna. (1/XXVII, p. 154); (...) perguntei ao Sr. Watkins se ele tinha a certeza absoluta de que minha esposa não tinha telefonado; e quanto à cama [trans. koyki]? Koykins respondeu que não, que ela não tinha ligado (a falecida [trans. pokoynitsa], obviamente, não podia ligar) e que, se nós ficarmos, a cama [trans. koyku] será posta amanhã (1/XXVIII, p. 163).

O autor repete a estratégia, usada na tradução de *Câmara Escura*, substituindo uma sequência onomatopaica por outra com intuito de preservar o efeito irônico na sonoridade. *Мистер Ваткинс* [Senhor Watkins] é resultado de um decalque adaptado ao contexto do jogo: Mr. Potts rima com *cot* que se traduz como *кровать* [cama – trans. krovat']. O autor cria o nome Krovatkins a partir da palavra 'cama' e depois chega à versão ainda mais curta – Watkins. No desdobramento da narrativa russa, Nabokov dá continuação ao trocadilho, mudando três vezes o nome do figurante (Watkins, Krovatkins, Koykins) para criar um efeito paródico e transmitir o estado de bom humor do protagonista. Este exercício é uma adaptação livre do texto de partida. O autor altera os nomes, mantendo, contudo, a ideia matriz de associar o nome do figurante à palavra 'cama'. Isso demonstra que Nabokov se entusiasmou pelo seu jogo linguístico que resultou numa reescrita. Enquanto em inglês o trocadilho é construído à volta do mesmo lexema (Potts), a solução russa apresenta uma tonalidade um pouco infantil que resulta parcialmente numa paródia.

Empréstimos

Lolita russa está cheia de lexemas anglófonos, transcritos para cirílico: *college girl* – *колледж-гэрл* [trans. kolledzh gerl], *Girl Scout* – *гэрл-скаут* [trans. gerl-skaut]. Nos anos sessenta, este literalismo poderia criar uma sensação de alienação em relação ao texto.

Por vezes, o empréstimo é acompanhado por uma nota descritiva dentro do corpo do texto para facilitar a compreensão do estrangeirismo: *girl-child* – '*гэрл-чайльд*' (т.е. *девочка*) ['gerl-chail'd' (i.e., menina)], *wayward child* – '*уэйуард чайльд*' (*непутевое дитя*) ['ueiuard chail'd' (criança leviana)]. Optando pela adaptação fonética, como foi feito com os primeiros e últimos nomes, o autor propõe uma grafia pouco popular no texto de chegada. Nesta altura já existe a tradição de usar a transcrição com elementos de transliteração (transcrição prática) em russo nos casos de discrepância significativa entre

a grafia da palavra inglesa e a sua pronúncia. Não seguindo esta estratégia, o autor provoca estranhamento no texto de chegada. A sua fidelidade fonética ao original é literal, o que resulta na complicação da leitura quando o termo *wayward* em russo recebe o equivalente com cinco vogais seguidas – *уэйуард* [trans. ueiuard].¹⁴⁴

O termo *cheerleader* sofre uma tradução descritiva com o acréscimo de quatro linhas no texto: “*прыжки тех голоногих дивчин в коротеньких юбках и толстых свитерах, которые организованными воплями и гимнастическим беснованием поощряют студентов, играющих в американское регби*” (2/XX, p. 296) [os saltos daquelas donzelas de pernas nuas, saias curtas e camisolas grossas que incentivam os alunos-jogadores de futebol americano com gritos organizados e exaltação ginástica]. Dolinin considera a solução do autor “uma tradução fantástica”¹⁴⁵ (entrevista, apud Kochetkova, 2018), que, em nossa opinião, está longe da realidade tradutiva profissional. Este acréscimo soa de forma estranha por duas razões. Primeiro, o conceito novo é descrito com recurso a um arcaísmo – *дивчина* [donzela]. Segundo, Nabokov não costuma dar explicações ao seu leitor, preferindo fazê-lo pensar e procurar o termo necessário fora da realidade textual.

A incongruência na tradução de um mesmo termo provoca, por vezes, desequilíbrios de ordem textual, como, por exemplo, quando um tipo de restaurante americano *diner* é traduzido de três maneiras diferentes. Primeiro, encontramos ‘*дайнер*’ (*оседлое подобие вагона-ресторана*) (2/III, p. 223) [‘dainer’ (algo de semelhante a um vagão-restaurante imóvel)] que é um empréstimo, mais precisamente, uma transcrição descritiva. A seguir, vemos o equivalente (descritivo) russo – *придорожный ресторан* [restaurante à beira da estrada]. Por último, o leitor encontra um arcaísmo *трактир* [casa de pasto] que é um equivalente cultural aplicado de maneira imprecisa.

O nome de um outro estabelecimento tipicamente americano, *drive-in*, é transcrito (empréstimo) e acompanhado por uma nota explicativa integrada no texto “*драйвин – кино на вольном воздухе*” (2/XXXIV, p. 376) [trans. *draivin* – cinema ao ar livre].

No que diz respeito ao termo *Coke*, é de assinalar a presença de novas discrepâncias semânticas na tradução, dado também ele ser traduzido de maneiras diferentes. Na maioria dos casos, o autor mantém a transcrição *кока-кола* [koka-kola], com a grafia em letras minúsculas, como é aceite na Rússia. Noutra caso, a bebida é designada como *коричневая жидкость* [líquido castanho] que, a seguir a tipologia de Newmark (1988), deverá ser visto como um equivalente descritivo, podendo ser considerado como uma solução estética autoral. Já *коковые напитки* [bebidas de coca] nos parece uma tradução descritiva malsucedida, pois não faz sentido na língua de chegada.

¹⁴⁴ Um tradutor profissional poderia optar por *уэйвард* [trans. ueivard], já que habitualmente o *w* é substituído por *-y* [u], contudo, caso a letra esteja posicionada entre duas vogais (que não formam ditongo), ela será transliterada com a letra *-v* [v].

¹⁴⁵ ТО: *чудесный перевод*.

Obviamente, a irregularidade lexical desperta a atenção do leitor russo, mas como se trata da mão de um mestre da prosa russa, estes casos podem ser considerados como ‘peculiaridades’ autorais. Um tradutor profissional não seria perdoado nesta situação. A incoerência na integração dos estrangeirismos reflete as dúvidas e incertezas autorais para com o russo contemporâneo. É de realçar que esta falta de segurança lexical não se verifica nos textos do Período Russo. Nessa altura, o autor e a língua estavam afinados pelo mesmo diapasão. Havia uma correspondência entre o russo falado e uma forma estetizante na prosa de Nabokov. Com a evolução da sociedade e da língua russa a que Nabokov é estranho, o autor perde o pulsar da língua russa viva.

Modulação

Vinay & Darbelnet afirmam que “generally modulation articulates the contrast between two languages faced with the same situation but two different modes of thinking by exposing this divergence [direct and oblique translation] in expression form” (1995, pp. 247-248). Em nossa opinião, é nomeadamente nos jogos de palavras, que entrelaçam a semântica com a sonoridade textual, que isto melhor se pode observar.

Como foi visto nos exemplos acima, Nabokov recorre repetidamente à semelhança sonora entre os vocábulos de categorias morfológicas diferentes para manter o jogo linguístico na tradução: “Anyway, something **abdominal**. **Abominable?** No, **abdominal**. (1/XXVII, p. 112) / *Во всяком случае что-то с желудком. ‘Что-то жуткое?’ ‘Нет, с желудком’.* (1/XXVII, p. 146)” [De qualquer forma, há qualquer coisa com o estômago. ‘Algo assustador?’ ‘Não, com o estômago.’]. Neste caso, o autor faz aquilo que Vinay & Darbelnet designam como modulação ‘abstrato e concreto’ (abdómen – estômago) para salvaguardar a aliteração e a mensagem. A repetição do ж [zh] fricativo com as vogais repetidas (a negrito no exemplo acima) recriam a imagem sonora, visualizando a mensagem: o problema (**жуткое** – **zhutkoye**) com estômago (**желудок** – **zheludok**). A ‘identidade expressiva’ é respeitada, pois a precisão contextual e a estilística correspondem nos dois textos.

Os parónimos, presentes nos diálogos de Humbert com os terceiros figurantes, expressam o constante receio do protagonista de ser descoberto e apanhado pelo seu crime:

T1: ‘Where the **devil** did you **get her?**’ ‘I beg your pardon?’ ‘I said: the **weather** is getting **better.**’ ‘Seems so.’ ‘Who’s the lassie?’ ‘My daughter.’ ‘You lie - **she’s not.**’ ‘I beg your pardon?’ ‘I said: **July was hot.** Where’s her mother?’ “Dead.” (1/XXVIII, p. 127)

Em russo, Nabokov aplica uma série de técnicas diferentes na tradução deste excerto:

T2: 'Как же ты ее **достал**?' 'Простите?' 'Говорю: дождь **перестал**'. 'Да, кажется'. 'Я где-то видал эту девочку'. 'Она моя дочь'. '**Врешь** - не дочь'. 'Простите?' 'Я говорю: **роскошная ночь**. Где ее мать?' 'Умерла.' (1/XXVIII, p. 165)

T3: - 'Como tu a chateias [**dostal**]?' - 'Perdão?' - 'Digo que a chuva parou [**perestal**]'. - 'Pois, parece que sim'. - 'Vi esta menina algures.' - 'É minha filha [**dotch**]'. - 'Mentira, a filha não é tua.' - 'Perdão?' - 'Estou a dizer que noite [**notch**] fabulosa. Onde está a mãe dela?' - 'Morreu.'

Neste caso, o autor recorre, entre outros meios, a uma modulação 'abstrato e concreto': *weather* - *дождь* [chuva]; ao uso de um equivalente funcional, livre de qualquer marcação cultural traduzindo o jargão *lassie* pelo equivalente funcional *девочка* [menina] e à reescrita da frase *July was hot- роскошная ночь* [uma fabulosa noite] é feita de modo a manter a assonância do som -o (a negrito). O autor sacrifica a equivalência linguística a um maior impacto sobre o leitor. Em nossa opinião, Nabokov mantém o equilíbrio entre o jogo de palavras e o conteúdo, usando os seus direitos para gerar uma transformação a nível da mensagem sem grandes perdas de significado.

A troca das unidades sonoras é usada ainda para eufemizar o contexto erótico da obra: "What's the katter with misses?" I muttered (word-control gone) into her hair (1/XXVII, p. 120). A tradução literal desta frase levaria o sentido semântico e a fluidez estilística a um beco sem saída. Aqui, Nabokov recorre outra vez à modulação, substituindo perfeitamente os fonemas para criar o mesmo efeito cómico em russo: "Чем поцелуй пыл блох?" - пробормотал я, дыша ей в волосы (власть над словами ушла)" (1/XXVII, p. 157) ['Por que é o beijo o fervor das pulgas?' - Murmurei, respirando no seu cabelo (o poder sobre as palavras foi-se)]. O autor usou procedimento idêntico na tradução de *Alice in Wonderland* (vide p. 75).

Ocasionalmente, Nabokov aplica a domesticação segundo a sua visão autoral quando, por exemplo, *a salad of racial genes* se torna em *винегрет из генов* [salada vinagrete de genes]:

T1: My father was a gentle, easy-going person, a **salad of racial genes**: a Swiss citizen, of mixed French and Austrian descent, with a dash of the Danube in his veins. (1/II, p. 9)

T2: Мой отец отличался мягкостью сердца, легкостью нрава - и целым **винегретом из генов**: был швейцарский гражданин, полупольский-полуавстриец, с Дунайской прожилкой. (1/II, p. 15)

T3: O meu pai distinguia-se pelo coração brando, carácter terno e uma **salada vinagrete de genes**: cidadão suíço, semi-francês e semi-austríaco, com uma veia do Danúbio.

Vinay & Darbelnet designam este tipo de modulação como 'abstrato e concreto', pois o conceito geral é substituído pela unidade lexical com significado mais reduzido, 'salada' - 'salada vinagrete', a que se junta uma equivalência cultural, já que o termo culturalmente 'livre' é substituído por um culturalmente marcado. Sendo as duas técnicas legítimas, achamos a decisão do autor muito adequada à situação, pois o lexema *винегрет* com a denotação de 'uma espécie de salada russa' na língua de

chegada também tem o significado figurativo de ‘mistura’, daí considerarmos que a equivalência dinâmica é respeitada.

Ao traduzir *was gentle* por *отличался мягкостью сердца* [distinguia-se pelo coração brando], o autor procede a uma modulação de sentido, alterando a ênfase da expressão, que obviamente é facultativa nesta situação, já que o equivalente de ‘gentil’ existe em russo. De um ponto de vista estilístico, a solução do autor pode ser considerada perfeita, pois empresta ‘naturalidade’ ao texto. Newmark define ‘naturalidade’ como sendo a última fase no processo de tradução que corresponde à “common language appropriate to the writer or the speaker in a certain situation” (1988, p. 19). Neste contexto, Nabokov torna o discurso mais sofisticado e natural através da mesma técnica (modulação de sentido) quando traduz a palavra *red* de várias maneiras: *красный* [vermelho], *барборисовый* [cor de bérberis], *румяный* [avermelhado], *краска* [tinta], *алый* [escarlate], *малиновый* [cor de framboesa], entre outros.

Transposição vs. tradução literal

O conceito de ‘naturalidade’ de Newmark ainda pressupõe que o texto traduzido deve soar como se se tratasse de um original na língua de chegada, onde a adaptação gramatical não pode ficar esquecida: “‘naturalness’ is both grammatical and lexical, and is a touchstone at every level of a text, from paragraph to word, from title to punctuation” (1988, p. 20).

A versão russa de *Lolita* sofre contudo de falta de transformação gramatical, ou seja, identificamos a tradução literal da ordem sintática inglesa: “those **absurd** builders suspended their work and **never appeared again**” (2/IV, p. 179). Em russo, a ordem frásica, bem como a construção das ligações sintáticas é um decalque literal do inglês: “эти **абсурдные** строители прервали работу и **никогда не появились опять**. (2/IV, p. 229)” [lit. esses construtores **absurdos** interromperam o trabalho e **nunca apareceram de novo**]. A expressão *никогда не появились опять* [nunca apareceram de novo] é um decalque sintático que não faz sentido em russo, onde existe o seu equivalente *больше (никогда) не появлялись* [nunca mais apareceram]. A oração desajeitada questiona a utilização do epíteto *абсурдный* [absurdo] na descrição dos construtores, já que este não se aplica a seres animados em russo, parecendo ser não uma solução artística, mas um lapso lexical.

A assimetria no sistema gramatical russo e inglês manifesta-se primeiramente a nível da sintaxe: as construções frásicas são diferentes, a ordem direta das palavras em inglês é contraposta por uma sequência bastante solta em russo.

Roman Jakobson salientou as dificuldades na tradução literária de russo para inglês, baseando-se no facto de que os dois sistemas linguísticos são completamente distintos, constatando-se a ausência

de algumas construções gramaticais, a inexistência do gênero neutro em inglês e discrepância conotativa das palavras, entre outros:

Because the information required by the English and Russian grammatical pattern is unlike [sic], we face quite different sets of two-choice situations; therefore a chain of translations of one and the same isolated sentence from English into Russian and vice versa could entirely deprive such a message of its initial content. (Jakobson, 1959, p. 236)

Se fizéssemos um exercício de tradução reversa de *Lolita* russa, muitas frases não perderiam o sentido, uma vez que são traduzidas literalmente sem qualquer transposição. Estes lapsos sintáticos marcam o texto russo, criando um efeito de estranhamento não a nível artístico, mas sim a nível da comunicação. A tradução literal da frase “I shall be back by dinnertime, if I do eighty both ways” (1 / XVI, p. 67) prova a carência da modulação sintática repetitiva: “*Я вернусь к вечеру, если буду делать **восемьдесят миль в час** туда и обратно*” (1 / XVI, p. 89) [lit. Estarei de volta ao fim da tarde, **se fizer oitenta milhas por hora** de ida e volta]. O verbo *to do*, tendo uma carga conotativa em inglês mais ampla do que em russo, é traduzido literalmente, em vez de ser substituído pelo seu significado contextual que é *ехать* [conduzir]. A contaminação da língua russa pelas construções anglófonas é uma ‘herança’ da maioria dos emigrantes que, ao viverem fora da pátria, adquirem sequências sintagmáticas novas que não fazem parte da norma linguística russa.

Outro exemplo de construção gramatical desajeitada no texto russo manifesta-se na tradução literal dos verbos: “I had become a great expert in **bedmaking** (2/V, p. 180) / *я делал постели и в этом стал большим экспертом* (2/V, p. 231)” [lit. eu fazia as camas e tornei-me um grande especialista nisso]. O decalque fraseológico *bedmaking* funciona em português [fazer a cama], já em russo provoca alienação.

Identificamos ainda a sobrecarga sintática nas orações, provocada pela transposição gramatical insuficiente:

T1: Cars that now and then passed me **on the side I had abandoned to them**, honked at me brutally. (2/XXXVI, p. 306)

T2: *Редкие автомобили, проезжавшие по им предоставленной мною стороне, оглушительно гудели на меня.* (2/XXXVI, p. 392)

T3: Os carros escassos **que passavam na via, deixada por mim para eles**, buzonavam de forma ensurdecadora para mim.

O decalque da sintaxe inglesa resulta na junção de duas construções com participios de tipo diferente, ativo e passivo (a negrito), que sobrecarregam a frase, resultando numa interferência no desdobramento frásico. A inobservância das regras sintáticas russas constitui uma falta de transposição gramatical no texto e não uma figura de estilo autoral.

Nabokov poderia ter decalcado sintagmas ingleses na parte do discurso das personagens americanas ou, então, poderia ter seguido algum padrão (ex. estrangeirização) ao longo da narrativa para transmitir a atmosfera dos Estados Unidos, criando um efeito paródico no texto. Não se verifica, contudo, nenhuma destas situações, embora saibamos ser essencial manter o equilíbrio na tradução do vocabulário estrangeiro. No posfácio de *Lolita* em português (2013), Margarida Vale de Gato aborda este assunto tão pertinente, enquadrando as suas escolhas tradutórias num claro posicionamento técnico que justifica as suas decisões. A tradutora leva o leitor ao texto de partida, quando usa “expressões culturalmente conspícuas”, evitando, contudo, qualquer contaminação ofensiva do português: “Pretendi que se tornasse (ou deixasse) visível uma parte do texto de partida, pelo que talvez este meu texto português chame, nas palavras de Theo Hermans, a atenção sobre si enquanto discurso traduzido, nem sempre fluente ou natural” (Posfácio, Vale de Gato apud Nabokov, 2013, p. 342). A tradutora portuguesa refere-se ao artigo ‘The Translator’s Voice in Translated Narrative’ (1996) de Hermans, que levanta a problemática da voz do tradutor e da sua posição para com a obra traduzida, seja diretamente no texto, seja nos elementos peritextuais (ex. no posfácio, em notas-de-rodapé): “Translated narrative discourse, it will be claimed, always implies more than one voice in the text, more than one discursive presence” (Hermans, 1996, p. 27). No caso de Nabokov, o leitor ouve a voz do autor sem qualquer substância exógena, tais como os valores éticos e sociais do tradutor, entre outros.

Ironicamente, no posfácio de *Lolita* russa, o autor satiriza os tradutores (americanos e emigrantes russos) pelos mesmos erros que o próprio comete no seu texto:

Posso imaginar o que os egípcios e os chineses fizeram à coitadinha [Lolita], e imagino ainda mais claramente o que uma ‘senhora deslocada’ que recentemente aprendeu inglês ou um americano que ‘teve’ russo na universidade lhe teria feito, se eu deixasse.^{viii} (Nabokov, 2012, p. 412)

A falta de adaptação gramatical (ex. decalques falsos) na tradução, ridicularizada pelo autor no trabalho dos outros, encontra-se abundantemente presente em *Lolita*. Os erros sintáticos nem sempre são perceptíveis à primeira vista por serem implícitos, mas resultam numa incongruência estilística e provocam um entendimento incorreto do texto. A correção deste género de erros afetaria a frase inteira, já que esta deveria ser remodelada a nível estrutural.

Aleksandr Dolinin justifica a ignorância das regras principais da tradução pelo facto de Nabokov se ter eventualmente ‘aborrecido’ desta tarefa:

(...) a tradução de ‘Lolita’ é irregular/instável. Obviamente, em algumas partes, Nabokov estava aborrecido de se autotraduzir e ‘enchia a linha’, como os tradutores costumavam dizer antigamente. Por vezes, nem alterava a sintaxe. No texto há decalques sintáticos que os meus professores – os melhores tradutores da cidade de Leningrado – nos ensinaram a evitar. Digamos, não traduzir os participios com

terminação *-ing* e assim por diante. Mesmo essas regras simples nem sempre são respeitadas por Nabokov.^{lxiii} (entrevista, apud Kochetkova, 2018)

Concordamos com o tradutor russo quando afirma que a autotradução é instável. Já a presunção de que o autor se teria sentido entediado com esse trabalho nos parece questionável, conhecendo a precisão e caráter meticuloso de Nabokov.

Equivalências: Marcadores culturais vs. Intraduzibilidade

Na tradução de expressões idiomáticas Bassnett levanta a questão da equivalência, salientando a importância de aceitar “a intraduzibilidade, ao nível linguístico” e “a ausência de uma convenção social parecida na língua de chegada” e daí substituir “o núcleo invariante” da mensagem original no texto de chegada (2003, pp. 48-49). Concordamos com a teórica, já que as referências pertinentes a uma cultura não podem ser transferidas para outro idioma, sem considerar os aspetos metalinguísticos que incluem elementos culturais e sociais, relevantes para a compreensão da mensagem.

Na tradução dos marcadores culturais, Nabokov usa russismos como equivalentes que nem sempre se integram bem dentro do contexto americano: “at a café or bar bearing the idiotic sign: *The Bustle: A Deceitful Seatful* (2/XVIII, p. 218) / у какого-то кафе или бара с идиотской вывеской: ‘ТУРНИЮРЫ’, а пониже: ‘Протанцуйте тур с Нюрой’ (2/XVIII, p. 280)” [à beira de um café, ou bar, com uma placa estúpida: ‘TOURNYURY’, e por baixo: ‘Dance um tour com Nyura]. Os antropónimos tradicionais russos dentro da realidade americana provocam uma dissonância estilística, entrando em conflito com os empréstimos ingleses, omnipresentes no texto. Nabokov recorre a um equivalente cultural para que o leitor do texto de chegada se identifique com o texto inglês, acabando afinal por produzir o efeito oposto. Nyura (diminutivo do nome Anna) possui uma forte coloração histórico-cultural russa, que sugere a associação a uma imagem bucólica eslava, mas não americana. Esta situação provoca um sorriso no leitor, pois torna-se aqui visível a ‘costela’ russa de Nabokov.

A presença de nomes russos continua quando Humbert fala sobre as placas das casas-de-banho à beira da estrada: “Guys-Gals, John-Jane, Jack-Jill and even Buck’s-Doe’s (2/1, p. 153) / ‘Парни’ – ‘Девки’ (ТМ), ‘Иван да Марья’, ‘Он’ и ‘Она’, и даже ‘Адам’ и ‘Ева’ (2/1, p. 195)” [‘Moços’ - ‘Moças’ (TM), ‘Ivan e Maria’, ‘Ele’ e ‘Ela’, e até mesmo ‘Adão’ e ‘Eva’]. A domesticação dos nomes ingleses deveria supostamente transmitir a patetice da situação. Contudo, o *equivalent effect* (termo de Newmark, 1988), que determina o efeito semelhante sobre o leitor do texto de partida e de chegada, não é atingido neste caso, uma vez que a domesticação inapropriada provoca uma interferência estilística. Os nomes Ivan e Maria (como João e Maria em português) recorrem a uma imagem tradicional rural russa, mas não americana. A substituição de *Buck’s-Doe’s* por *Адам и Ева* [Adão e Eva] mantém a referência jocosa

contextual como uma compensação tradutiva. Entretanto, a eliminação da referência aos machos e fêmeas dos animais (Buck's - Doe's) apaga o intertexto rural do Midwest que, neste caso, é uma zona de caça.

A alteração dos nomes próprios funcionou bem em *Laughter in the Dark*, uma vez que os nomes alemães escolhidos pelo autor eram comuns nas duas culturas. Por outro lado, em *Lolita* a mesma técnica (domesticação) provoca alienação estilística, pois o autor integra uma cultura dentro do contexto da outra. Em nossa opinião, se Nabokov mantivesse os nomes americanos, conseguiria recriar o espírito do livro com mais êxito. Vemos o exemplo da tradução portuguesa de Margarida Vale de Gato: “Miúdos-Miúdas, John-Jane, Jack-Jill, e até Veados-Corças” (Nabokov, 2013, p. 165). Em português, os nomes próprios mantêm-se originais e os títulos humorísticos recebem os seus equivalentes com perdas lexicais mínimas, resultando numa tradução equilibrada que liga organicamente o texto de partida e o público recetor. Certamente, a tradução dos nomes varia de uma época para outra. É de notar, todavia, que nos anos sessenta os nomes pessoais não se substituíam por russos.

A tradução dos elementos emblemáticos da alimentação americana merece uma atenção especial, pois aqui o autor chega a soluções inesperadas:

T1: I remember one matinee in a small airless theatre crammed with children and reeking with the hot breath of popcorn. (2/III, p. 171); Avidly munching, Dolly plied me with marshmallows and potato chips. (2/XXVIII, p. 273)

T2: Мне вспоминается дневное представление в маленьком затхлом кинематографе, битком набитом детьми и пропитанном горячим душком кинопакомства – жареных кукурузных зерен. (2/III, p. 218); Жадно жуя, беременная Дольи угощала меня аптейнными лепешками, арахисовыми орешками и картофельным хворостом (2/XXVIII, pp. 351-352).

T3: Lembro-me de uma sessão diurna num pequeno cinema bafiento, lotado de crianças e saturado do cheiro quente da guloseima de cinema – grãos de milho fritos. (2 / III, p. 218); A mastigar avidamente, a grávida Dolly ofereceu-me bolos de alteia, amendoins e canudos de batata (2 / XXVIII, pp. 351-352).

A frase russa, enriquecida de aliterações e assonância, flui como um texto poético em prosa até enfrentar as iguarias americanas. No momento da tradução de *Lolita*, as referências ao hábito americano de consumo em massa de *chips*, *marshmallow* e *popcorn* ainda não tinham entrado na língua russa como os empréstimos *маршмеллоу* [trans. marshmellou], *попкорн* [trans. popkorn] e *чипсы* [trans. chipсы]. O último tinha o equivalente descritivo de *хрустящий картофель* [batatas crocantes]. Nabokov segue o caminho da tradução descritiva deste termo uma vez com elementos de empréstimo, outra com o equivalente cultural. As babatas fritas aparecem duas vezes no texto: primeiro como *картофельные чипсы* [batatas fritas] e por fim tornam-se *картофельный хворост* [canudos de batata] que é uma incongruência estilística e lexical, uma vez que se trata de uma iguaria diferente.

No caso de *marshmallow*, o autor não procura o equivalente cultural *зефир* [zefir], mas faz uma tradução literal do termo – *алтейная лепешка* [bolo de alteia], recorrendo ao nome da planta ‘alteia’ da família das malváceas [Mallow], antigamente utilizada como base na produção da guloseima. O nome botânico destrói a referência ao produto de consumo popular. Neste contexto, o termo *лепешка* [fogaça achatada], confunde ainda mais. Assim, o leitor russo está perante uma iguaria que não é conhecida nem nos Estados Unidos, nem na Rússia.

Na tradução de *popcorn*, o autor realiza meticulosamente um acréscimo *кинолакомство* [guloseima de cinema] para auxiliar o leitor russo a perceber do que se trata. Entretanto, insatisfeito com o termo introdutório, Nabokov faz uma descrição explicativa das ‘pipocas’, como *жареные кукурузные зерна* [grãos de milho fritos], quebrando o espírito da atmosfera americana. Em 1970, Ellendea Proffer, depois da sua visita à União Soviética, admite a desatualização da língua autoral: “due to the fact that contemporary Russian is quite different from the Russian Nabokov once wrote (...) there are many things that he might not know (for example, that ordinary Russian for ‘popcorn’ is simply *попкорн*)” (Teasley, 1970, p. 258). Na realidade, *popcorn* entrou na Rússia como empréstimo nos anos noventa e até essa altura era conhecido como *воздушная кукуруза* [lit. milho airoso]. Outro acréscimo (sublinhado no exemplo acima), inexistente em inglês, é *арахисовые орешки* [amendoins], cuja aliteração dos *r’s* [arakhisovye oreshki] oferece musicalidade à expressão.

Nos anos sessenta, a língua russa passa ativamente a assimilar os empréstimos americanos / ingleses. Sem conhecer os estrangeirismos que se integraram em russo, o autor continua a fazer traduções descritivas desnecessárias:

T1: She wore a plaid shirt, blue **jeans** and **sneakers**. (1/XI, p. 41)

T2: Она была в клетчатой рубашке, синих **КОВБОЙСКИХ ПАНТАЛОНАХ** и **ПОЛОТНЯНЫХ ТАПОЧКАХ**. (1/XI, p. 55)

T3: Ela usava uma camisa de xadrez, **calças de cowboy** azuis e **chinelas de linho**.

A solução autoral para o termo *sneakers* é neutra em termos de marcadores culturais – *полотняные тапочки* [chinelas de linho]. A tradução descritiva ignora o análogo, existente na União Soviética nos anos sessenta, que é *кеды* [*kedu* – sapatilhas de lona], termo derivado da marca americana Keds.

O termo *jeans* é integrado em russo em meados do século XX sob a forma *джинсы* [trans. dzhinsy] e continua a ser atual. A transcrição do termo preserva a sonoridade parecida com a do original: jeans [dʒi:nz] – *джинсы* [dzhinsy]. A modulação da terminação (colocada no plural) aproxima o americanismo à língua de chegada, facilitando a sua absorção: o -s que forma plural nos substantivos em inglês corresponde ao -ы/[y] em russo, utilizado neste caso. A tradução descritiva, feita por Nabokov,

não se enquadra no texto dos anos sessenta, uma vez que a palavra *панталоны* [calças], um arcaísmo que vem do francês (*pantallettes*), provoca uma dissonância tanto estilística como cultural junto ao adjetivo *ковбойский* [de *cowboy*], associado fortemente aos Estados Unidos. Ao longo da narrativa, vemos a hesitação do autor para com o termo, quando a mesma peça de roupa aparece com outras designações: *штаны* [calças], que é uma generalização, e *потертые ковбойские штаны* [calças de *cowboy*coçadas], uma *overtranslation*. Evoluindo em inglês, Nabokov soa diferente em russo. A narrativa de *Lolita* parece ser interpretada por uma voz do passado que descreve o mundo contemporâneo com expressões antigas. Isso provoca a reprovação por parte de alguns críticos. Entretanto, é preciso valorizar a linguagem única do romance que é formada inclusive por estes lapsos e que revela a voz extraordinária do autor.

As soluções inesperadas de Nabokov suscitam a problemática da (in)traduzibilidade que se levanta na tradução dos elementos culturalmente marcados ou construções gramaticais, inexistentes na língua de chegada. John Catford (1965) distinguiu dois tipos de intraduzibilidade: linguística (jogos de palavras) e cultural (marcadores culturalmente conspícuos). Não concordando com a sua definição 'reduzida' de 'intraduzibilidade cultural', Bassnett afirma o seguinte: "In so far as language is the primary modelling system within a culture, cultural untranslatability must be *de facto* implied in any process of translation" (2005, p.41). Em nossa opinião, qualquer estratégia de tradução dos conceitos culturais (adaptar à cultura de chegada, traduzir por um equivalente neutro ou deixar a referência culturalmente omissa) não deve resistir ao fluxo natural da narrativa na língua de chegada.

O professor emérito de literatura russa da Universidade de Missouri (Columbia), Gennady Barabtarlo¹⁴⁶ viu a autotradução de *Lolita* como "the art and the act of translation as a crossing of the treacherous straits separating two domains" (1988, p. 237). Este acadêmico e tradutor defendeu as soluções lexicais de Nabokov, considerando que o autor propositadamente não aplicava os estrangeirismos que entraram na língua russa no período soviético:

As expressões como 'calças azuis de *cowboy*' em vez de 'jeans' não surgem por acaso: Nabokov não queria introduzir termos que apareceram no dicionário soviético como ilegítimos (aliás, nos dias de *Lolita* a essas calças davam o nome de 'tekhasy' na URSS).^{xiv} (entrevista, Barabtarlo apud Kochetkova, 2018)

Barabtarlo, sendo estudioso de Nabokov, seu tradutor e amigo da família, deve ter tido diretamente acesso a essa informação. Caso seja essa a razão, estamos perante uma marginalização do leitor soviético e visão retrógrada sobre o desenvolvimento da língua. Conhecida a atitude do autor para com o regime totalitário no seu país materno, podemos supor que seja verdade, mas por outro lado os

¹⁴⁶ Também é tradutor dos textos de Nabokov para russo, incluindo o último romance *The Origin of Laura*. O romance, escrito em 1977, por vontade manifesta do autor, deveria ter sido queimado. Entretanto, o seu filho decidiu publicar a obra em 2009, que foi traduzida para russo em 2010.

pormenores na descrição dos Estados Unidos provam o contrário – o autor traduzia para o leitor que desconhece o país do continente americano. Na entrevista dada a Robert Hughes, Nabokov confessa que “The book [Lolita] will be published in America or perhaps Paris; traveling poets and diplomats will smuggle it into Russia, I hope” (1965).

Ao contrário da tradução de *Câmara Escura*, Nabokov mantém as unidades métricas americanas ao longo da narrativa. A descrição da altura de Lolita em ‘pés’ mantém-se na tradução: “Lo (...) standing four feet ten” (1/I, p. 9) / *Ло (...) ростом в пять футов (без двух вершков)* (1/I, p. 15)” [Lo (...) tinha cinco pés de altura (sem dois *vershoks*⁴⁷)]. Às unidades de medida, salvaguardadas na tradução (estrangeirização), é acrescentado o russismo *vershok* (domesticação). O pormenor descritivo é um marcador cultural eslavo arcaico que substitui as ‘polegadas’. Esta medida de comprimento, utilizada na Rússia Imperial, sendo um arcaísmo, entra em dissonância estilística com o anglicismo *фут* [*foot*- pé]. A fidelidade do autor ao texto de partida força o leitor russo / soviético a aprender as medidas estrangeiras.

Emily Apter analisa a intraduzibilidade das obras literárias, baseando-se na singularidade do texto defendida por Badiou, cuja tradução será sempre um desastre. A académica e tradutora americana menciona que “there remains an x-factor of untranslatability that renders every translation an impossible world or faux regime of semantic and phonic equivalence” (Apter, 2011, p. 210). Evitando os radicalismos dos adeptos da intraduzibilidade (Alain Badiou, Emily Apter) ou da reescrita (Susan Bassnett), achamos que o tradutor pode sempre encontrar uma solução de compromisso, compensando algo que se perde no processo. Em nossa opinião, é essencial respeitar o equilíbrio entre a letra do texto de partida e o sentido que este vai ter como texto de chegada. Para isso é necessário que o tradutor tenha noção do contexto e sensibilidade linguística suficiente, não perdendo nunca de vista o público-alvo que o manterá dentro do rumo da tradução. No caso de Nabokov, a sua sensibilidade linguística fica limitada ao período da primeira metade do século XX, pois durante as décadas seguintes o público mudou, bem como a língua.

Decalque

Enquanto os erros de tradução acima mencionados podem ser atribuídos à particular linguagem e estilo do autor que há décadas não residia na Rússia, a tradução errada de termos já nos parece mais grave, dado que acaba por sugerir outros significados.

Quando se trata de léxico que o autor desconhece em russo, Nabokov procede não raro ao decalque morfológico: *lipstick* é *губной карандаш* [lápis de lábios] em vez de ‘batom’, *a box of sanitary*

⁴⁷ A *vershok* é uma unidade de comprimento antiga, igual ao comprimento original da falange do dedo indicador, uma polegada.

pads é *коробка гигиенических подушечек* [caixa de absorventes higiênicos] em vez de 'caixa de pensos higiênicos'. A tradução literal dos termos, que já existem em russo sob outras formas gráficas, leva o leitor a uma interpretação errada do contexto. Assim, *milk bar* traduzido como *молочный бар* [bar de leite], em vez de 'leitaria', aparece frequentemente no texto. Ora o termo 'bar' em russo associa-se primeiramente à ideia de estabelecimento, onde são servidas bebidas alcoólicas.

O lexema *chewing gum* entrou no russo pela via do decalque morfológico *жевательная резинка* [lit. goma de mastigar]. A solução de Nabokov, *жевательная резина* [borracha de mastigar], é nitidamente um caso de lapso a nível lexical. O termo *gum*, entre os seus equivalentes russos, tem o de *резина* [material de borracha] e *резинка* [lit. qualquer produto de borracha: elástico, borracha de apagar lápis, liga de meia]. Ao escolher a primeira solução, o autor cria novos itens lexicais que confundem o leitor devido à formação errada do decalque.

Na tradução do nome comum *raincoat*, Nabokov utiliza o epónimo *Mackintosh*, derivado da marca de gabardinas inglesas. Assim, no texto russo aparece *пластиковый макинтош* [*Mackintosh* de plástico]. O anglicismo *макинтош* era conhecido nos círculos de moda russos da altura, sendo usado para designar uma gabardina de corte específico. A solução do escritor podia ser justificada pela intenção de transmitir o item como culturalmente marcado. Entretanto, o adjetivo *пластиковый* [feito de plástico] destrói a imagem, já que a carga semântica do termo recai sobre o conceito de 'plástico' e não de 'impermeável'. Tal como no caso do termo 'chiclete', o escritor opta por um sinónimo próximo, mas mais uma vez impreciso, o que nos faz lembrar o discurso de um estrangeiro que está a aprender a língua russa e cujo vocabulário carece de precisão na sua aplicação.

Quando se trata de uma tradução complexa que implica elementos de aliteração, o equilibrismo lexical do autor deixa para trás qualquer tradutor; entretanto, algumas transformações morfológicas nem sempre resultam:

T1: Psychoanalysts wooed me with pseudoliberations of pseudolibidoes. (1/V, p. 18).

T2: Психоналисты манили меня псевдоосвобождением от либидобелиберды. (1/V, p. 27).

T3: Os psicanalistas acenavam-me com a pseudolibertação do libido-disparate.

Uma sequência onomatopaica na frase russa faz lembrar um trava-línguas que enriquece o texto de chegada. Entretanto, o termo *psychoanalysts* foi transliterado para cirílico – *психоналисты* [trans. psikhoanalisty], criando desnecessariamente um lexema novo quando já existia o seu equivalente – *психоналитик* [trans. psikhoanalitik]. A confusão na formação morfológica é causada pela proximidade conotativa dos dois sufixos, *-ист* [ist] e *-ик* [ik]. Enquanto, o primeiro é aplicado para designar profissões, o segundo possui o significado da pertença de uma pessoa a qualquer área de atividade. A escolha do morfema correto depende de vários fatores: período e circunstâncias da formação lexical, entre outros.

Somos apologistas do que o lapso na tradução foi causado pela desatualização do autor no que toca ao russo contemporâneo. Em 1982, Alexander Nakhimovsky e Slava Paperno publicaram *An English-Russian Dictionary of Nabokov's Lolita*, onde coletaram todos os 'novos lexemas' de *Lolita* russa. Este trabalho comprova o valor de Nabokov, enquanto autor, para a cultura russa.

A desatualização linguística do autor nota-se nas escolhas lexicais desacertadas quando *double bed* é traduzido como *двухспальная кровать* [cama dupla], *двухспальная постель* [leito de dois lugares] ou *двойная постель* [leito duplo]. Enquanto a primeira solução é um equivalente direto do lexema inglês, as últimas duas formam sintagmas estilisticamente confusos, constituindo uma interferência linguística.

Os anos de ausência da pátria resultaram na perda parcial da sensibilidade linguística do autor em relação à língua russa contemporânea, enquanto a sua capacidade de trabalhar com a sonoridade textual é considerável. Ao traduzir *pseudoliberations*, Nabokov aplica duas técnicas: transliteração e decalque parcial (traduz literalmente só um vocábulo da palavra) que resulta em *псевдоосвобождение* [pseudolibertação]. O prefixo *псевдо* [pseudo] é comum em ambas as línguas, pois representa um conceito de superficialidade / algo falso. A repetição do prefixo na mesma frase inglesa tem o efeito de anáfora.

Em russo, a anáfora é trocada pela aliteração integrada no neologismo *либидобелиберда* [libido-disparate]. Ao traduzir o lexema inglês *pseudolibidoes*, o autor combina novamente a técnica do decalque parcial e transliteração, mas desta vez numa ordem livre que gera a união de dois morfemas estilisticamente diferentes numa só palavra. O monema *либидо* [trans. *libido* – libido] é um termo científico, enquanto *белиберда* [trans. *beliberda* – disparate] pertence à linguagem informal, indicando algo absurdo com conotação irónica. Ao ligar dois vocábulos estilisticamente opostos (científico e coloquial) no texto de chegada, o autor cria um efeito de oxímoro e reforça a sonoridade através da aliteração. Concluímos que Nabokov aplica o decalque morfológico, que pode modificar a forma da mensagem mediante uma alteração semântica.

Tal como na tradução de *Câmara Escura*, o autor, sempre que possível, tenta preservar os efeitos sonoros (aliteração / assonância) nas duas versões. Já os decalques menos malsucedidos carecem de naturalidade, indicando a falta de conhecimento do tradutor da língua de chegada.

Decalque de nomes e topónimos

O autor recorre ao decalque na tradução dos topónimos. Em geral, a tradução dos nomes geográficos estrangeiros para russo não tem um padrão uniformizado, dependendo da língua estrangeira, país, período e tradição tradutiva da altura. *Lolita* está repleta de topónimos, nomeadamente, dos nomes dos estados, cidades, ruas e avenidas:

T1: We had rows, minor and major. The biggest ones we had took place: at Lacework Cabins, Virginia; on Park Avenue (...); on Milner Pass, 10,759 feet high, in Colorado; at the corner of Seventh Street and Central Avenue in Phoenix, Arizona; on Third Street, Los Angeles (...); at a motel called Poplar Shade in Utah. (2/II, p. 158)

T2: Между нами происходили скандалы, большие и маленькие. Самые крупные произошли в следующих местах: Ажурные Коттеджи, Виргиния; Парковый Проспект (...); Мильнеровский Перевал, на высоте 10 759 футов, в Колорадо; угол Седьмой Улицы и Центрального Проспекта, в городе Феникс; Третья Улица в Лос Анжелосе (...); мотель «Тополевая Тень», Юта. (2/II, p. 202)

T3: Entre nós aconteciam escândalos, grandes e pequenos. Os maiores verificaram-se nos seguintes locais: Chalés Rendilhados, Virgínia; Avenida do Parque (...); Desfiladeiro de Milner, a 10 759 pés de altitude, no Colorado; esquina da Sétima Rua com a Avenida Central na cidade de Fênix; Terceira Rua em Los Angeles (...); motel “A Sombra do Choupo”, Utah.

A prática tradutiva demonstra que os topónimos americanos do mesmo género lexical podem ser traduzidos para russo usando métodos diferentes: transliteração, Louisville – *Луисвилл* [trans. Luisvill]; transcrição, New York – *Нью-Йорк* [trans. N’yu-York]; decalque, New Orleans – *Новый Орлеан* [Nova Orleães], ou transcrição com elementos de transliteração (transcrição prática), New Hampshire – *Нью-Гэмпшир* [trans. N’yu-Gempshir]. A variação das técnicas deve-se à diferença fonética entre a língua inglesa e russa, já que esta última nem sempre tem, como foi dito anteriormente, sons análogos aos ingleses: vogais longas e curtas, ditongos, etc. Em épocas diferentes, os tradutores têm vindo a procurar compensar a discrepância fonética entre as duas línguas, numa tentativa de colmatar a incapacidade em reproduzir alguns sons que chegam a ser traduzidos da mesma maneira para russo, por exemplo, **Ruth** é *Рут* [Rut] e **Robert** – *Роберт* [Robert]. A diferença entre a pronúncia inglesa e grafia russa do termo nunca será completamente superada, entretanto a transcrição prática que regista os nomes estrangeiros segundo o sistema ortográfico historicamente estabelecido ajuda a unificar a sua leitura.

Ao traduzir os locais urbanos (ruas, avenidas), Nabokov aplica a técnica do decalque para aproximar o texto de chegada à realidade russa: *Park Avenue* – *Парковый Проспект* [Avenida do Parque], *Central Avenue* – *Центральный Проспект* [Avenida Central], *Seventh Street* – *Седьмая Улица* [Sétima Rua], *Third Street* – *Третья Улица* [Terceira Rua]. O autor traduz os lexemas que designam o tipo de localidade e que são considerados como componentes ‘traduzíveis’. Na realidade, a tradução ‘Avenida do Parque’ cria efeito de estranhamento, uma vez que *Park Avenue* em russo é conhecida via transcrição *Парк-авеню* [trans. Park-avenyu] Os nomes de avenidas e ruas, geralmente, são transcritos parcialmente ou por completo. O decalque, que Nabokov aplicou neste caso, é mais usado na tradução de locais geográficos como macrotopónimos, hidrónimos e orónimos.

Quanto aos locais geográficos, o autor aplica métodos diversos: *Milner Pass* é decalcado em *Мильнеровский Перевал* [Desfiladeiro de Milner], por exemplo. Há duas maneiras de expressar a posse do objeto em russo: colocar o substantivo no caso genitivo ou recorrer ao adjetivo relativo. No caso de *Milner Pass*, o autor aplica o último *мильнеровский* [trans. milnerovsky], provocando um tom medíocre

já que na prática se utiliza outra forma – *Перевал Мильнера* [trans. Pereval Milnera]. Na tradução dos nomes geográficos, os tradutores russos usam fontes especializadas (ex. dicionários técnicos) para confirmar a (in)existência em russo da localidade geográfica em tradução.

A transliteração parcial do nome do estreito [*Viscount Melville Sound*], que faz parte do oceano Ártico na zona pertencente ao Canadá, como *Мельвилевский Зунд* [trans. Mel'vil'sky Zund] cria no leitor algum estranhamento, uma vez que se trata de uma contaminação do alemão *Sund* (estreito). A transcrição do elemento 'traduzível' (empréstimo) provoca uma interferência lexical, já que a versão russa graficamente não tem qualquer relação com a versão de Nabokov – *пролив Вайкаунт-Мелвилл* [o Estreito de Viscount Melville].

Ao traduzir os lexemas *Phoenix, Arizona* Nabokov omite o nome do estado, adicionando um acréscimo explicativo da localidade “*в городе Феникс*” [na cidade de Fénix]. A domesticação em causa funciona muito bem, dado que os leitores soviéticos não associam as cidades americanas aos estados respetivos. Já a transcrição do nome da cidade desvia da norma linguística russa, que é *Финикс* [trans. Finiks].

A confusão geográfica continua na transliteração desnecessária que resulta em nomes inexistentes em russo. A cidade americana Los Angeles tem o seu equivalente transcrito russo – *Лос-Анджелес* [trans. Los-Andzheles]. *Lolita* russa apresenta uma transliteração *Лос Ангелос* [Los Anguelos] que tem reprodução fonética diferente. O autor realiza um decalque parcial, recriando em russo a palavra *angel* encriptada no astiónimo (nome da cidade) americano que é *ангел* [anjo]. O elemento da epífora (-los) repete-se na combinação lexical (Los Angeles), gerando o efeito sonoro de aliteração, mas não compensando a perda do sentido lexical. Em nossa opinião, estas escolhas não seguem regras de transliteração ou decalque, mas são ao gosto e inspiração do autor, com um resultado nem sempre satisfatório.

A incongruência lexical continua no texto russo quando a região geográfica *Middle West* aparece sob duas formas distintas. Primeiro, o leitor é confrontado com *средняя часть Соединенных Штатов* [a parte do meio dos Estados Unidos] que é uma tradução descritiva estilisticamente errada. A segunda versão, *средний Запад* [centro-Oeste], segue a norma linguística russa (decalque), necessitando somente de correção da grafia – ambos os lexemas devem ter letras maiúsculas *Средний Запад* [Centro-Oeste]. Seguindo a lógica de que o autor esclarece os topónimos desconhecidos ao leitor russo, o próximo exemplo quebra essa teoria: “May 30 is a Fast Day by Proclamation in New Hampshire but not in **the Carolinas** (1/XI, p. 40). / *Тридцатое число мая официально объявлено Днем Постным в Нью-Гампшире, но в Каролинах, например, это не так* (1/XI, p. 55)” [Trinta de maio foi oficialmente declarado Dia de Quaresma em New Hampshire, mas nas **Carolinas**, por exemplo, não é o caso]. A transliteração do nome genérico dos dois estados americanos, *The Carolinas* (a negrito), como *Каролины*

[trans. Karoliny], sem qualquer nota explicativa, cria um certo grau de ambiguidade, já que, em russo, esses estados se designam como ‘estados da Carolina do Norte e do Sul’.

Na tradução dos nomes dos hotéis, o autor aplica o decalque: *Lacework Cabins* – *Ажурные Коттеджи* [Chalés Rendilhados], *Poplar Shade* – *Тополевая Тень* [A Sombra do Choupo]. Na altura fazia sentido, mas hoje é mais popular colocar o nome original entre aspas. A decisão tomada pelo autor em domesticar os nomes dos hotéis presume-se que seja para evitar um efeito de alienação no público-alvo. Nabokov substituiu os elementos estrangeiros que poderiam constituir um obstáculo para o bom entendimento do texto pelos leitores da União Soviética, habituados a ler textos russificados. Contudo, a tradução dos topónimos não se revelou congruente, carecendo de precisão lexical, o que pode ter criado um resultado oposto ao desejado. Em conclusão, é óbvio que as transformações gráficas dos nomes estrangeiros foram feitas por um russo nativo, mas os métodos imprecisos nos casos analisados demonstram o seu longo afastamento da cultura de chegada.

Ampliação

As ampliações, feitas em *Lolita*, são menores que as usadas em *Câmara Escura* e, excetuando os momentos de inspiração artística, são reduzidas aos acréscimos explicativos do contexto literário.

Inspirado na tradução, o autor ocasionalmente adiciona figuras de linguagem, inexistentes no texto inglês: “Please notify Sheriff **Buller**” (2/XIX, p. 222) / “*обращаться к шерифу Фишеру, Фишерифу, Фишерифму*” (2/XIX, p. 286) [comunicar ao xerife **Fisher, Fisherife, Fisheri(f)ma**]. A sequência de lexemas da mesma família forma uma gradação crescente que intensifica o ritmo da mensagem. A consonância dos fricativos *ф* [f] e *ш* [sh] desperta neste caso o tom paródico da frase russa, efeito que não encontramos no texto inglês.

A nível intertextual, o autor acrescenta uma referência literária russa, inexistente em inglês: “*Никогда не уедет с Онегиным в Италию княгиня N.*” (2/XXVII, p. 341) [A princesa N. nunca partirá com Onegin para a Itália]. A alusão a Pushkin apresenta dois aspetos: primeiro, a obra é conhecida por qualquer russo e, segundo, a sua tradução académica de *Eugene Onegin* (1964) terá levado o autor a efetuar este acréscimo. O intertexto russo adquire ainda alusões a Tyutchev, Verlen, Baratynsky, entre outros.

CONCLUSÃO DE SECÇÃO

Em termos globais, a estrutura de *Lolita* russa não difere da versão americana, uma vez que a sua tradução sofreu muito menos alterações comparativamente a *Câmara Escura* que foi remodelada a nível estrutural (as linhas secundárias) e visual (os protagonistas são retrabalhados). Entretanto, a

fidelidade à versão original de *Lolita* não é primordial, já que o autor toma a liberdade de modificar o texto a seu gosto. Na tradução da obra, Nabokov considera não apenas possível, mas também desejável reduzir, ampliar ou alterar o texto de chegada, quer a nível lexical quer intertextual. A sua versão russa, ‘corretamente’ traduzida (Nabokov, 2012, p. 413), difere muito do que seria um romance traduzido por um tradutor profissional.

Apologista da tradução literal, Nabokov não segue a sua teoria na prática quando se trata da autotradução. Mesmo assim, a sua ‘investida’ na obra, ou seja, a modificação do texto de partida, tem a ver com questões estéticas e não contextuais. O quadro geral de *Lolita* não sofre modificações: os nomes dos protagonistas são os mesmos, a narrativa e a posição do autor ficam inalteradas. Os acréscimos, realizados pelo autor na tradução russa, têm carácter informativo (reminiscências literárias, descrição das personagens e situações), servindo de comentário a tradutores do romance para outras línguas, como por exemplo na tradução polaca de Robert Stiller (Ginter apud Roscoff, 2015, p. 185).

Do ponto de vista dos Estudos de Tradução, considerando a teoria da equivalência, o objetivo de uma tradução é reproduzir a mensagem do original, não esquecendo de que “to reproduce the message one must make a good many grammatical and lexical adjustments” (Nida & Taber, 1982, p. 12). Neste contexto, Nabokov-tradutor falha a vários níveis nestes ajustamentos: tradução não equivalente, confusão lexical, construções de sintaxe erradas, omissões, entre outros.

A incongruência na tradução de *Lolita* produz um efeito de montanha-russa, onde o autor-tradutor se afunda numa descrição monótona e se eleva com os desafios linguísticos que o entusiasma. Joanna Trzeciak¹⁴⁸, ao analisar a autotradução de *Desespero*¹⁴⁹ (1934) de Nabokov, fala no privilégio do autor em conhecer o subtexto da sua obra e de antecipar as possíveis leituras do futuro texto traduzido:

The cultural reinscription of the translated text can be mitigated by the self-translating author, whose recognition of the inscribing discourses allows him to anticipate a range of potential readings (or misreadings), and to attempt to influence, preempt, or co-opt them through various self-translation strategies. (Trzeciak, 2011, p. 294)

A afirmação da investigadora é adequada no que concerne a autotradução de *Câmara Escura*, domesticada e reescrita para a cultura de chegada. No caso de *Lolita*, verificamos que o distanciamento cultural físico da sua pátria e dos compatriotas soviéticos desatualizou o vocabulário do escritor. A língua russa da década de sessenta não era a mesma que a dos anos vinte. Os estrangeirismos que entraram na União Soviética ao longo dos anos eram desconhecidos do autor. A incongruência na tradução dos mesmos lexemas dentro do texto confirma as incertezas autorais, tornando o texto e o seu significado obscuro para o leitor russo.

¹⁴⁸ Professora de Estudos de Tradução da Universidade de Kent.

¹⁴⁹ ТО: *Отчаяние*.

As múltiplas ampliações de aliterações e ligações intertextuais, bem-sucedidas na maioria dos casos, prova a mestria do escritor. Já os arcaísmos descontextualizados remetem-nos à Rússia pré-revolucionária, uma zona de conforto do autor que já não é a língua falada à altura da tradução. As construções confusas mostram que seguiu o seu raciocínio em inglês, mesmo que ele afirme que pensava em imagens: o autor não conseguiu suprimir o inglês de forma satisfatória para recriar a obra em russo. A indução da sintaxe estrangeira no texto russo parece mais um descuido do que uma técnica autoral. Nabokov cai numa situação de *in-betweenness*, descrita por Homi J. Bhabha como uma zona de cruzamento de duas línguas; essa linguagem do autor é acessível somente aos emigrantes russos dos Estados Unidos, deixando de fora outros grupos de leitores. Neste contexto lembramos Gideon Toury que salienta a importância de seguir as normas da língua de chegada para integrar bem o texto traduzido na nova cultura: “subscription to norms originating in the target language culture determines its acceptability” (Toury, 1995, p. 57). A falta de transposição gramatical e sintática em *Lolita* é uma barreira à aceitação da obra pelos leitores russos.

O uso de algumas técnicas drásticas de transliteração de nomes ou descrição de referências culturalmente marcadas alteraram o sentido original, resultando em falhas contextuais: termos desajeitados, lacunas no texto ou explicações desnecessárias. Por vezes, Nabokov seguiu o caminho da literalidade quando podia perfeitamente utilizar uma adaptação (caso da métrica inglesa). Explicamos isso como uma mudança de intenções criativas do autor ao longo do texto russo.

Quando se trata da descrição lírica, jogos linguísticos e tudo o que despertava o interesse do autor, a tradução corre bem. O autor confirma o seu à vontade com o contexto lírico: “On the other hand, descriptions of tender emotions, of my nymphet’s grace and of the soft, melting American landscape slip very delicately into lyrical Russian” (entrevista, Nabokov apud Roberts, 1965).

Concordamos com Aleksandr Dolinin que apela ao enriquecimento do texto russo com as soluções lexicais descritivas diversificadas, comparativamente ao romance inglês:

Por exemplo, o adjetivo comum ‘red’ – ‘vermelho’. Em alguns casos, Nabokov traduz como ‘vermelho’, mas em outros – como cor de cereja, rosa, ardente, ígneo. Isto já não é uma falta de palavra correspondente ou desconhecimento da língua russa contemporânea, mas a escolha do autor.^{lv} (entrevista, apud Kochetkova, 2018).

Estamos perante uma situação da escolha autoral que eleva esteticamente o texto de chegada.

O escritor, por lapso, perdeu um parágrafo de meia página na tradução que foi recuperado pelo seu filho nas edições contemporâneas. O facto de se ter reparado nesta lacuna (pelo crítico literário russo Aleksandr Svirilin) quase quarenta anos depois da sua publicação, em 2003, indica que nem tudo foi ainda estudado.

Os erros flagrantes cometidos pelo autor não seriam tolerados pelo público, caso se tratasse de um tradutor comum. Daí tradutores como Viktor Sonkin e Maksim Nemtsov considerarem que Nabokov falhou na tradução ao ter escrito numa língua inexistente, o que levou à perda da dinâmica do original. Outros, como Gennady Barabtarlo, defendem a visão do direito autoral que permite esta variação. Cremos que este assunto deve ser considerado à luz de diferentes disciplinas que abordam o texto traduzido, como, por exemplo, os Estudos de Tradução e de Literatura Comparada que informam o nosso estudo. Do ponto de vista dos Estudos de Tradução, a *Lolita* russa não é uma tradução, mas sim uma adaptação livre, uma recriação. Efetivamente concordamos que um tradutor profissional não sairia impune ao apresentar uma tradução com as gralhas e erros cometidos por Nabokov.

Já do ponto de vista da Literatura Comparada, trata-se de Nabokov e não de um tradutor comum. Enquanto escritor, as suas ‘falhas’ dão um toque singular à *Lolita* russa, tornando o romance ainda mais pessoal e cativante. Neste caso, os erros existentes revelam o lado ‘imperfeito’ do autor que sempre exigiu ‘perfeição’ de tudo e de todos.

No posfácio do livro, Nabokov admite que qualquer ‘frase torta’ na tradução é uma consequência do seu afastamento da língua nativa e do seu espírito:

Reitero com grande paixão ao leitor americano a superioridade do meu discurso russo sobre o meu inglês, de modo que qualquer estudioso das línguas eslavas pode, de facto, pensar que a minha tradução de ‘Lolita’ é cem vezes melhor do que o original. Só que agora fico nauseado com o barulho das minhas cordas russas enferrujadas. A história desta tradução é uma história da desilusão (...) o constrangimento da tradução em causa é uma falta não só do tradutor que se desacostumou do seu discurso nativo, mas também do espírito da língua para a qual a tradução é feita.^{lxvi} (Nabokov, 2012, p. 410)

Corroborando o aspeto dual da abordagem das duas disciplinas ao objeto, enquanto os tradutores criticaram as escolhas de Nabokov, indicando a sua desatualização linguística, os professores de literatura sublinham o valor da obra, desvalorizando os erros de tradução. Entre estes últimos encontra-se Gennady Barabtarlo, segundo o qual, a autotradução de *Lolita* foi bem conseguida e seria impossível traduzi-la para russo contemporâneo pelas seguintes razões:

Atualmente, não existe uma língua russa que possa transmitir a linguagem de Nabokov. O idioma russo após a revolução de outubro não é uma continuação da língua russa pré-revolucionária. Esta é uma língua diferente, imposta por um lado do exterior (pelo novo governo, com os seus modelos e slogans e híbridos feios corroidos ‘habitação’, ‘salário’ e centenas de outros) e por outro – do interior das prisões, devido às características do assentamento judaico e de Odessa, etc. (...) A intelligentsia não tenta regenerar a verdadeira língua russa (‘festinhas’, ‘pela vida fora’, ‘não solicitada’ [...] e ‘sem clareza’ [...] a cada passo), e não é possível traduzir Nabokov para outra língua. (...) o dialeto atual, a que Nabokov chamava palavreado soviético, é miserável, pobre em meios e extremamente vulgar e é inadequado para a tradução de Nabokov.^{lxvii} (entrevista, Barabtarlo apud Kochetkova, 2018)

A posição de Barabtarlo para com o idioma contemporâneo russo é questionável, já que nenhuma língua fica estagnada no tempo. Não concordando com a opinião deste académico, consideramos a sua visão retrógrada e hostil à noção de língua como um organismo que evolui. As obras russas de Nabokov, sendo parte integrante da literatura da primeira metade do século XX, possuem um vocabulário russo rico, com pouca interferência das línguas ocidentais. Já *Lolita* pertence a outra época, e usar um léxico que é identificado pelos leitores russos da segunda metade do século XX como não ‘válido’ ou demasiado arcaico não é uma alternativa proveitosa.

Do ponto de vista da história literária, os textos consagrados foram traduzidos múltiplas vezes (ex. *Eugénio Onéguin*, *Alice no País das Maravilhas*), já que cada época requer a sua própria tradução. A obsolescência do léxico do romance levanta a questão da necessidade de retraduzir a obra, como foi feito com a *Lolita* portuguesa, primeiro por Fernanda Pinto Rodrigues (1974) e depois por Margarida Vale de Gato (2013). Esta última salienta a atualização da linguagem do romance no posfácio do livro: “A minha tradução forçosamente inscreve a diferença do presente – tempo em que mais do que nunca nos cruzam línguas diversas, ao mesmo tempo mais do que nunca somos permeáveis ao guião anglófono” (Vale de Gato apud Nabokov, 2013, p. 342). Fosse o caso de um tradutor tentar de novo traduzir *Lolita* para o russo, iria concorrer com o próprio autor nessa tarefa e o seu peso literário no mundo editorial russo, o que seria uma situação desvantajosa. Não existe outra tradução de *Lolita* em russo, pois o seu estatuto no mercado é ‘intocável’. A inexistência de outras versões russas de *Lolita* deve-se ao facto de que o romance está proibido de ser traduzido para russo pela sociedade que gere o legado literário de Nabokov (um órgão hereditário, estabelecido pelo seu filho). A tradução profissional de *Lolita* para russo seria um precedente relevante para os estudos de tradução literária, já que uma sintaxe elástica e os intertextos integrados na obra abrem oportunidades infinitas a qualquer tradutor. Do ponto de vista do leitor, uma nova tradução de *Lolita* ganharia em termos de escolhas lexicais contemporâneas e estruturas gramaticais corretas, perdendo, entretanto, os acréscimos pessoais do autor.

3.3. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

A autotradução será sempre um tema interdisciplinar, uma vez que se trata da fusão do emissor (autor) e do intermediário (tradutor) numa só pessoa, o que resulta numa colisão da autoridade e da (in)fidelidade ao texto de partida. Os casos de autotraduções de Nabokov são experiências singulares, comparativamente à quantidade das obras que o escritor traduziu a par com tradutores profissionais. Os dois romances autotraduzidos por Nabokov, analisados neste estudo, sofreram uma reescrita. O grau de ‘invasão’ autoral na tradução dos dois casos é elevado, mas manifesta-se de forma diferente.

O caso de *Câmara Escura* é uma completa reescrita que resultou num livro com título diferente e enredo modificado. Na tradução do romance russo, o autor opta pela domesticação ou omissão dos elementos culturais da Rússia, eliminando o efeito de distanciamento na leitura.

A reescrita e adaptação do romance são consequências de várias influências de natureza endógena e exógena. A razão principal que incentivou Nabokov a traduzir pessoalmente *Câmara Escura* foi a insatisfação com a tradução existente. Na altura, o escritor tinha em perspectiva ganhar um público novo e não quis perder essa oportunidade.

Outro fator importante era o facto de Nabokov não estar satisfeito com o texto russo a nível artístico. Assim, a tradução serve como uma ‘segunda oportunidade’ para o romance que poderia conquistar um novo mercado. Nesta perspetiva, o autor adapta o conteúdo à cultura americana, com o intuito do texto servir de guião para um filme. Os destinatários de *Câmara Escura* são emigrantes russos na Europa, os de *Laughter in the Dark* são o público anglófono. Na autotradução, o cenário europeu mantém-se, já o contexto russo fica muito reduzido.

A decisão de Nabokov de reescrever *Câmara Escura* lembra-nos a afirmação de Susan Bassnett de que “the greatest problem when translating a text from a period remote in time is not only that the poet and his contemporaries are dead, but *the significance of the poem in its context* is dead too” (2005, p. 88). Obviamente, Nabokov viveu no século XX e os seus textos são contemporâneos. Entretanto, *Câmara Escura* foi escrita no meio russo-europeu que desapareceu depois da Segunda Guerra Mundial. A história do romance, sendo universal em si, foi descrita num cenário e com microtemas completamente alheios aos americanos. Daí a reescrita da obra ser uma tentativa de ressuscitar o romance, dando-lhe uma vida nova. Não tendo problemas de conhecimento da língua inglesa, Nabokov no fim da autotradução viu esta experiência como extremamente desgastante. Em nossa opinião, o perfeccionismo do escritor dificulta a autotradução, pois a procura de uma expressão perfeita resultava numa reescrita.

A domesticação dos elementos estrangeiros em *Câmara Escura* não ajudou o autor a atingir o lugar central no sistema literário norte-americano. O romance *Laughter in the Dark* não foi recebido com êxito, uma vez que se tratava de uma das primeiras obras de Nabokov em inglês. O problema não foi a

língua inglesa que o autor dominava livremente, mas o facto de o autor ainda não ter encontrado a sua voz na literatura norte-americana.

O autor russo integra a lista dos escritores americanos não graças às suas (auto)traduções, mas sim pelos seus romances americanos, criados de raiz em inglês e que abordam problemas relativos ao público ocidental. As obras americanas de Nabokov refletem o seu estilo próprio com vocabulário sofisticado. O autor conseguiu transmitir uma pronúncia peculiar nas páginas das suas obras. Ninguém fala assim em inglês na vida quotidiana, mas o público aprecia ler o seu discurso rico e único. O autor assimilou uma cultura nova, elaborando a sua linguagem que se enquadrou no sistema literário inglês, iniciando-se com *Lolita*.

A autotradução de *Lolita* para o russo sofre muito menos episódios de reescrita comparativamente a *Câmara Escura*, tendo algumas partes do texto sido omitida ou acrescentadas. A estratégia da tradução tem carácter misto: a terminologia não-equivalente nuns casos é estrangeirizada, noutros é domesticada, o que provoca confusão estilística. O jogo linguístico mantém-se equivalente ao original, já a proposta lexical do texto fica mais despretensiosa.

Lolita foi um êxito, independentemente das suas falhas na tradução, graças à qualidade da obra original e do peso literário do seu autor. O dom artístico do autor compensa a desatualização lexical ou incongruência sintática. Essas falhas são compensadas pelas partes da reescrita alteradas com sucesso. Essas compensações / reescritas remetem-nos para fatores principais na atividade de autotradução, salientados por Rainier Grutman e Trish Bolderen. Ao analisar a prática de autotradução, estes investigadores canadianos acrescentam à autoridade do escritor a sua liberdade de ação, em termos de agenciamento (*agency*), como sendo o segundo elemento essencial que distingue o autotradutor:

By routinely identifying self-translations as the work of the original authors, without accounting for any of the nuances in terms of personae alluded to above, the author's authority is transferred metonymically to the final product, which thus becomes a second original. There is indeed a perception (perhaps particularly among writers) that self-translators are 'recreators producing a new original on the model of the old' (...). A second consequence of the prevailing mode of thought is the agency granted self-translators (and routinely denied 'standard' translators). (...) In addition to being allowed to act on behalf of the original writers who make up their other persona, self-translators are often seen to have much more leeway in the decision-making process of translation. (...) self-translators are routinely given poetic license to rewrite 'their' originals. (Grutman & Bolderen, 2014, p. 324)

Nabokov possuía licença para efetuar qualquer tipo de tradução das suas obras, não só por deter os direitos autorais, mas também pela sua autoridade literária perante a sociedade. Isto leva-nos diretamente à teoria hermenêutica de Steiner que se centra na *persona* do tradutor (quatro movimentos hermenêuticos), já que as decisões, tomadas no processo de autotradução, são primordialmente pessoais. Escapando aos passos de *initiative trust* e de *aggression* no ciclo de compreensão da obra em

ambas as autotraduções, Nabokov passou logo para a *incorporation* e *compensation*. A incorporação é responsável pela integração do texto na cultura de chegada, enquanto a compensação procura equilibrar e minimizar as discrepâncias entre o original e a tradução por meio de diferentes estratégias de tradução.

No caso da *Câmara Escura*, a 'compensação' resulta numa reescrita, enquanto a 'incorporação' de *Lolita* na cultura de chegada foi insuficiente. A tradução oblíqua /reescrita parcial é o melhor resultado que o autor conseguiu atingir na tentativa de verter o texto americano para o russo de forma a obter uma melhor compreensão por parte do público-alvo.

Os dois casos de autotradução de Nabokov, apresentados neste estudo, diferem não só a nível da interferência autoral no texto, mas também as razões para a reescrita são distintas. *Laughter in the Dark* é uma reescrita do texto que, no momento de tradução, não satisfazia o autor a nível da construção da narrativa. *Lolita* veio a ser uma reescrita fragmentária por ausência longínqua do autor da cultura de chegada e falta de vocabulário contemporâneo.

Tal como já foi referido, Nabokov tem tendência a facilitar o contexto metafórico / intertextual na tradução seja para inglês ou para russo. As camadas subjacentes que implicam um conhecimento prévio do leitor do texto de partida ficam perdidas (omissões) ou mais explícitas (acréscimos explicativos) na tradução autoral. Isto inclui também a questão da intraduzibilidade que é resolvida pelo autor através de estratégias opostas: domesticação e estrangeirização. Enquanto na autotradução de *Lolita* o escritor faz tentativas de aproximar o leitor russo do ambiente americano, por meio da transliteração dos elementos inexistentes na União Soviética, *Câmara Escura* está completamente adaptada ao novo ambiente linguístico (americano), já que as situações não-traduzíveis são domesticadas ou eliminadas, incluindo o título da obra. Daí as duas obras russas, estando na posição de texto de partida ou de chegada, sofrerem uma estrangeirização, enquanto os romances anglófonos permanecerem na zona de conforto do leitor americano.

Em suma, ao autotraduzir as duas obras, Nabokov já não era o mesmo autor que tinha escrito os textos de partida. Quanto a *Lolita*, o grande intervalo entre a criação da obra e a sua tradução, o distanciamento do autor da língua e da cultura russa (vinte e cinco anos sem escrever romances em russo no momento da autotradução) influenciaram o léxico e a sintaxe, não deixando o autor sair completamente da zona de *in-betweenness* cultural e linguística, na qual viveu e criou a sua obra.

CAPÍTULO IV – JOSEPH BRODSKY: AUTOTRADUÇÃO

O percurso de Brodsky no novo mercado literário é bastante consistente: primeiro, o público conhece os seus textos em tradução inglesa feita por terceiros (ex. George Kline, Daniel Weissbort, Harry Thomas). Em seguida, as suas obras poéticas são traduzidas a quatro mãos pelo tradutor e pelo autor e, finalmente, o poeta tenta a autotradução. As quatro coletâneas, publicadas nos Estados Unidos em inglês com a participação do poeta, identificam a evolução da sua presença no exercício de tradução. Reportaremos de seguida esse percurso, desconstruindo o processo de autotradução até às decisões do autor / tradutor em cada caso.

A primeira coletânea *Joseph Brodsky: Selected Poems*¹⁵⁰ (1973) contém poemas do período soviético e é publicada com a tradução de George L. Kline, autor que trabalhará com Brodsky, evidenciando uma presença maior ou menor em todas as publicações futuras. O peritexto (a ficha catalográfica no verso da folha de rosto) inclui a grafia do nome do autor ainda com elementos russos 'Joseph (Iosif Alexandrovich) Brodsky' que faz sentido já que Brodsky só estava nos Estados Unidos há um ano, ainda no início da formação da sua identidade autoral anglófona.

As críticas da coletânea foram poucas, mas positivas. A boa receção do livro em inglês resultou de dois fatores: o trabalho eficaz do tradutor George Kline que conseguiu transmitir adequadamente a obra-prima russa e o interesse do público pelo poeta exilado. As entrevistas dadas e críticas positivas no contexto epitextual contribuíram para a boa receção das obras traduzidas.

J.W. Auden escreve uma resenha muito entusiasta sobre os poemas de Brodsky traduzidos por Kline, publicada antes da saída da coletânea, configurando assim o tom positivo das críticas seguintes:

Knowing no Russian and therefore forced to base my judgment on English translations, I can do little more than guess about the poems of Joseph Brodsky. My chief reason for believing that Professor Kline's translations do justice to their originals is that they convince me that Brodsky is an excellent craftsman. (Auden & Kline, 1973)

Na realidade, Brodsky acreditava ser impossível reproduzir a voz do autor na tradução, já o seu timbre, tom e ritmo poderiam ser transmitidos: "It would be futile and unreasonable to expect a translator to follow suit: the voice one works from and by is bound to be unique. Yet the timbre, pitch and pace reflected in the verse's meter are approachable" (Brodsky, 1986a, p. 141). Assim, questionamos na nossa análise se é possível transmitir a voz original na autotradução.

Neste subcapítulo, estudamos três exercícios de autotradução poética de Brodsky de russo para inglês, publicados em coletâneas americanas distintas. A análise comparativa inclui o estudo da coletânea e do poema em cada caso, que serão vistos segundo aspetos paratextuais, literários e de tradução, como foi realizado no caso de Vladimir Nabokov.

¹⁵⁰ Esta coletânea não faz parte da nossa análise, uma vez que não contém as autotraduções de Brodsky.

Primeiro, procuramos os pontos comuns / distintos nos peritextos das coletâneas em duas línguas (ex. organização estrutural, quantidade e ordem dos poemas), incluindo ainda os seus motivos e temas. Em seguida analisamos a recepção / crítica de cada compilação poética e a participação do poeta na tradução dos seus poemas.

A análise dos textos poéticos começa com a recepção das suas traduções inglesas (aspecto paratextual), seguida pela génese da obra: mensagem e estrutura poéticas, técnicas literárias, intertextualidade. A avaliação da tradução inclui técnicas, usadas pelo autor e tradutores na transposição das obras de uma língua para outra: equivalências, modulação, adaptação e ampliação / omissão, entre outros. Para salvaguardar a ergonomia do espaço textual, os excertos dos poemas citados aparecem tanto dentro do corpo de texto (em linha) como destacados em verso, dependendo da necessidade do contexto em cada caso.

4.1. O CICLO DE POEMAS ‘A PART OF SPEECH’ DA COLETÂNEA *A PART OF SPEECH*¹⁵¹

4.1.1 A COLETÂNEA *A PART OF SPEECH*

Organização, motivos e temas

A coletânea americana *A Part of Speech* (1980) tem a sua versão homófona russa *Часть речи* [Parte do Discurso] pela editora Ardis, em 1977. A compilação russa inclui poemas escritos por Brodsky nos primeiros anos de exílio (1972-76). A poesia destaca-se pelo afastamento do cânone tradicional poético russo, que não foi apreciado por todos os compatriotas de Brodsky. Aleksandr Solzhenitsyn criticou os poemas por falta de lirismo: “E o que não se encontra em nenhum ponto desta coletânea é simplicidade humana e acessibilidade espiritual”^{lviii} (1990, p. 2). A maioria dos críticos literários russos considera que a coletânea é resultado de uma sucessão de eventos biográficos e de uma acumulação de influências artísticas: Mandesltam, Tsvetaeva, Akhmatova, Frost, Auden, entre outros. Em nossa opinião, a coletânea russa é o corolário das vicissitudes passadas pelo autor no exílio. A vivência destas contrariedades condicionou o autor na sua escrita. A linguagem poética agora utilizada passa a ser influenciada por novos contextos e idiomas presentes na vida do escritor.

A organização peritextual da coletânea russa é bem-sucedida, já que o índice reflete claramente a integridade da compilação como um período poético da vida de Brodsky. O autor inicia e termina a compilação no mês de dezembro com cinco anos de intervalo. O poema ‘24 de Dezembro de 1971’¹⁵² (1972) marca o último Natal católico passado na sua pátria, enquanto ‘Dezembro em Florença’¹⁵³ (1976) encerra a coletânea, situando o autor na sua cidade europeia favorita que lhe lembra as ruas e fachadas de São Petersburgo. O motivo paralelo do poema é a cidade natal de Dante, o autor favorito de Brodsky, que também foi exilado da sua pátria por razões políticas (Brodsky, 2017a, p. 709). Joseph Brodsky termina a coletânea com poemas, onde imperam a solidão numa terra estranha e a saudade da sua amada, constatando a impossibilidade de voltar à sua cidade natal.

A versão inglesa da coletânea mantém o nome da sua homóloga russa, no entanto, o conteúdo é só parcialmente salvaguardado. *A Part of Speech* alarga o espaço temporal da composição poética de Brodsky (1968-78) e inclui poemas ainda escritos na Rússia. Os motivos da nostalgia e solidão em terra estranha concluem a coletânea russa, enquanto em *A Part of Speech* se tornam apenas uma das etapas da vida do sujeito poético. Na coletânea inglesa, Brodsky procura respostas a questões como a mudança radical de residência e de língua e como lidar com a perda da identidade criativa no novo espaço cultural.

¹⁵¹ Sendo que a coletânea e o ciclo de poemas em análise têm o mesmo nome, colocamos um título em itálico e outro entre aspas simples.

¹⁵² TO: *24 декабря 1971 года.*

¹⁵³ TO: *Декабрь во Флоренции.*

O poema 'Canção de Embalar de Cabo Cod'¹⁵⁴ (1975), traduzido para inglês como 'Lullaby of Cape Cod' (1980), é dedicado ao bicentenário dos Estados Unidos e, segundo Brodsky, é uma tentativa de retratar o país de acolhimento (Brodsky, 2017a, p. 701). O poema, presente nas duas coletâneas, é uma reflexão direta de Brodsky sobre a troca de impérios: União Soviética pelos Estados Unidos. Estando na península de Cabo Cod, Brodsky retrata em sessenta estrofes a sua percepção de um novo país e a história dos Estados Unidos junto com a preocupação de não ouvir a fala russa nas ruas. Em 'Lullaby of Cape Cod' Brodsky tenta integrar-se no novo terreno poético sem romper a ligação à sua cultura nativa, já que as estrofes alternam entre as suas memórias do passado com as impressões de uma nova vida em terreno desconhecido. A mudança de vida e de hábitos quotidianos influenciaram a voz poética de Brodsky, sentindo-se no poema sinais de solidão e de uma crise poética.

A estrutura peritextual das coletâneas não é idêntica, já que o poeta reconfigura completamente o conteúdo do livro. Seguindo as traduções anglófonas na organização interna do livro, Brodsky elabora títulos para cada poema e coloca o índice no início do livro (e não no fim como é hábito em russo). O conteúdo é dividido em dois capítulos: 'A Song to No Music' e 'A Part of Speech', sendo que em russo essa divisão interna não existe.

Tecnicamente a versão inglesa inclui três ciclos de poemas dos quatro apresentados na compilação russa: 'Letters to a Roman Friend', 'Mexican Divertimento' e 'A Part of Speech'. O ciclo de poemas 'Vinte sonetos a Maria Stuart'¹⁵⁵ não faz parte da coletânea devido à falta de tempo para a sua tradução. Brodsky acrescenta um poema originalmente escrito em inglês, 'Elegy on the death of Robert Lowell' (1977), incluindo ainda alguns poemas de outras coletâneas russas.

Como resultado, *A Part of Speech* é uma fusão de quatro coletâneas russas: *Paragem no Deserto* (1970), *Fim da Época Maravilhosa*¹⁵⁶ (1977), *Parte do Discurso* (1977), e *Urânia* (1980). A ordem em que os poemas surgem ao leitor corresponde à organização cronológica das coleções. Os primeiros poemas referem-se às duas primeiras compilações, seguidos pelos poemas de *Parte do Discurso* e terminando com os poemas de *Urânia*. Como vemos, a compilação anglófona difere da russa em conteúdo poético, o que acontecerá com todas as coletâneas futuras.

Tradução, receção e crítica

A tradução da coletânea *A Part of Speech* (1980) foi realizada por uma equipa de poetas e tradutores qualificados. Enquanto Nabokov manteve sempre poucos tradutores à sua volta (o filho Dmitri

¹⁵⁴ TO: *Колыбельная Трескового Мыса.*

¹⁵⁵ TO: *Двадцать сонетов к Марии Стюарт.*

¹⁵⁶ TO: *Конец прекрасной эпохи.*

era o principal), Brodsky trabalhou ao mesmo tempo com Daniel Weissbort, David Rigsbee, George Kline, Richard Wilbur, Carl Proffer, James Scully, entre outros.

A presença do autor nesta coletânea consiste no seu trabalho como editor e muito esporadicamente autotradutor, nomeadamente na tradução a quatro mãos, pelo tradutor e pelo autor, de cinco poemas e no ciclo 'Mexican Divertimento'. Esta coletânea é ainda marcada pelas suas primeiras autotraduções: o poema 'December in Florence' e o ciclo de poemas 'A Part of Speech'.

O autor tinha orgulho neste ciclo de poemas e por isso deu esse nome à coletânea. A ideia de que "a sua 'parte do discurso' é maior do que o homem como entidade biológica ou unidade social, era muito importante para Brodsky" (Losev, 2008, p. 195).

A receção da coletânea *A Part of Speech* foi positiva, especialmente o poema originalmente escrito em inglês, já a qualidade da tradução recebeu avaliações diversas. A segunda coletânea anglófona foi elaborada por Brodsky e dez reconhecidos poetas tradutores e estudiosos anglófonos, uns que conheciam russo (ex. George Kline, Daniel Weissbort), e outros que recorriam ao método da tradução literal (ex. poetas Anthony Hecht e Richard Wilbur).

Apesar de estar rodeado pelos melhores tradutores, Brodsky tem uma ideia concreta de como devem soar os seus poemas e daí modifica as traduções segundo a sua visão, o que menciona na própria coletânea: "I would like to thank each of my translators for his long hours of work in rendering my poems to English. I have taken the liberty of reworking some of the translations to bring them closer to the original, though perhaps at the expense of their smoothness" (Brodsky, 2002, p. 507). As 'intrusões' do poeta eram bem ou mal aceites pelos tradutores, mas Brodsky tinha sempre a sua opinião bem definida.

O grande número de tradutores que trabalharam com os textos de Brodsky originou diversas vozes poéticas e diferentes decisões tradutivas reunidas numa coletânea só. A crítica da obra variou bastante: uns comentaram a domesticação da poesia que omite uma cultura literária distinta, outros a estrangeirização dos textos que não se enquadravam na cultura anglófona.

Os apologistas da estrangeirização (John Bayley, Peter Porter) criticaram a aplicação dos padrões poéticos ingleses aos textos de Brodsky, o que teria resultado numa fuga à essência do original e perda da autenticidade russa. A crítica de Bayley recai sobre o trabalho dos tradutores (George Kline, no caso), favorecendo obviamente o original russo:

As can be seen this in translation is scarcely poetry, even though George L. Kline does a good job (...) Brodsky seems less good than he is, and more facile. He seems to be manipulating a standardized post-Auden poetic mechanism, which at times verges on a parody. (Bayley apud Volgina, 2005, p. 62)

No seu ensaio 'Joseph Brodsky / Lost in Translation' (1984), Robert Hass elogia algumas traduções poéticas como 'The Funeral of Bobo' (trad. Richard Wilbur), 'Nunc Dimittis' (trad. George L.

Kline's), 'Letters from the Ming Dynasty' (trad. Derek Walcott), 'In England' (trad. Alan Meyers) e a autotradução do ciclo de poemas 'A Part of Speech', feita por Brodsky: "Readers who want to get a sense of his [Brodsky's] strength should turn immediately to the powerful title poem, 'A Part of Speech', which is translated by Brodsky himself and is free from the grotesquerie that characterizes the book as a whole" (Hass, 1987, p. 139).

Apesar dos comentários favoráveis ao poema traduzido por Brodsky, a impressão geral de Hass sobre a compilação não foi positiva. O poeta americano criticou fortemente a sonoridade e a forma poética (a rima e o metro) que os poemas de Brodsky adquiriram na tradução para inglês:

There are a handful of poems here to justify that hope, but for the most part reading *A Part of Speech* is like wandering through the ruins of what has been reported to be a noble building. (...) The translators have clearly struggled with tone. Should Brodsky sound like Lowell? like Auden? Byron? Pope? A preferred solution, because Brodsky is an ironist, is that tediously bouncy rhythm produced by clever young Englishmen of indeterminate age down from the university. (ibid., p. 135 e p. 137)

Estamos perante uma posição discordante sobre a domesticação sonora na tradução poética, mais concretamente a nível técnico, forma e rima.

Clarence Brown, no seu artigo 'The Best Russian Poetry Written Today' (1980), elogia a poesia russa de Brodsky e a sua evolução como poeta, contudo, questiona a intertextualidade demasiado óbvia nas suas obras. Como sabia russo, Brown entendia a diferença entre as duas culturas literárias, interrogando-se, por isso, se o leitor anglófono aceitaria bem as reminiscências literárias diretas no contexto poético comum da tradição russa: "Literary echoes of a somewhat more obvious and less functional sort might possibly offend the ear of the ideal English reader" (Brown, 1980). Complementando as traduções realizadas por Kline e Hecht, Brown admira-se com a elegia escrita originalmente em inglês, mas critica a imprecisão ocasional na autotradução de 'A Part of Speech' a nível estilístico e lexical:

The 15 poems of the second part of the book are at times dictionary-haunted (a century-old chestnut tree is called 'secular'), at times idiomatically unfocused (as when the now rather quaint epithet 'blasted' must be summoned out of retirement to rhyme with 'wasted'), at times incomprehensible. (ibid.)

A maioria das críticas negativas da coletânea *A Part of Speech* foi direcionada aos tradutores, expressando visões completamente opostas quanto ao trabalho realizado. Para uns a domesticação era a estratégia mais apropriada na tradução dos poemas de Brodsky, para outros a estrangeirização da forma, métrica e rima poética salvaguardava a ligação da obra ao original.

4.1.2. CICLO DE POEMAS 'A PART OF SPEECH'

A comparação analítica é baseada nas edições seguintes: o ciclo de poemas 'Часть речи' [Parte do Discurso] da coletânea *Stikhi i Poemy 1* (pp. 419-426), o ciclo 'A Part of Speech' de *Brodsky: Collected Poems* (pp. 101-115) e a tradução inglesa de Daniel Weissbort 'Part of Speech', publicada na revista *Poetry* (pp. 311-320). O texto russo de Brodsky, a sua autotradução inglesa, bem como a tradução de Weissbort, em versão completa estão disponíveis nos Anexos II-IV, pp. 342-349.

ASPETOS PARATEXTUAIS

O ciclo de poemas russo 'Parte do Discurso', escrito em 1975-76, era de excepcional importância para o poeta que antes temia pela sua produção artística / literária fora do ambiente da sua língua nativa (Losev, 2008, p. 194). O autor confirma o seu receio na entrevista a Sven Birkerts: "for a writer not to be published in his mother tongue is as bad as a bad end" (Birkerts, 1982).

Em quinze páginas, Brodsky desenvolve o tema do amor perdido, da solidão e da dificuldade em se adaptar ao novo terreno linguístico. Segundo o amigo do poeta, Yevgeny Rein, Brodsky diversificou os seus poemas neste ciclo e desenvolveu uma linguagem nova, fugindo das notas estridentes, típicas da poesia lírica russa: "In those poems the heat has been lowered and the melody too has been tempered somewhat, flattened out one might say. (...) 'A Part of Speech' gave him incredible scope for a broadening of the range of his poetry" (entrevista, Rein apud Polukhina, 1992 p. 63). Em nossa opinião, o ciclo de poemas é a prova de fogo das capacidades poéticas e psicológicas de Brodsky que com este texto marca não só o próximo passo na sua mestria, mas também a sua resistência mental aos acontecimentos na sua vida.

Como foi mencionado antes, a autotradução foi publicada em 1980, mas a primeira publicação do ciclo na revista *Poetry* com o título 'Part of Speech' (sem o artigo indefinido 'a') datar de 1978, com tradução de Daniel Weissbort. A tradução de Weissbort é fiel ao original e mantém a ordem dos poemas. Dos vinte poemas só o Poema 12 não foi traduzido. É-nos alheia a razão exata deste poema, que desconstrói a língua russa ao nível lexical, morfológico e contextual não ter sido incluído. Este poema será analisado mais adiante quando abordarmos a questão da intraduzibilidade (*vide* p. 204).

Ao preparar a coleção, Brodsky começa a fazer ajustes na tradução, que acabam por se tornar numa verdadeira reescrita. O ciclo será completamente reestruturado: o autor muda a ordem dos poemas, elimina a sua numeração e omite os poemas nº 5, 12, 14, 15 e 17. Discordando do resultado, Weissbort retira o seu nome do texto final:

My most sustained effort at a Brodsky translation was of the sequence 'A Part of Speech', which was published in *Poetry*, though my translation was not used by the author (...) While translating this sequence

I quite frequently consulted the author, as I recall. I made a substantially greater effort than hitherto to reproduce his rhyme schemes and metres, but even so was not close enough for him. (Weissbort, 1989, p. 221)

Neste contexto, o ciclo de poemas passa a ser considerado uma autotradução. Na nossa análise, além da comparação do texto russo com o texto inglês, estudamos o distanciamento entre a versão de Brodsky e a tradução de Weissbort. O afastamento entre ambas permite-nos deduzir se estamos perante uma autotradução ou diante de uma tradução colaborativa.

GÉNESE DA OBRA

Mensagem poética

O ciclo de poemas foi escrito quando o poeta procurava a sua identidade ainda não existente em solo estrangeiro, após ter sido arrancado da sua pátria. O texto poético traça o caminho emocional e espiritual de Brodsky numa fase transitória da sua vida. Escrito em tons deprimentes, o ciclo revela imagens de um homem situado entre duas culturas, que tenta superar a saudade e a sensação de perda através da língua. Brodsky considerava o ciclo como a sua obra *ex-libris* dos anos setenta.

Em russo, o ciclo tem traços de um diário lírico onde os poemas retratam por ordem as estações do ano em tons frios e onde são abordados temas como a nostalgia e o amor perdido (Comentários, Losev apud Brodsky, 2017a, p. 692). Os poemas são ordenados segundo a evolução do sujeito poético que no início se dirige ao seu público e entes queridos que permanecem do outro lado do oceano, numa carta desconstruída: “*Никоткуда с любовью, надцатого марта / дорогой, уважаемый, милая, но не важно*” (Poema 1, verso 1 e 2) [De lado nenhum, de um marçobro/marçagão, com amor / caro, prezado, querida, pouco importa]. A desintegração do discurso reverte a estrutura da carta (local, data, vocativo), criando um efeito de estranhamento. De seguida, o leitor vê a solidão e o sofrimento da personagem poética causado pela perda da sua pátria que se estabelece como motivo condutor do ciclo russo. Neste contexto, a pátria são as pessoas e tudo o que lhe é querido.

No ciclo inglês ‘A Part of Speech’, o vetor principal da problemática é ligeiramente deslocado da angústia existencial de um poeta exilado para o poeta que se apresenta ao novo ambiente literário. Da reorganização estrutural do ciclo resulta que o primeiro poema serve de nota biográfica para o novo público: “I was born and grew up in the Baltic marshland” (Poema 1, verso 1). O segundo poema coincide com o russo, mas a reconfiguração no início do ciclo dá outro ritmo a toda a narrativa. Primeiro, o olhar do leitor é capturado pelas origens do sujeito poético, “I was raised by the cold...” (Poema 2, verso 3), e só depois pelas saudades do seu passado: “And in my throat (...) snow grows all the louder and ‘Farewell’” (Poema 2, verso 9 e 11). Somente no terceiro poema vemos o apelo do sujeito poético aos

seus entes queridos (o poema que abre o ciclo russo). Na autotradução, Brodsky reorganiza a ordem dos poemas, para que estes integrem gradualmente a nova pátria nos versos: “your cough flies across the Great Plains of Dakota’s forests” (Poema 12, verso 4). A interferência na estrutura original do ciclo é admissível somente para o autor. Cremos que essa adaptação pode ser benéfica na integração do texto na cultura de chegada, mas não tem nada a ver com a tradução, pois é uma reescrita.

Os últimos dois poemas coincidem nos dois ciclos: “What gets left of a man amounts / to a part. To his spoken part. To a part of speech” (Poema 14, versos 11-12) e “Freedom / is when you forget the spelling of the tyrant’s name” (Poema 15, versos 8-9)¹⁵⁷. O poeta percebe que não há como voltar atrás e vê a sua salvação na língua materna que substitui a pátria e a herança cultural.

Em conclusão, a diferença essencial entre as duas versões, é que, na versão russa, o narrador é bem conhecido do leitor: o sujeito poético despede-se do seu público. Na segunda versão, o leitor desconhece o sujeito poético que gradualmente se apresenta, mostrando a sua personalidade através da partilha da sua nostalgia pelo passado.

Estrutura poética

O ciclo russo ‘Parte do Discurso’ é composto por vinte poemas de doze versos cada um, exceto o primeiro com dezasseis. Em termos de métrica, o poeta usa o verso com a alternância aleatória de sílabas tónicas e átonas, conhecido como *dolnik*. Encontramos esta medida rítmica nos textos da sua maturidade, uma vez que o poeta no início da sua carreira usava o verso iâmbico na métrica silabo-tónica: “nos primeiros 10-15 anos da minha, como dizer, carreira, usei pés mais precisos, uma métrica mais precisa, ou seja, o pentâmetro iâmbico”^{bix} (entrevista, Brodsky apud Glad, 1991, p.129). A partir dos anos setenta Brodsky experimenta o *dolnik*, o que é confirmado pelo poeta numa entrevista a John Glad em 1979: “Atualmente no que escrevo há uma percentagem muito maior de *dolnik*, um verso entoacional, graças ao qual o discurso adquire, parece-me, uma certa neutralidade”^{bix} (ibid.).

Intertextualidade

A intertextualidade do ciclo foi analisada por vários investigadores: Valentina Polukhina (1989), Viktor Kulle (1998) e Lev Loseff (2008). A nossa intenção é analisar as estratégias que o autor aplicou na tradução de ‘Parte do Discurso’ e ver o que se perdeu ou ganhou na versão inglesa, inclusive as diferenças na compreensão do subtexto metafórico.

O primeiro verso do ciclo russo, “*Никоткуда с любовью, надцатого мартабря*” (Poema 1, verso 1) [De lado nenhum, de um marçobro, com amor], contém reminiscências do passado da literatura russa

¹⁵⁷ Os excertos completos serão analisados mais à frente: Poema 14 (p. 198) e Poema 15 (p. 205).

e da história contemporânea da música e cinematografia britânicas. “De lado nenhum com amor” é uma alusão direta ao filme de James Bond *From Russia with Love*¹⁵⁸ (1963) e à sua banda sonora homônima, cantada por Matt Monro. Como reparou Losev (Comentários, apud Brodsky, 2017a, p. 694), o neologismo *мартобрь* [marçobro] é uma citação da obra *Diário de um Louco* (1835) de Nikolai Gogol: “86° dia de marçobro / Entre o dia e a noite”^{lxxi} (Gogol, 2023, p. 24). Em nossa opinião, esta reminiscência produz um hipertexto com várias leituras, que nos fala da alienação do sujeito poético devida não à loucura, como acontece com o protagonista de Gogol, mas sim ao exílio e / ou ao desinteresse pelo tempo passado fora da pátria. Brodsky faz uma tradução próxima da versão russa, mantendo a reminiscência a Gogol através do uso do lexema *Marchember* que se encontra na versão inglesa do escritor realista russo: “From nowhere with love the enth of Marchember sir” (Poema 3, verso 1). O verso inglês de Brodsky é claramente baseado na tradução de Weissbort: “From nowhere with love, Marchember the enth” (Brodsky, 1978, p. 311).

O intertexto de Gogol está presente na produção literária de Brodsky e de Nabokov. Assim, na tradução de *Alice Nabokov* também introduz o ‘marçobro’: “Eu e o Tempo discutimos no passado marçobro, quando este, para que saibam, começou a enlouquecer”^{lxxii} (Carroll, 1999, p. 227).

Tal como Nabokov, Brodsky recorre a várias camadas intertextuais, levando o leitor, num vórtice ao fundo do seu texto até este esgotar os seus conhecimentos literários. O ciclo russo ainda é marcado por ligações intratextuais:

Brodsky (russo)

*Там звучит ‘ганнибал’ из худого мешка на стуле,
сильно пахнут подмышками брусья на физкультуре;
что до черной доски, от которой мороз по коже,
так и осталась черной. И сзади тоже.*

Poema 13, versos 5-8

Tradução russo-português

Aí, de um saco gasto sobre uma cadeira, saem sons de ‘aníbal’,

em educação física as barras cheiram fortemente a axilas;

quanto ao quadro negro, que provoca calafrios,

continua negro. E por trás também.

Em nossa opinião, ‘o saco gasto’ deve referir-se ao professor de História que leciona a matéria sobre o general cartaginês Aníbal. A proximidade de palavras opostas cria um efeito de oxímoro quando alguém insignificante, segundo a opinião do sujeito poético, narra factos da vida de uma personagem da antiguidade bem conhecida.

¹⁵⁸ Dado que, em português, o filme recebeu o nome de *007 – Ordem para Matar*, a relação intertextual perder-se-ia no caso de uma tradução literal.

Em russo, o autor escreve o nome Aníbal com letra minúscula, retirando-lhe assim a sua individualidade. Esta passagem refere os seus dias da escola (Comentários, Losev apud Brodsky, 2017a, p. 698), estabelecendo uma ligação intratextual com outro poema da mesma coletânea – ‘*На смерть Жукова*’ (1974) [À Morte de Zhukov], onde o militar mais conhecido da história soviética é comparado ao general cartaginês.

'На смерть Жукова
Воин, пред кем многие папи
стены, хоть меч был вражьих тупей,
блеском маневра о Ганибале
напоминавший средь волжских степей.
Brodsky, 2017, p. 397

‘À Morte de Zhukov’

Um guerreiro, perante quem muitas muralhas
caíram, mesmo que a sua espada fosse menos afiada que a do inimigo,
que pelo brilho do manejo fazia lembrar Aníbal
nas estepes do Volga.

O diálogo intertextual está presente tanto nas obras de Brodsky como nas de Nabokov, tornando ainda mais interessante e desafiadora a leitura dos seus textos.

Na tradução de ‘Parte do Discurso’, Weissbort mantém o nome do general cartaginês com a letra maiúscula, *Hannibal*, já que em inglês outra grafia seria confusa:

Weissbort (tradução)
‘Hannibal’, drones the old bag on the chair,
In phys. ed. the armpit-saturated parallel bars scent the
air;¹⁵⁹
as for the blackboard, which sets your teeth on edge,
it’s stayed just as black, the back of it as well.
Brodsky, 1978, p. 316

A fluência do texto traduzido por Weissbort lembra-nos as traduções poéticas de Brodsky para russo que nivela a precisão e mestria de palavra. Ao nível intratextual, o leitor inglês consegue traçar a ligação ao poema ‘À Morte de Zhukov’, uma vez que este se encontra na mesma compilação sob a tradução de George Kline:

‘On the Death of Zhukov’

As a commander, making walls crumble,
he held a sword less sharp than his foe’s.
Brilliant maneuvers across Volga flatlands

¹⁵⁹Weissbort encontra uma solução gráfica para os versos muito longos de Brodsky, ocasionalmente terminando o verso na próxima linha, mas do lado esquerdo. Essa fragmentação visual ‘descarrega’ o verso ‘pesado’, acrescentando uma pausa poética ao estilo de Brodsky, que sobrecarrega os seus textos de *enjambements*.

set him with Hannibal. [And his last days ...]¹⁶⁰

Brodsky, 2002, p. 85

Brodsky mantém o nome Aníbal com maiúscula, mas foge da versão de Weissbort, propondo uma fusão da tradução literal a nível sintático com os elementos de adaptação / reescrita no tocante às metáforas:

Brodsky (autotradução)

‘Hannibal...’ drones on there, a worn-out motor,

parallel bars in the gym reek with armpit odor;
as for that scary blackboard you failed to see through,
it has stayed just as black. And its reverse side, too.

Poema 6, versos 5-8

Ao traduzir a expressão idiomática *мороз по коже* [calafrio – lit. geada na pele] que corresponde a *goosebumps* em inglês, Weissbort procura um equivalente cultural *sets one’s teeth on edge*. Brodsky opta pela solução menos expressiva, o equivalente funcional *scary*. O autor sacrifica a precisão linguística quando aplica a modulação sobre o termo *физкультура* [educação física], substituindo a atividade pelo local – *gym*.

A reescrita aparece como uma das soluções no caso da tradução de metáforas, quando à personificação *худой мешок* [saco gasto] em inglês torna-se num *worn-out motor*, mantendo o sentido de alguém gasto / cansado. Segundo Newmark, na poesia ou qualquer escrita imaginativa, o léxico geral adquire sempre alguma força metafórica nas suas conotações e “when these [common and general concrete] words are translated, they lose their connotations or metaphorical sense, unless there is a cultural overlap between source and target language” (2001, p. 64). Brodsky compensa a ‘lacuna’ cultural de uma forma que pode ser vista como uma *overtranslation* ou reescrita, nomeadamente em passagens que podiam ser traduzidas com um menor afastamento do texto de partida.

As alusões diretas à vida do poeta estão omnipresentes no ciclo, bem como em toda a poesia de Brodsky. O verso “*Баба Настя, поди, померла, и Пестерев жив едва ли*” (Poema 11, verso 5) [A velha Nastya deve ter morrido e Pesterev mal está vivo] refere-se às pessoas que Brodsky conheceu em Norenskaya, durante o seu exílio interno em 1964 (Comentários, Losev apud Brodsky, 2017a, p. 697). A mensagem é fácil de descodificar, uma vez que o Poema 11 abre com o tema da aldeia “*Ты забыла деревню*” [Esqueceste-te da aldeia]. As iniciais MB que se situam no início do poema indicam a sua amada Marina Basmanova, que visitava o poeta no exílio. Na tradução, as iniciais são omitidas, tirando a intimidade da mensagem; já a tradução é fiel ao original: “Old Nastasia is dead, I take it, and Pesterev,

¹⁶⁰ Sendo que os poemas de Brodsky têm muitos *enjambements*, na citação, usamos os parênteses retos e reticências para separar o excerto em análise do resto do texto sem quebrar a integridade do verso.

too, for sure” (Poema 7, verso 5). As reminiscências diretas à vida real do poeta mantêm-se fieis ao original. A versão de Brodsky não foge muito da tradução de Weissbort: “Old Nastasya’s dead for sure, and Pesterev, chances are” (Brodsky, 1978, p. 316).

A solução de Weissbort de transpor o nome russo *Nastyia* para inglês como *Nastasya*¹⁶¹, é bem pensado, pois os dois são diminutivos de *Anastasiya*. A nosso ver, trata-se de uma compensação pela perda de sílabas no verso, *Stáraya Nastyia* [A velha *Nastyia*] – *Old Nastasya* que permite manter as sílabas métricas. Na impossibilidade de procurar um equivalente em inglês do termo ‘a velha’ com duas sílabas, o tradutor acrescenta mais uma ao antropónimo sem perda de conteúdo. É impossível copiar a tradução de Weissbort, uma vez que a sua versão é invulgar.

O contexto do excerto em causa leva-nos a questionar a posição do poeta na obra literária, i.e., até que ponto é o sujeito poético ou o autor, quem fala. Será necessário considerar a experiência real do escritor para interpretar a sua mensagem textual, ou não? Jorge Luis Borges identificou o conflito entre o autor e o seu alter-ego (narrador / autor implícito) num célebre pequeno ensaio autobiográfico intitulado ‘Borges y Yo’ (1960), onde afirma no final que “no sé cuál de los dos escribe esta página” (Borges, 1960). Analisando a vida de Brodsky e a sua relação com a língua russa, vemos que os seus textos se integram na sua vida quotidiana. Neste contexto, a teoria de Roland Barthes sobre a morte do autor no célebre ensaio ‘La mort de l’auteur’ (1968), que questiona a tradicional ‘obsessão’ com a *persona* do autor, libertando o texto do seu potencial biografismo, não é uma abordagem aplicável à poética de Brodsky, uma vez que a sua poesia é uma extensão da sua realidade biográfica. É, contudo, de notar que o próprio Brodsky, nas suas aulas, insistia que para interpretar a poesia não é preciso conhecer o autor. Todavia, o poeta-professor não deixava de fornecer os dados biográficos dos autores aos seus alunos. Cremos que a teoria da ‘morte do autor’ barthesiana funciona na interpretação intertextual e emocional do texto, já uma análise mais profunda e académica implica o conhecimento da biografia do autor e do seu contexto histórico.

Técnicas poéticas

Ao longo deste ciclo, os poemas são marcados por frases que começam ou terminam a meio do verso. Esse desalinhamento estrutural encadeia os versos a nível rítmico e semântico, num *enjambement*. Os *enjambements* não são novos, pois foram usados por Homero, Dante, Shakespeare, Tsvetaeva, mas a densidade das frases encavalgadas no texto de Brodsky faz disso a sua marca. O poeta usa a rutura da sintaxe no meio do verso para dar continuidade e força expressiva à sua mensagem, seja num sentimento que cresce ou num período que se estende.

¹⁶¹ A grafia do nome russo, escrito por Brodsky (*Nastasia*), difere da versão de Weissbort (*Nastasya*) por uma letra. Isto fica-se a dever a uma variação na transliteração de dois sons inexistentes em inglês: -я [ya] –-ья [iya/ia]. Esta discrepância não é relevante para a nossa análise.

Brodsky aplica três formas de *enjambement* nestes poemas: o *rejet*, caracterizado pela extensão das últimas palavras de uma frase até ao próximo verso, o *contre-rejet*, quando a frase começa no meio de um verso e recebe o seu desenvolvimento somente no próximo e o *double-rejet*, quando a frase começa no meio de um verso e termina no meio do outro.

Os *enjambements* ajudam a criar um efeito de destaque:

Brodsky (russo)

*Дребезжащий звонок серебристый иней
преобразил в кристалл. Насчет параллельных линий
все оказалось правдой и в кость оделось;
неохота вставать. Никогда не хотелось.*

Poema 13, versos 9-12

Tradução russo-português

Uma campanha a tocar a geada prateada

transforma em cristal. Acerca das linhas paralelas,

tudo acabou por ser verdadeiro e vestido de osso;

relutância em se levantar. Nunca tivera vontade.

Os *enjambements* têm uma carga não só rítmica, mas também semântica, uma vez que quebrando a compreensão automática da mensagem, salientam a parte da mensagem que o autor deseja realçar. O *enjambement* com *double-rejet* (versos sublinhados) é usado na descrição das ‘linhas paralelas’ que têm múltiplas interpretações, como por exemplo o elemento metafísico na realidade da personagem lírica onde o passado e o futuro não se cruzam (Kozlov, 2010). A frase começa no meio de um verso, terminando no meio de outro, o que resulta no retardamento do raciocínio poético.

O sintagma a negrito está cortado em duas partes (*enjambement* com *rejet*), desacelerando a velocidade inicial da mensagem e provocando um grotesco discursivo. A inversão repentina na ordem sintática (hipérbato) deixa o sujeito e predicado situados no meio dos dois complementos, desacelerando ainda mais o discurso poético. Em português, tal como em russo, o leitor engana-se na identificação do sujeito uma vez que o verbo só aparece na linha seguinte.

Na autotradução, o primeiro *enjambement* (a negrito) mantém-se, já a inversão fica perdida, dado que em inglês a alteração brusca da ordem das palavras levará não ao estranhamento figurativo, mas à quebra das relações sintáticas dentro da oração:

Brodsky (autotradução)

Silvery hoarfrost has transformed the rattling bell

into crystal. As regards all that parallel-
line stuff, it's turned out true and bone-clad, indeed.

Don't want to get up now. And never did.

Poema 6, versos 9-12

Weissbort (tradução)

The silver frost has changed the buzzing bell

into crystal. As for parallel

lines, it all turned out true and became bone-clad.

Don't want to get up. Never did.

Brodsky, 1978, p. 316

Brodsky salvaguarda a transposição da sintaxe de Weissbort no *enjambement* sublinhado, incluindo a fragmentação frásica: uma locução russa transforma-se em duas em inglês. Neste caso, o *double-rejet* desaparece na tradução, sendo substituído por um *contre-rejet* e uma frase. A nível entoacional a perda é mínima, já que o ponto e vírgula, usado em russo, introduz uma pausa numa frase complexa onde as partes pouco ligadas podem ser convertidas em duas orações independentes. Brodsky substitui os lexemas por sinónimos, ampliando o comprimento frásico, que a nosso ver, perde em fluidez.

O autor usa ainda os *enjambements* dentro de orações que incluem vários sintagmas. No início do ciclo, os *enjambements* são destacados a nível da entoação (a negrito e sublinhado):

Brodsky (russo)

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря,

*дорогой, уважаемый, милая, **НО НЕВАЖНО***

ДАЖЕ КТО, ИБО ЧЕРТ ЛИЦА, ГОВОРЯ

ОТКРОВЕННО, НЕ ВСПОМНИТЬ, УЖЕ НЕ ВАШ, НО

И НИЧЕЙ ВЕРНЫЙ ДРУГ ВАС ПРИВЕТСТВУЕТ С ОДНОГО

ИЗ ПЯТИ КОНТИНЕНТОВ, ДЕРЖАЩЕГОСЯ НА КОВБОЯХ;

Poema 1, versos 1-6

Tradução russo-português

Do nada com amor, em 11 de março¹⁶²,

estimado, prezado, querida, **não importa**

mesmo quem, de cujos traços do rosto, falando

francamente, não me lembro, já não é mais seu, porém

nenhum fiel amigo vos saudará de um

dos cinco continentes, apoiado em cowboys;

O autor usa as vírgulas em vez de pontos para acelerar o discurso, dando-lhe traços de oralidade. Nesta corrente da consciência poética, Brodsky rompe a linha na entoação ascendente, eliminando a fluência comum do discurso. O resultado é o leitor sentir um efeito de estranhamento ou *ostranenie* (termo cunhado por Shklovsky¹⁶³), já que os sintagmas da mesma frase são fracionados de forma pouco usual.

Na autotradução, o deslizamento rítmico é alterado:

¹⁶² Março – *vide* a referência a Gogol na p. 75.

¹⁶³ Trata-se de uma técnica que retira o leitor do automatismo da percepção de um produto artístico, mostrando o seu lado 'estranho' / fora do vulgar.

Brodsky (autotradução)

From nowhere with love the enth of Marchember sir
sweetie respected darling **but in the end**
it's irrelevant who for memory won't restore
features not yours and no one's devoted friend
greet you from this fifth last part of earth
resting on whalelike backs of cowherding boys

Poema 3, versos 1-6

Weissbort (tradução)

From nowhere with love, Marchember, the enth,
my dear respected darling, **but it doesn't**
matter who, since to be frank, the features aren't
distinct anymore, neither your nor anyone
else's everloving friend, salutations
from one (on the backs of cowboys) of the five
continents.
Brodsky, 1978, p. 311

Enquanto Weissbort respeita a posição do verso / conteúdo, recriando com precisão o mesmo discurso em inglês, Brodsky opta por um deslizamento contextual. A nosso ver, isso é feito para intensificar o efeito de estranhamento quando se separa o sujeito do predicado. O autor abdica ainda das vírgulas na tradução, deixando o leitor escolher onde fazer a pausa necessária, o que nos lembra a sintaxe de Saramago.

A autotradução de Brodsky do excerto supracitado é uma paráfrase da versão de Weissbort. A nível sintático, o excerto carece de uma transposição que 'aliviasse' a leitura dos versos longos. Quanto ao léxico, o poeta russo procura soluções mais extensas que comparamos a seguir:

Weissbort

Marchember, the enth
it doesn't matter who
the features aren't distinct anymore
cowboys

Brodsky

the enth of Marchember
it's irrelevant who
memory won't restore features
cowherding boys

As soluções de Brodsky são viáveis e bem-sucedidas nuns casos (ex. *memory won't restore features*), já noutros mostram falta de precisão (ex. *cowherding boys*) e de concisão poética (ex. the enth of Marchember).

Na autotradução de Brodsky assistimos a dois extremos: a falta de transposição da sintaxe (tradução direta), que no caso poético prejudica o texto, e uma ampliação (tradução oblíqua), inexistente em russo: *sir, last part of earth, whalelike backs*.

Em inglês, a quantidade de *enjambements* é superior à do texto de partida, já que o poeta segmenta ainda mais as frases dentro dos poemas:

Brodsky (russo)

*После стольких зим уже безразлично, что
или кто стоит у окна за шторой,
и в мозгу раздается не земное 'до',
но ее шуршание. Жизнь, которой,
как дареной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.*

Poema 19, versos 5-12

Tradução russo-português

Depois de tantos invernos, não importa o que
ou quem está de pé à janela atrás da cortina,
e no cérebro não ressoa um 'dó' terreno,
mas sim o seu murmúrio. A vida, que,
como a coisa dada, não se olha à boca,
mostra os seus dentes a cada encontro.
De todo o indivíduo, resta só uma parte do
discurso. Uma parte do discurso, em geral. Parte do discurso.

Neste excerto, o poeta desconstrói o ser humano e a sua existência até restar só uma parte do discurso. O poema está repleto de enjambements (a negrito e sublinhado): **что ... или кто стоит** [quem ... ou o que está de pé]; раздается ... шуршание [ressoa... murmúrio]; **жизнь ... обнажает зубы** [a vida ... mostra os dentes]; часть ... речи [a parte ... do discurso]. O início do sintagma capta o fim do verso, passando a carga contextual para o próximo verso.

A tradução deste excerto é bem-sucedida em termos de equivalência dos *enjambements* (a negrito e sublinhado). Tanto Brodsky como Weissbort acrescentam *enjambements* em inglês (linha pontilhada), inexistentes em russo:

Brodsky (autotradução)

After all these years it hardly matters **who**
or **what stands** in the corner, hidden by heavy drapes,
and your mind resounds not with a seraphic 'do,'
only their rustle. **Life**, that no one dares
to appraise, like that gift horse's mouth,
bares its teeth in a grin at each
encounter. What gets left of a man amounts
to a part. To his spoken part. To a part of speech.

Poema 14, versos 5-12

Weissbort (tradução)

After so many winters, it no longer matters **who**
or **what is standing** at the window behind the blinds,
and in the head resounds not an unearthly 'do'
but her rustle. **Life**
you don't look in the mouth, a gift,

bare its teeth at each
encounter. Of the whole man you're left
with a part of speech. Of speech, that is. A part of
speech.
Brodsky, 1978, p. 319

As novas ruturas das unidades sintáticas (linha pontilhada) resultam de uma adaptação da sintaxe e da compensação de alguns *enjambements* perdidos. Como vemos acima, a partir do verso “A vida, que, / como coisa oferecida, não se olha à boca” os enjambements *rejet* e *contre-rejet* na autotradução tornam-se *double-rejet*, intensificando ainda mais o deslizamento semântico. A mesma técnica está presente na tradução de Weissbort. Dado que este costuma fazer uma tradução mais precisa, só nos resta adivinhar se a solução de aumentar a discrepância rítmica foi ideia do autor ou do tradutor.

O verso “A vida (...) mostra os seus dentes” parodia o provérbio popular “A cavalo dado não se olha aos dentes” [*Дареному коню в зубы не смотрят*], integrando-o no contexto da vida de uma pessoa. A vida da personagem lírica foi-lhe dada como uma dádiva, mas continua a ‘mostrar os dentes’ (gesto de agressão) repetidamente na sua vida. Na tradução, Weissbort integra o provérbio no verso, já o autor amplia o texto como o acréscimo *grin*.

Outra técnica muito usada neste ciclo são as elipses poéticas que, em geral, fazem parte da poesia de Brodsky. A língua russa, dado ser flexiva, permite omissões de palavras dentro das frases sem que haja perda a nível do significado da mensagem. As elipses em ‘Parte do Discurso’ são de natureza vária: desde sintáticas até às intertextuais. Algumas são fáceis de perceber, outras exigem um esforço racional. Nestes casos, a autotradução funciona como nota informativa, já que em inglês o autor preenche as lacunas contextuais.

Ao falar de Deus em russo, Brodsky omite a palavra, forçando o leitor a completar a imagem: “*Я любил тебя больше, чем ангелов и самого*” (Poema 1, verso 7) [Amava-te mais do que aos anjos e a Ele]. Na tradução, a referência é reforçada por um acréscimo aliterado e grafia em letra maiúscula: “I loved you better than angels and Him Himself” (Poema 3, verso 7). Mais uma vez o poeta reformula a versão de Weissbort: “I loved you more than himself or his angels” (Brodsky, 1978, p. 311). Em nossa opinião, a principal diferença é que o autor tenta reconstruir o ritmo tenso do rufar de um tambor que se verifica na repetição dos *b’s* no texto de partida: ya lyu**bil** te**bya** bo**lshe**. Em inglês, o lexema *better* é o eco desse tambor que para o leitor do texto de chegada provavelmente não terá o mesmo efeito que em russo. A tradução de Weissbort mantém todos os elementos contextuais do texto de partida, alterando somente a ordem dos dois últimos versos, oferecendo uma sonoridade fluente ao texto em inglês. A

substituição da união *and* por *or* não afeta o contexto, mas forma uma assonância dos *o's* (*loved, more, or*), suavizando o ritmo e adaptando o verso ao ouvido do leitor anglófono.

ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Equivalência e Modulação: Marcadores culturais vs. Intraduzibilidade

Os poemas estão repletos de gírias, arcaísmos, referências onomásticas e a iguarias. Brodsky não tem uma estratégia uniformizada na tradução dos marcadores culturais, recorrendo a equivalentes culturais (domesticação) e funcionais, à modulação e até à tradução literal (estrangeirização).

No início do ciclo, o poeta faz referência ao explorador do Ártico russo, Georgy Sedov que marcou a geografia da Rússia através dos seus descobrimentos (Poema 2). No poema, dedicado ao Norte da Rússia, o autor recria a morte do famoso explorador no meio da neve numa das suas expedições.

Brodsky (russo)

*И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой **Седов**, «прощай».*
Poema 2, versos 9-12

Tradução russo-português

E na minha laringe, onde deve estar o riso
ou o discurso, ou chá quente,
ouve-se cada vez mais nitidamente a neve
e escurece, como teu **Sedov**, um 'adeus'.

Na tradução do marcador cultural onomástico (a negrito), Brodsky segue a estratégia de Weissbort, domesticando o contexto desconhecido ao leitor anglófono:

Brodsky (autotradução)

And in my throat, where a boring tale
or tea, or laughter should be the norm,
snow grows all the louder and 'Farewell!'
darkens like **Scott** wrapped in a polar storm
.
Poema 2, versos 9-12

Weissbort (tradução)

And in my throat, where laughter, or speech,
or hot tea is the norm,
the falling snow rings clear and your 'farewell'
is dark as **Scott** wrapped in a polar storm.
Brodsky, 1978, p. 312

Georgy Sedov é substituído pelo seu contemporâneo britânico – Robert Scott, explorador da Antártida. Ambos faleceram durante as suas expedições. O equivalente cultural (que também pode ser visto como uma adaptação) compensa a legibilidade metafórica dentro do sistema cultural anglófono. O acréscimo *wrapped in a polar storm*, inexistente na versão russa, informa o leitor de que se trata de um explorador. Isto também descodifica a palavra *darkens / dark*, ou seja, ambos os exploradores morreram. O acréscimo, presente na tradução de Weissbort, prova que uma parte significativa do texto em inglês resulta de uma tradução colaborativa com o autor, ou como disse o tradutor: “our literary or translational collaboration” (Weissbort, 1989, p. 221).

Na tradução dos primeiros dois versos deste excerto, Brodsky reorganiza a ordem das palavras (a sublinhado), o que marca os elementos da reescrita: *смех / речь / горячий чай* [riso / discurso / chá quente] – *boring tale / tea / laughter*. A modulação (abstrato e concreto) de ‘discurso’ para uma ‘história aborrecida’ só pode ser permitida ao autor. Essa proposta de tradução é uma mais-valia em termos literários, pois amplia a imagem poética, ajudando o leitor a imaginar a situação.

No próximo excerto, a domesticação não acontece na tradução dos arcaísmos onomásticos (a negrito) que o autor prefere traduzir literalmente:

Brodsky (russo)

*Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него ложащуюся, точно под **татарву**.
(...)*

*И, глаза закатывая к потолку,
я не слово о номер забыл говорю полку,
но **кайсацкое** имя язык во рту
шевелит в ночи, как **ярлык в Орду**.*

Poema 3, versos 1-2 e 9-12

Tradução russo-português

Reconheço esse vento que avança pela erva,
que perece debaixo dele, isso mesmo debaixo de um **tártaro**.
(...)

E, revirando os olhos para o teto,
não esqueci o conto, mas o número do regimento [da campanha],
já o nome **Kaisak** faz mover na boca
a língua à noite, como **um édito [yarlyk] da Horda**.

Os versos acima referenciam as etnias que marcaram não só a história da Rússia, mas que tiveram também lugar especial na vida de Brodsky. Assim, o arcaísmo *татарва* [trans. tatarva] é uma designação ofensiva do grupo étnico turcomano ‘Tártaros’. O etnónimo arcaico kaisatsky refere-se ao povo cazaque que vivia na Rússia Czarista. *Yarlyk* corresponde ao édito do Canato da Horda de Ouro que dominou a Rússia aproximadamente durante dois séculos.

Brodsky (autotradução)

I recognize this wind battering the limp grass
that submits to it as they did to the **Tartar mass**.
(...)

[...a tear by its face.] And as I roll
my eyes to the ceiling, I chant herein
not the lay of that eager man's campaign
but utter your **Kazakh** name which till now was stored
in my throat as a **password into the Horde**.

Poema 5, versos 1-2 e 8-12

Weissbort (tradução)

I recognize this wind, swooping upon the grass,
Which lies down under its **tartar blast**.

(...)

And, rolling my eyes up towards the ceiling,
I do not chant the lay of prince what's-his-name,
but my tongue caresses the **Mongol** word
in the night, like the khan's **edict to his horde**.

Brodsky, 1978, p. 312

Na tradução de Brodsky, o etnónimo *kaisatsky* é substituído pelo seu equivalente contemporâneo *Kazakh*. Weissbort propõe um termo mais vasto no texto de chegada, *Mongol*, também ligado à Horda de Ouro. O tradutor ainda generaliza o termo *имя* [nome] que resulta em *word* em inglês (modulação). Assim, a tradução de Weissbort difere muito da de Brodsky, uma vez que o tradutor aplica a modulação ao longo do verso, encontrando o equilíbrio entre a sonoridade e a parte funcional do texto poético, ou seja, o que o autor efetivamente quer dizer. Segundo Losev, *kaisatsky* refere a etimologia turcomana do último nome de Mariana Basmanova, amada de Brodsky e destinatária da sua poesia (Comentários, Losev apud Brodsky, 2017a, p. 695). Sendo este o caso, o autor não podia deixar desaparecer essa ligação, pelo que procurou uma referência mais próxima que preencheu a função do original. Em nossa opinião, aqui trata-se de uma referência intertextual, pois no verso anterior (sublinhado) Brodsky encripta o poema ‘*Слово о полку Игореве*’ [Conto da Campanha de Ígor] (1950), em tradução de Nikolay Zabolotsky¹⁶⁴: “я не слово о номер забыл говорю полку” [não esqueci o conto, mas o número do regimento [da campanha]]. A inversão da ordem das palavras e as elipses presentes no verso levam a diversas interpretações do poema épico. Cremos que a colisão sintática (rutura do título do poema) se refere à vitória do discurso *kaisatsky* sobre a palavra russa (derrota do Príncipe russo, vitória dos tártaros), bem como ao manto de esquecimento sobre o ‘Conto da Campanha de Ígor’. O autor substitui o arcaísmo ‘édito’ [yarlyk] pela palavra moderna *password*, sendo esta uma adaptação / reescrita que transpõe vagamente a ideia do original. Weissbort, por sua vez, faz uma tradução mais precisa, recorrendo à expressão *khan's edict* que é uma equivalência funcional da palavra existente, mas pouco conhecida em inglês – *jarlig*.

As versões diferentes da mesma palavra lembram-nos o conceito de Susan Bassnett de que a tradução poética liberta o signo linguístico em circulação, reflorescendo em outra língua e cultura. A teórica desconstrói o conceito de P.B. Shelly que compara a tradução poética à transplantação de uma flor: “the plant must spring again from its seed, or it will bear no flower” (Bassnett, 1998, p. 58). Segundo Bassnett, a tarefa de um tradutor é determinar e localizar a semente do texto de partida e preparar a sua

¹⁶⁴ O Poema conta a história da gorada campanha militar do Príncipe Ígor contra os cumanos, também conhecidos como tártaros, em 1185. Zabolotsky traduziu o poema do russo antigo para o contemporâneo. Dado tratar-se de um poema épico seria a nosso ver mais correto traduzir para português como ‘A Canção da Campanha de Ígor’ à semelhança de outros poemas da mesma época como, e.g., ‘A Canção de Rolando’.

transplantação. Fica evidente que tanto Weissbort como Brodsky identificam o cerne do poema, mas na sua ‘transplatação’ as preparações e adaptações à cultura recetora são diferentes.

Na tradução do arcaísmo *татарва* [trans. tatarva], autor e tradutor têm soluções próximas. A inexistência deste lexema em inglês, leva Brodsky a compensá-lo com o seu equivalente formal *Tartar mass*, perdendo assim a tonalidade ofensiva de uma gíria. Ambas as soluções introduzem um acréscimo *mass / blast* para preencher a elipse contextual.

Mesmo quando se trata de léxico comum, Brodsky tem tendência a fugir da tradução precisa de Weissbort, acrescentando detalhes descritivos ao contexto para concretizar a imagem poética. O autor adiciona alguns detalhes, especificando pormenores do verso (modulação): *моллюск* [molusco] – *fossil bivalve*, *сказать* [dizer] – *mumbling*. Dado que esta modulação tem lugar sobre o léxico comum, que poderia ter sido traduzido diretamente, consideramos que os exemplos acima são resultado de uma reescrita.

Na tradução das referências culturais relativas aos objetos físicos / rituais que não têm equivalência no contexto sociocultural anglófono, o autor evita levar o leitor para o seu terreno e adapta o léxico à língua de chegada:

Brodsky (russo)

*Низвергается дождь; перекрученные канаты
хлещут спинки холмов, точно лопатки в бане.
Средизимнее море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами.*

Poema 6, versos 5-8

Tradução (português-russo)

A chuva cai a rodos; as cordas torcidas

chicoteiam as costas das colinas como se foram omoplatas na *banya* [sauna russa].

O Mar Medivernal agita-se atrás dos restos da colunata,
como língua salgada atrás de dentes partidos.

Na descrição de uma chuva a precipitar-se pelas colinas, o poeta metaforiza o ritual do banho tradicional russo. O conhecedor da cultura eslava logo reconhece a sauna russa (*banya*) e o costume de usar os molhos de ramos secos como fito-massagem para facilitar a transpiração.

Em inglês, o poeta mantém a personificação, aplicando uma modulação semântica (modulação de sentido) ao marcador cultural *banya* que resulta em ‘banhista’:

Brodsky (autotradução)

Rain surges down; its ropes twisted into lumps,
lash, like the **bather**'s shoulders, the naked backs of these
hills. The **Medhibernian** Sea stirs round colonnaded **stumps**
like a salt tongue behind broken teeth.

Poema 11, versos 5-8

A nível sintático, o autor reconfigura a ordem frásica, adicionando uma inversão (hipérbato) que altera o foco da expressividade para as colinas e não para *banya*, como acontece no original. A autotradução adquire mais uma alteração sintática que é o efeito de *enjambement*. A frase que se limita a dois versos em russo apanha o início do próximo verso em inglês. Assim, o autor aumenta a expressividade da mensagem, enfatizando ainda mais a última palavra.

A tradução do autor está carregada de sintagmas secundários numa ordem livre, próxima do russo, mas estranha no inglês. Brodsky não aceita a tradução descritiva de Daniel Weissbort, que, em nossa opinião, possui uma sintaxe mais fluente comparativamente à versão inglesa do autor.

Weissbort (tradução)

of sense. A deluge descends; overwound cable
lash the backs of hills, like naked shoulders in the

bath-house.

Our **midwinter Med** stirs beyond the **crumbled** colonade,
like a salt tongue behind broken teeth.

Brodsky, 1978, p. 313

Na tradução da palavra *огрызок*¹⁶⁵ [resto], o autor escolhe o equivalente *stump*, cuja função semiótica é mais ampla (ex. toco, resto, entre outros). Apesar de como diz Jakobson os termos não têm equivalentes completos nas duas línguas, a perda do significado semântico de um único termo será mínima dentro de uma frase / mensagem: “Likewise, on the level of interlingual translation, there is ordinarily no full equivalence between code-units, while messages may serve as adequate interpretation of alien code-units or messages” (1959, p. 124). Neste contexto analisamos a solução de Weissbort que traduziu os ‘restos da colunata’ [*огрызки колоннады*] como *crumbled colonade*. O tradutor recorreu ao *couplet* (termo de Newmark, 1988), ou seja, combinou duas técnicas: a transposição (nome – verbo) e a modulação (mudança de comparação) para evitar a dualidade na interpretação do texto. Em resultado, temos duas traduções que transmitem a mesma ideia através de processos distintos.

A questão da intraduzibilidade aparece ainda a nível intratextual na tradução da poesia de Brodsky que é fortemente marcada por termos culturalmente alheios ao público americano / inglês. Uma vez que Brodsky foi traduzido por muitos tradutores, não existe uma unicidade na tradução dos lexemas não-equivalentes de um texto para outro. O lexema *banya* no poema ‘Назидание’ (1987) [Exortação] será traduzido como *cabin* por George Kline, a par com o autor (poema ‘An Admonition’ de 1989, coletânea *So Forth*). Em nossa opinião, manter o léxico uniforme na tradução de todos os poemas de Brodsky, em teoria, beneficiaria as relações intratextuais, mas na prática, não favoreceria a qualidade do texto final em cada caso.

¹⁶⁵ Significado literal: um pedaço de comida (ex. maçã) não consumido. Sentido coloquial: o que resta de algo que deixou de ser útil.

O neologismo *Средизимнее море* [Mar Medivernal], presente nos excertos supramencionados, é uma fusão linguística de *Средиземное море* [Mar Mediterrâneo] e *зима* [inverno]. O efeito criado em russo com alteração de apenas duas vogais (*zēmnoy* – *zīmniy*), é um desafio para a tradução. Weissbort cria uma coalescência aliterada *midwinter Med*, baseando-se na proximidade contextual. A versão de Brodsky *The Medhibernian Sea* apoia-se na proximidade sonora ao lexema *Mediterranean*, procurando o adjetivo *hibernian*, relativo à Irlanda¹⁶⁶ que se situa muito longe do local geográfico em causa. A solução de Brodsky é menos precisa, mas ambas são muito expressivas.

Os últimos versos do ciclo incluem realidades culturais alheias ao público anglófono (a negrito):

Brodsky (russo)

[остатки года] переходят в положенном месте *асфальт*. Свобода –
это когда забываешь **отчество** у тирана,
а слюна во рту слаще **халвы Ширази**,
и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана,
ничего не каплет из голубого глаза.

Poema 20, versos 8-12

Tradução russo-português

[os restos do ano] atravessam o asfalto num lugar determinado. Liberdade é quando esqueces o **patronímico** do tirano,
e a saliva na boca é mais doce do que o **halva de Shiraz**
e embora o teu cérebro esteja torcido como um chifre de carneiro,
nada escorre do olho azul.

O patronímico é o nome do pai, atribuído, desde a nascença, a todas as pessoas na Rússia, por exemplo: Aleksandrovich significa que é filho de Aleksandr. Outro marcador cultural é a iguaria do Médio Oriente, o *halva*, muito popular no espaço soviético.

Na tradução, Brodsky domestica o contexto estranho através de equivalentes funcionais e da modulação semântica:

Brodsky (autotradução)

[what's left of the year's slack rhythm] crosses the road at the usual zebra. Freedom
is when you forget the spelling of the tyrant's **name**
and your mouth's saliva is sweeter than **Persian pie**,
and though your brain is wrung tight as the horn of a ram
nothing drops from your pale-blue eye.

Poema 15, versos 8-12

Weissbort (tradução)

[what's left of the year] crosses the road at the selfsame spot. Freedom
is when you forget the tyrant's **middle name**
and the saliva in your mouth is sweeter than **halva**,
and although your brain is wound tight as a ram's
horn,

¹⁶⁶ Os Hibernios são um povo antigo da Irlanda.

not a drop falls from the blue eye.

Brodsky, 1978, p. 320

A tradução de Weissbort é mais literal quanto ao léxico. O equivalente cultural *middle name*, aplicada na tradução do lexema ‘patronímico’, é uma solução perfeita que mantém o significado com uma perda mínima. O lexema *halva*, salvaguardado por Weissbort, é um empréstimo, subentendido como uma sobremesa graças ao contexto que direciona o leitor para algo doce.

A versão de Brodsky é uma domesticação da de Weissbort. O autor faz uma generalização menos precisa quanto ao termo ‘patronímico’ que é substituído por ‘nome’: “o **patronímico** do tirano” – “the tyrant’s **name**”. A domesticação da sobremesa oriental *halva* é feito através de um equivalente descritivo – *Persian pie*. Ambas as versões omitem a cidade iraniana Shiraz. Supomos que será para evitar a confusão na leitura.

O primeiro verso do excerto analisado apresenta significados figurados das palavras ‘passadeira’ e ‘estrada’ (a sublinhado). Enquanto o autor mantém a concretização *асфальт* [asfalto] – *road*, proposta por Weissbort, na expressão *положенное место* [lugar determinado] faz outra escolha. Weissbort faz uma tradução próxima, mantendo a sugestão de uma passadeira entre linhas, como no original. Brodsky facilita a tarefa do leitor anglófono, propondo um equivalente funcional de *zebra*. Em nossa opinião, ambas as versões soam bem, embora a tradução de Weissbort apresente um contexto figurado mais sofisticado.

A perda das gírias, arcaísmos ou jogos linguísticos é inevitável na tradução já que estes, enquanto léxico não-equivalente, forçam o tradutor ou autor-tradutor a procurar outras soluções através de uma compensação. Assim, a gíria *тыща* [trans. *tyscha*], o diminutivo de *тысяча* [mil], foi traduzido como *millenium* por Brodsky e como *thousand* por Weissbort. O lexema *пасть* [lit. boca de um animal] que em sentido figurado é uma palavra rude, ganha os equivalentes *mouth* (de Weissbort) e *horse’s mouth* (de Brodsky), perdendo a carga inerente ao calão. Nas situações de intraduzibilidade, tanto Brodsky como Weissbort procuram equivalentes para minimizar as perdas. Contudo, Weissbort não leva o leitor a nenhuma margem extrema da tradução, enquanto Brodsky ora fica muito perto do original ora reescreve a mensagem. A instabilidade na autotradução de Brodsky leva-nos à reflexão de Walter Benjamin de que “translation must be one with the original in the form of the interlinear version, in which literalness and freedom are united” (2003, p. 23). Esta afirmação utópica enfatiza o cerne da tradução poética ideal que, no caso de Brodsky, é difícil de atingir por completo, uma vez que cada palavra pode chegar a ter múltiplas versões interlineares ‘presas’ pela forma do verso. Daí vemos a inquietação do poeta que se desloca de uma extremidade à outra na tradução.

Ampliação vs. Omissão

Como já foi dito antes, ambas as traduções inglesas do ciclo 'Parte do Discurso' incluem omissões de poemas inteiros. A versão de Weissbort deixa para trás somente um poema, enquanto a autotradução de Brodsky exclui cinco poemas, entre os quais o Poema 15 que influencia o registo linguístico do ciclo inteiro:

Brodsky (russo)

*Заморозки на почве и облысение леса,
небо серого цвета кровельного железа.
Выходя во двор нечетного октября,
ежась, число округляешь до 'оХ ты бля'.*
(Poema 15, versos 1-4)

Tradução russo-português

A geada no solo e a calvície da floresta,
o céu da cor cinzenta do ferro do telhado.
Ao sair para o pátio num dia ímpar de outubro,
tremendo, arredondas o número para **'oh, merda'**.

A exclusão do Poema 15 por Brodsky faz com que a profanidade (a negrito) não exista em autotradução. O lexema *бля* [trans. *blya*] é a forma abreviada de uma obscenidade com forte carga negativa. A tradução de Weissbort propõe o equivalente cultural, *Oh bugger!*, apanhando o essencial da palavra profana que não é o seu significado literal, mas a sua contundência expletiva.

Weissbort (tradução)

Light frost on the ground and the forest's depilation,
A sky the grey color of roofing iron.
Going outside into an odd-numbered October,
shivering, you round off the date to **'Oh bugger!'**
Brodsky, 1978, p. 317

Ambas as palavras, em russo e inglês, são usadas como interjeição para expressar insatisfação com alguma pessoa ou situação. A versão, usada por Brodsky em russo, é um palavrão mais leve em comparação com a sua versão completa e neste caso expressa de maneira rude um estado de surpresa. A omissão deste poema no ciclo autotraduzido eleva a fasquia lexical do texto poético ao excluir o registo brejeiro e ao fazer diminuir o hibridismo da língua poética do ciclo, presente em russo.

O maior jogo linguístico do ciclo russo não aparece na versão inglesa, uma vez que o Poema 12 é omitido em ambas as traduções. O texto, cheio de trocadilhos, elaborados à base de alterações morfológicas (tal como os calembures de Lewis Carroll), é um desafio para qualquer tradutor: "Тихотворение мое, мое немое, / (...) / ломоть отрезанный, тихотворение?" (Poema 12, versos 1 e

12) [Minha criação silenciosa minha, minha não minha [muda], / (...) / fatia cortada, criação silenciosa?]. O neologismo *tikhotvorenje* [*tikho* – silencioso, *tvorenje* – criação] deriva do lexema *stikhotvorenje* [poema], onde a eliminação da primeira consoante provoca um efeito de estranhamento. A continuação da sequência de assonância e aliteração inclui também uma dupla leitura da palavra *немое* que pode ser interpretada como ‘mudo’ ou ‘não meu’ (com grafia alterada). Ao iniciar e terminar o poema com o mesmo neologismo *tikhotvorenje*, Brodsky cria uma sensação de retorno poético, já que o público, ao acabar de ler o texto, volta ao início. Nesta realidade imagética tudo começa e acaba com a criação de um poema. No Poema 12, o visual (jogo linguístico) e o subjacente (intertexto) são interdependentes de tal maneira que qualquer manipulação destruiria a sua arquitetura textual.

Octavio Paz afirma que “each nation is imprisoned by its language, a language further fragmented by historical eras, by social classes, by generations” (1992, p. 154). Parafrazeando o poeta, podemos dizer que o Poema 12 é ‘prisioneiro’ da língua russa, pelo que só pode ser compreendido pelos leitores russófonos. A tradução deste texto evoca a questão da intraduzibilidade linguística que, segundo John Catford, resulta das características inerentes numa língua que podem não existir noutra: “In *linguistic untranslatability* the functionally relevant features include some which are in fact formal features of the language of the SL text. If the TL has no formally corresponding feature, the text, or the item, is (relatively) untranslatable” (Catford, 1965, p. 94). De um ponto de vista estritamente linguístico, esta afirmação é correta, mas a tradução não se limita só a isso, daí acharmos que o tradutor pode sempre aplicar uma modulação, empréstimo ou acréscimo, dependendo do caso, para compensar a lacuna.

Adaptação

Na tradução de alguns versos, Brodsky adapta repetidamente o conteúdo, deslocando, omitindo ou substituindo o contexto em virtude da forma poética desejada.

Brodsky (russo)

Одичавшее сердце все еще бьется за два.

Каждый охотник знает, где сидят фазаны, - в лужице под лежащим.

За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,

как сказуемое за подлежащим.

Poema 6, versos 9-12

Tradução russo-português

O coração selvagem ainda bate por dois.

Todo o caçador sabe onde pousam os faisões, – numa poça sob uma [pedra] deitada.

Por trás do dia de hoje está imóvel o amanhã,

como o predicado depois do sujeito.

No verso russo, a expressão ‘todo o caçador sabe onde pousam os faisões’ (a negrito) constitui uma paródia ao acróstico infantil ‘cada caçador deseja saber onde está o faisão’ que facilita a

memorização das cores do arco-íris graças ao efeito mnemônico das letras iniciais de cada palavra, correspondente às cores em questão. A ligeira remodelação da frase produz um efeito sarcástico, pois o caçador, na versão de Brodsky, já sabe onde está o pássaro, ou seja, ele já aprendeu a sua lição.

Neste excerto, Weissbort opta pela estrangeirização, mantendo o leitor na zona de conforto do autor:

Weissbort (tradução)

The heart, grown savage, still beats for two,
**every hunter knows where pheasants lie: in a puddle
under a stone.**

Beyond today stands tomorrow, motionless,
like the predicate beyond the subject.
Brodsky, 1978, p. 314

A tradução fiel em termos textuais faz com que a camada metafórica só seja compreendida por russófonos. Graficamente, o verso longo fica segmentado em dois para respeitar a forma visual do poema e facilitar a leitura.

A autotradução de Brodsky foge da versão russa e parodia a mnemónica em clave de sol *Every Good Boy Deserves Favour* (1971):

Brodsky (autotradução)

The heart, however grown savage, still beats for two.

Every good boy deserves fingers to indicate

that beyond today there is always a static to-
morrow, like a subject's shadowy predicate.

Poema 11, versos 9-12

Neste caso, Brodsky reproduz a sequência metafórica, ignorando a fidelidade ao texto, tal como Nabokov chegou a fazer na tradução de *Câmara Escura* e *Lolita*. Em resultado disso, o leitor anglófono deixa de ser passivo, já que é incluído na descodificação do sentido figurado. Segundo a teoria de Schleiermacher, uma das soluções possíveis seria o tradutor deixar o leitor repousar, obrigando o autor a dar passos em direção à cultura recetora: "Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him" (2006, p. 207).

Só que no caso da autotradução não existe nenhuma coação, uma vez que se trata da mesma pessoa; o autor voluntariamente dá o passo em direção ao leitor estrangeiro. Em resultado, o texto *reader-friendly* neutraliza os elementos complexos associados ao original.

CONCLUSÃO DE SECÇÃO

O ciclo 'A Part of Speech' não é uma autotradução no sentido convencional do termo quando o autor trabalha sozinho a tradução do seu texto desde o início até ao fim. A autotradução de Brodsky apoia-se fortemente na tradução de Weissbort, fiel ao original russo. Deste modo, ela resulta do trabalho colaborativo, onde o autor usufrui do seu direito sobre a obra, levando o tradutor a afastar-se por sua própria vontade: "Brodsky found it hard, or impossible, to accept his translator's notion of what was tolerable in English. He was constantly, it seemed to me, trying as it were to transform English into Russian, to colonize English and oblige it to do things I did not believe it could do" (Weissbort, 1989, p. 221). Caso Daniel Weissbort não tivesse recusado a autoria da tradução, esta poderia ser considerada uma co-tradução de pleno direito.

Natasha Rulyova aplicou o termo 'autotradução colaborativa' (2020) às traduções de Brodsky em conjunto com outros tradutores. Em nossa opinião, 'A Part of Speech' baseia-se sintaticamente e morfológicamente na tradução de Daniel Weissbort. Tendo na sua posse uma tradução que foi aceite pelo público americano, o autor 'russifica' o texto segundo a sua visão poética individual.

As estratégias de Brodsky na autotradução do ciclo podem ser vistas através da dicotomia tradutiva de Friedrich Schleiermacher: domesticação ou estrangeirização. A nível sintático, o poeta aproxima o seu texto do discurso russo para recriar a prosódia do original, prevalecendo a organização sonora e métrica do texto sobre o conteúdo. Estamos, pois, perante uma estrangeirização, que segundo Schleiermacher, acontece sempre que o tradutor 'força' o leitor a aproximar-se do autor, reproduzindo o original com a maior precisão possível (Weissbort & Eysteinson, 2006, p. 205).

Desenvolvendo o conceito de Schleiermacher, Lawrence Venuti critica a tendência da domesticação desenfreada na tradução para inglês que, a seu ver, anula todas as características culturais do texto de partida através da sua suavização e da máxima assimilação das tradições literárias da cultura de chegada. Mas se isto é válido para a tradução de prosa, o mesmo não pode ser dito em relação à poesia. A sonoridade inglesa de Brodsky, sendo mais próxima do original, é mais extensa e sobrecarregada para a cultura recetora. A tradução de Weissbort, que se situa entre a domesticação e a estrangeirização, é mais precisa em termos de conteúdo e é mais natural para o ouvido anglófono.

Venuti refere também que na tradução poética o texto de partida desaparece para ser substituído por uma rede significativa na cultura recetora: "The poem that is the object of translation inevitably vanishes during the translation process, replaced by a network of signification – intertextual, interdiscursive, intersemiotic – that is rooted mainly in the receiving situation" (2011, p. 128). Brodsky não deixa desaparecer o texto de partida nem por um verso que seja quando se trata da sintaxe, mantendo sempre, em inglês, a ordem inversa das palavras e as orações sobrecarregadas de palavras.

Na qualidade de autor da obra, ele decide expor a sua visão do texto em inglês, estando o leitor no seu direito de aceitar, ou não, a obra na sua tradução estrangeirizada.

Quando se trata de léxico não-equivalente, o autor evita introduzir neologismos ou recorrer à transliteração, preferindo procurar equivalentes parciais no glossário da língua de chegada. Como foi visto ao longo da análise, o poeta aplica a modulação muito menos do que Weissbort, optando pelos extremos da reescrita ou da tradução literal. Isso deve-se ao facto de certas técnicas de modulação exigirem um conhecimento da língua de chegada ao nível de um nativo. Apesar de o autor dominar já muito bem o inglês, na poesia ele permaneceu sempre no 'campo russo' e o leitor sente isso na tradução. A reescrita acontece a nível metafórico quando o autor domestica o contexto que se perderia numa tradução literal.

Em inglês, Weissbort dirige o texto ao recetor com mais êxito do que o autor, precisamente porque procurou o compromisso ao manter o poema no meio das duas culturas. Assim, Weissbort deu voz inglesa ao ciclo de poemas de Brodsky que obviamente não é a mesma, mas que cativa o leitor pela beleza do discurso poético, mantendo-se próximo do original em conteúdo e forma. Brodsky, por sua vez, na busca da sua voz em inglês, fica firmemente ligado aos padrões russos, não deixando o leitor relaxar, nem se sentir à vontade no seu espaço. Daí o impacto sobre os leitores não ser o mesmo, o que nos leva a concluir que a voz poética também mudou.

A nível estrutural, o autor não respeitou a composição poética do ciclo original, reconfigurando por completo a versão inglesa, tal como Nabokov tinha feito com *Câmara Escura*. As razões que o levam a isso são, todavia, diferentes, pois Brodsky estava mais do que satisfeito com o original russo. A sua decisão de alterar a ordem dos poemas deve-se ao facto de querer adaptar a sua obra ao leitor americano que desconhecia o autor. O exílio de Brodsky não era só físico, mas também literário, pois o poeta foi isolado não só dos seus amigos e família, mas também do seu público. E na autotradução ele 'apresenta-se' aos seus novos leitores. Daí concluímos que a reescrita a nível estrutural acontece devido à alteração da função do texto poético. Em nossa opinião, a omissão dos cinco poemas é causada por problemas com a tradução e / ou insatisfação do autor face à tradução de Weissbort.

A comparação das duas traduções inglesas do ciclo 'Parte do Discurso' levanta a questão da autoridade do escritor sobre a sua obra, ou seja, até que ponto o autor tem poder sobre o seu trabalho que circula noutra língua. A maioria das obras clássicas que conhecemos são traduções, feitas ao longo dos séculos. Se todos os clássicos pudessem alterar os seus textos traduzidos por terceiros, a posição canónica destas obras nas culturas de chegada poderia vir a ser diferente.

Concluindo, a autotradução de Brodsky não é uma mera tradução, mas sim um produto que resulta da tradução de Weissbort transformada por via da sua reescrita em inglês.

4.2. O POEMA ‘THE FIFTH ANNIVERSARY’ DA COLETÂNEA *TO URANIA*

4.2.1. A COLETÂNEA *TO URANIA*

Organização, motivos e temas

A coletânea russa *Урания* (1987) [Urânia] inclui poemas escritos no exílio ao longo de catorze anos, de 1973 a 1987, e divide-se estruturalmente em três ciclos: ‘O Grito do Falcão no Outono’, ‘A Urânia’ e ‘A Vida numa Luz Difusa’¹⁶⁷. Na organização da coletânea, Brodsky não segue estritamente a ordem temporal, integrando poemas que se integram no mesmo tema. *Urânia* é uma resposta poética de Brodsky aos acontecimentos da sua vida. Os temas da solidão e da saudade incluem a par de uma tensão incrível, mensagens cómicas, até cáusticas. A poesia é a tentativa de Brodsky ultrapassar não só o exílio, mas todos os eventos trágicos da sua vida. Contudo, o poeta não ficou satisfeito com a versão final da coletânea (Brodsky, 2017b, p. 410).

Em inglês, a coletânea recebe o título *To Urania* (1988) que é o nome do segundo ciclo da coletânea russa. A compilação inglesa abrange vinte anos da vida do poeta (1965-85). Estruturalmente *To Urania* exclui qualquer segmentação interna. O corpo poético apresenta um Brodsky mais maduro. Os textos, de forte espírito russo, focam temáticas de exílio, saudade, tempo e espaço numa abordagem metafísica e reúne aproximadamente metade dos poemas da coletânea russa.

To Urania difere do original a nível peritextual, já que a composição e a ordem dos poemas não são iguais. Brodsky adiciona onze poemas escritos originalmente em inglês, durante o período de 1981 a 1987. O índice da coletânea começa com poemas diferentes, mas o último texto poético é o mesmo. O poeta abre *To Urania* com o poema ‘May 24, 1980’ (o dia do seu aniversário) e termina com ‘In Memoriam’ (1985), dedicado à sua falecida mãe. Joseph Brodsky não foi autorizado a entrar na União Soviética, para estar presente no funeral de seus pais que faleceram no espaço de um ano. Assim, a coletânea em inglês começa com o nascimento e termina com a morte, fechando o círculo do eterno retorno poético de Joseph Brodsky. Em russo, o título do poema ‘In Memoriam’ é diferente: ‘Um Pensamento de ti afasta-se como Servo Dispensado’¹⁶⁸. O título russo é uma reminiscência de *Sodoma e Gomorra* (1921) de Proust, um dos autores favoritos de Brodsky. Ao substituir o título do poema, Brodsky adia o encontro do leitor com o hipotexto de Proust, que só acontecerá no momento da leitura dos versos.

Em nossa opinião, a estrutura do índice em *To Urania* é mais bem-sucedida do que a russa graças aos títulos que traçam uma ciclicidade interna, transmitindo o percurso existencial realizado pelo seu autor. Os poemas russos, identificados pelo seu primeiro verso e organizados em três ciclos, aparentemente sem ligação óbvia, não beneficiam dessa pré-apresentação de conteúdo ao leitor.

¹⁶⁷ TO: *Осенний крик ястреба, К Урании и Жизнь в рассеянном свете.*

¹⁶⁸ TO: *Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга.*

Tradução, recepção e crítica

A coletânea *To Urania* (1988) é a primeira a ser publicada depois do poeta receber o Prêmio Nobel da Literatura. A presença de Brodsky 'inglês' aumenta nesta coletânea comparativamente às publicações anteriores. Metade são autotraduções que juntamente com os poemas originais ingleses formam um livro com textos interligados. A presença dos tradutores é reduzida ao mínimo: quatro poemas, incluindo 'Gorbunov and Gorchakov' (de 40 páginas) em tradução de Harry Thomas.

Brodsky muda o quadro de tradutores, deixando apenas Alan Myers e George Kline da obra anterior. O último que traduzira ativamente os seus poemas nas coletâneas anteriores, aparece só uma vez em *To Urania* numa tradução a duas mãos com o autor. Ao convidar tradutores profissionais (ex. Ann Miller, Jamey Gambrell), mas pouco conhecidos, Brodsky mantém a última palavra poética na tradução mesmo quando não traduz.

A longa permanência do poeta russo no meio anglófono faz aumentar a sua confiança na sonoridade dos seus versos em inglês. Ao preparar *To Urania*, Ann Kjellberg alerta Harry Thomas (o tradutor do 'Gorbunov and Gorchakov') sobre a possível interferência do autor na tradução:

I should warn you that, as Joseph has become more confident of his English, he has revised his translations more dramatically. His current translators have become grudgingly resigned to this, we feel that it is a good thing for the book as a whole – to modify the patchwork quality of these many-handed translations and express more coherently Joseph's poetic voice. (Kjellberg apud Rulyova, 2020).

As críticas da coletânea *To Urania* não se limitam a opiniões positivas ou negativas sobre a qualidade da poesia de Brodsky em inglês. A própria posição em relação ao texto é diferente, pois alguns entendem-no como uma (auto-)tradução, enquanto outros veem-no como uma unidade literária original independente (tal como era o desejo do autor). De qualquer maneira, o obstáculo principal foi o inglês de Brodsky, precisamente nas suas autotraduções. Enquanto os poemas originais ingleses foram louvados pela maioria, as escolhas da forma poética, léxico e decisões gramaticais na autotradução despertaram a indignação de muitos críticos.

A estrangeirização na tradução poética de Brodsky resultou em versos longos, rimas de seis pés (rimas exatas), forma considerada ultrapassada na poesia moderna inglesa, e rimas femininas, que resultam num tom cómico. Estas discrepâncias da tradição poética inglesa foram condenadas pela maioria dos críticos, na sua maioria poetas anglófonos: Peter Porter, Donald Davie e Christopher Reid.

O poeta inglês Donald Davie não aceita a construção poética dos versos de Brodsky, vendo nas multicamadas e na polifonia uma congestão técnica, onde predomina a cacofonia e onde a forma poética é pesada para o ouvido inglês: "the pounding Russian line can master and carry along with itself a clutter

of exuberant tropes and 'physical detail', under the weight of which the lighter English line stumbles and hesitates and is snarled" (Davie apud Weissbort, 2002, pp. 179-180).

Posição semelhante toma o poeta Peter Porter, criticando diretamente o som pouco natural das sílabas de Brodsky, as frases demasiado requintadas e a gíria usada inadequadamente na autotradução, que resultam em confusão linguística: "He is garrulous, repetitious and uninterested in the effectiveness of his rhymes, rhythms and decorums. Words tumble over each other; jokes don't come off; and slang is used with complete disdain of its appropriateness" (Porter apud Volgina, 2005, p. 69)

A linguagem peculiar de Brodsky situa-se algures entre o russo e o inglês, causando irritação e confusão para alguns e deleite total para outros. Entre os defensores principais de Brodsky 'inglês' esteve o poeta Derek Walcott, que elogiava o seu talento de poeta e tradutor: "There is a sound to Brodsky's English that is peculiarly his, and this sound is often one of difficulty" (Walcott, 1988, p. 139). Na defesa da 'tonalidade própria' de Brodsky em inglês, Walcott recorreu aos poetas anglófonos proeminentes que foram acusados do mesmo noutras épocas:

If some critic of Brodsky's work says 'This isn't English', the critic is right in the wrong way. He is right in the historical, the grammatical sense, by which I do not mean grammatical errors but a given grammatical tone. (...) the same critic, in earlier epochs, might have said the same thing about Donne, Milton, Browning, Hopkins. (ibid.)

Em contraste com as obras dos poetas invocados, a aspereza das traduções de Brodsky refletia-se claramente no estilo e forma do texto de chegada, o que era evidente tanto para os seus opositores, como para os seus apologistas. Os últimos viam nisso as características estilísticas atinentes à sua poesia.

Christopher Reid elogia os poemas originais ingleses de Brodsky, considerando que com o tempo o poeta russo pode atingir muito bons resultados na versificação inglesa. Quanto às autotraduções, o crítico enumera os erros gramaticais e imprecisões lexicais, questionando quanta tolerância deveria ser dada a Brodsky como poeta estrangeiro: "In common with most likely buyers of this book, I cannot read Russian, and am therefore under some obligation to make allowances at moments like this. But how generous should such allowances be?" (Reid, 1988). O poeta inglês supõe que Brodsky tivesse dificuldades com a gramática inglesa, nomeadamente com as regras e normas de construção frásica: "Brodsky clearly has trouble, not just with tenses, but with prepositions, with conjunctions, with word order, with the formation of the genitive, and with many other small matters" (ibid.).

No meio da discussão poética encontram-se críticos que apontaram vantagens e desvantagens nas traduções. Assim, George Szirtes faz uma avaliação positiva sobre o quadro geral das traduções, notando deficiências pontuais a nível lexical, como o uso de um dicionário de gíria, que ele reduz às

características estilísticas da tradução: “There are annoyances and mannerisms in the book, but there is little point in dwelling on them” (Szirtes, 1988, p. 41).

George Steiner reconhece o trabalho poético de Brodsky, vendo “the lyric prodigality of invention” e criticando esporadicamente o verso que lhe soa estranho (Steiner apud Weissbort, 2004, p. 33). Tal como Szirtes, Steiner é condescendente para com Brodsky-tradutor, neste caso, as circunstâncias do exílio e bilinguismo. O crítico questiona a equivalência das traduções: “How much has been lost and how salient are the differences in the music of meanings? Above all, are there points at which even a metamorphic craftsman of Brodsky’s genius has to yield to ‘translationese’, to uses of American English which are closer to the Russian source than they are to themselves?” (ibid.)

O eslavista John Bayley analisa primeiramente o contexto intertextual de *To Urania*, considerando o seu conteúdo mais cosmopolita em relação à coletânea anterior, pois esta retrata paisagens de múltiplos lugares da Europa e Estados Unidos. Bayley reconhece a tentativa de Brodsky em manter a proximidade do texto de chegada ao original, o que resultaria numa simbiose de duas línguas: “undifferentiated medium [language] - Brodskyese - partaking of Russian and English” (Bayley, 1988). O crítico reconhece a clareza e genuinidade dos poemas russos de Brodsky, já considerá-lo um poeta inglês não seria possível: “Mr. Brodsky has not yet become an English poet, although he writes poems in English and translates into English his own Russian poems” (ibid.).

Bayley aprecia a capacidade de Brodsky de transmitir os tópicos metafísicos (vertidos para a poesia americana / inglesa) através de novos temas e de um tom próprio. Entretanto, o eslavista americano assinala a imprudência com que o poeta usa rimas inglesas nas suas autotraduções: “Mr. Brodsky uses English rhymes with a recklessness no contemporary native poet would care to try” (ibid.). A crítica acaba com uma nota positiva sobre o revivalismo da linguagem poética antiga trazida por Brodsky: “It’s a relief to read again a poetic language that is not ‘ordinary,’ that dogs and cats could hardly be expected to understand, but that still further enriches the tradition of Eliot and Auden” (ibid.).

A publicação de *To Urania* dá início à ambígua aceitação de Brodsky pela literatura anglófona, onde para alguns, ele é um poeta inovador, enquanto, para outros, ele é só um indivíduo sem bons conhecimentos de inglês. A coletânea deu origem ainda a especulações sobre a ausência de génio em Brodsky e sobre a sua prematura canonização. A investigadora russa Arina Volgina supõe que a resenha negativa de Peter Porter influenciou a posição do jornal *The Observer* em relação ao poeta, uma vez que após esta crítica negativa não foi publicada mais nenhuma acerca da coletânea (Volgina, 2005, p. 70).

A decisão de Brodsky de autotraduzir a maioria dos poemas da coletânea foi considerada um erro pelos seus detratores. Reid questiona diretamente a capacidade poética de Brodsky na língua inglesa: “Brodsky’s status as a literary idol is now so generally taken for granted, that it may seem late for a sceptical enquiry into its foundations” (Reid, 1988). O Prémio Nobel, atribuído ao poeta um ano

antes, só levantou a fasquia no que toca à avaliação da produção de Brodsky-poeta em inglês, que alguns consideraram como malsucedida: “(w)e have made of him a monument and an *ikon* before we have come to terms with him as a suffering person and a conscientious artificer” (Davie apud Smith, 1995, p. 17). Apesar destas fortes críticas, Brodsky irá continuar a sua estratégia de autotradução na coletânea seguinte.

4.2.2. O POEMA ‘THE FIFTH ANNIVERSARY’

A comparação analítica é apoiada pelo poema ‘*Пятая годовщина*’ [Quinto Aniversário], citado da coletânea *Stikhi i Poemy 2* (pp. 48-52) e o poema ‘The Fifth Anniversary’, publicado em *Brodsky: Collected Poems* (pp. 241-244). As citações destacadas serão acompanhadas do número do respetivo terceto em numerais romanos. Na citação do verso, ou da sua fração, dentro do corpo do texto acrescentamos ainda o número de ordem entre parênteses. As versões completas do poema em russo e inglês encontram-se em Anexos V e VI, pp. 350-353.

ASPETOS PARATEXTUAIS

O poema russo ‘*Пятая годовщина*’ [Quinto Aniversário] foi escrito em 1977 e publicado na revista *Kontinent* em 1983, em Paris. O título do poema tem o acrescento entre parenteses ‘4 de junho de 1977’ que corresponde ao dia da extradição do poeta da sua pátria. Ao fazer da data uma parte do título, o autor enfatiza a ligação do conteúdo à vida real.

Brodsky fez a autotradução ‘The Fifth Anniversary’ passado uma década, já depois de ser laureado com o Nobel. Supomos que o autor traduziu o poema pessoalmente dada a importância do assunto. O poema foi escrito pelo poeta-exilado e traduzido já pelo poeta-premiado.

Nesta altura, Brodsky já tinha ganho confiança para traduzir os seus textos pessoalmente. Assumimos que a não delegação da tradução a terceiros se deve à atitude pessoal do poeta em relação ao poema, cujo tema afetou diretamente a sua vida.

Constando do segundo ciclo da coletânea russa *Urânia*, o poema é dedicado aos cinco anos passados no exílio, retrata a imagem soturna, em tons decadentes, de uma União Soviética depressiva.

A receção do poema não foi entusiástica, os críticos russos expressaram dúvidas acerca do patriotismo do autor. “An anonymous group calling itself Russian Orthodox Christians from the USSR” (Loseff, 2011, p. 156) ficou indignado com os versos que falam da relação do poeta com a religião. Os estudiosos de Brodsky defendem o poeta, alegando a inexistência de fundamento para as acusações. Assim, Yakov Gordin considera que ao tirar palavras do contexto, até Aleksandr Pushkin podia ser considerado um antipatriota (entrevista, Gordin apud Polukhina, 1992, p. 50). Valentina Polukhina

comparou os críticos de Brodsky aos censores de Dante que alegavam que o poeta florentino não gostava da sua pátria: “The same breed of patriots would have been saying in Dante’s day that he didn’t love Florence” (ibid., p. 252).

Polukhina vê a ironia em ‘The Fifth Anniversary’ como sinal de um desespero profundo do poeta:

He already sees Russia as being, to a certain extent, torn away from him, an island as it were, an Atlantis that has completed a certain historical stage and sunk into the ocean of history – and he is describing that submerged island. That the Russian theme appears, manifestly or subterraneously, in all his poems goes without saying. (ibid., p. 68)

GÉNESE DA OBRA

Mensagem poética

O poema ‘Quinto Aniversário’ reflete a situação de Brodsky no exílio e a sua relação com a pátria perdida, um dos temas recorrentes da sua poesia. A narrativa possui tons arquetípicos de Dante (Könönen, 2002, p. 678) a nível intertextual e eventualmente estrutural:

Brodsky (russo)

*Там, думал, и умру – от скуки, от испуга.
Когда не от руки, так на руках у друга.
Видать, не рассчитал. Как квадратуру круга.*

Terceto XXI

Tradução russo-português

Lá, pensei, eu morrerei – de tédio, de medo.

Quando não pela mão, então nas mãos de um amigo.

Parece que calculei mal. **Como a quadratura de um círculo.**

A estudiosa finlandesa Maija Könönen (2002, p. 686) identifica repetidamente o hipotexto da *Divina Comédia* ao longo do poema de Brodsky desde a estrutura poética (que veremos mais adiante), até às paródias ao texto (a negrito), uma reminiscência do verso 134 (Canto XXXIII) “per misurar lo cerchio, e non ritrova” (Alighieri, 1967, p. 444). Concordamos com a observação de Könönen, uma vez que Brodsky fez várias tentativas de escrever a sua própria *Divina Comédia*, vendo Dante como um dos poetas mais proeminentes de todos os tempos: “Quanto à Comédia Divina... Bem, não sei, mas aparentemente não, já não a escreverei. Se estivesse a viver na Rússia, em casa, talvez o fizesse à terceira tentativa. Sabe, é que essas coisas só podem ser escritas, quando se está nalgum tipo de contexto natural”^{lxviii} (entrevista, Brodsky apud Volkov, 2000, p. 318)

Em inglês, o poeta mantém o texto muito próximo do original, já a ligação a Dante fica perdida:

Brodsky (autotradução)

There I thought I would die. From boredom or from terror.
If not in friendly arms, then at their hands. But there or

somewhere nearby. **Today I see my error.**

Terceto XXI

A autotradução deste terceto não se afasta do texto de partida, já a referência intertextual a Dante não chega ao leitor, uma vez que o poeta reescreve a última frase (a negrito).

À primeira vista, o tom depressivo do texto poético retrata um império em estado decadente a revelar os seus lados ‘negros’. O ritmo intenso dos versos transmite a ansiedade do sujeito poético que sente saudades da pátria perdida. O sarcasmo depressivo do texto serve de defesa do sujeito poético contra a saudade do seu país. A liberdade e conforto no exílio não suprimem a tristeza da separação do ambiente hostil, mas ‘querido’.

Brodsky (russo)

*Я вырос в тех краях. Я говорил «закурим»
их лучшему певцу. Был содержимым тюрем.
Привык к свинцу небес и к айвазовским бурям.*

Terceto XX

Brodsky (autotradução)

Cresci naquelas paragens. Dizia ‘vamos fumar’
ao seu melhor cantor. Fui recheio de prisões.
Habitado ao chumbo do céu e às tempestades de Aivazovsky.

O poeta descreve o clima de São Petersburgo, os seus amigos e até a sua experiência na prisão. A referência *лучший певец* [o melhor cantor] despertou dúvidas entre os estudiosos que avançaram diferentes hipóteses desde uma leitura literal, o músico soviético Vladimir Vysotsky, até uma mais efémera, a poetisa Anna Akhmatova. Yevgeny Rein, amigo chegado de Brodsky, duvida da hipótese de o poeta falar de Vysotsky, já que o poema foi escrito em retrospectiva. O próprio recebeu a compilação de *Urânia*, assinada pelo autor que indicava que a referência era dedicada a ele: “Das palavras ‘ao seu melhor cantor’ há uma seta e dedicatória: ‘Ye. Rein, o dono deste livro’”^{xxiv} (Rein, 2003, p. 396). A suposição tem o seu fundamento, já que o sujeito poético, estando desterrado, olha para o seu passado (São Petersburgo, amigos, prisão), enquanto Brodsky só vem a conhecer Vysotsky na emigração. Yakov Gordin (2003, p. 331) afirma que o poeta confirmou pessoalmente a referência a Yevgeny Rein.

Na tradução, Brodsky troca o cantor por *bard*, termo que pode ser interpretado, em inglês, como referindo-se tanto a ‘poeta’, como a bardo. Este termo também existe em russo [*бард*], podendo significar, além de poeta, ‘autor-intérprete das próprias músicas (geralmente com guitarra)’, como é o caso de Vysotsky.

Brodsky (autotradução)

I grew up in those parts. I used to share a cigarette
with their most gifted bard. Was kept, a guilty secret,
in cells. Admired lead skies, as well as windswept liquid.

Em nossa opinião, o objetivo de Brodsky era criar uma dualidade na interpretação, já que o autor escreverá a Vysotsky na dedicatória do seu livro: “Ao melhor poeta da Rússia, tanto dentro como fora dela. 20 de agosto de 1977”^{bco} (Tsybulsky, 2004, p. 364).

No último verso russo, ‘o chumbo do céu’ [*свинец небес*] é uma metáfora comum para simbolizar São Petersburgo. As tempestades de Aivazovsky não é alusão aos quadros do paisagista marítimo russo (de ascendência arménia), mas às paisagens bálticas de São Petersburgo que serviram ao pintor de inspiração. Na tradução, a reminiscência a Aivazovsky desaparece, sendo substituída pelo equivalente descritivo *windswept liquid*.

No poema ‘Quinto Aniversário’, o léxico coloquial contrapõe-se ao páthos. A descrição do lado sombrio da União Soviética é feita através da enumeração dos hábitos e marcadores culturais, onde a ideologia prevalece sobre a justiça e o bom senso. A ditadura torna a vida de um pensador livre num tédio doloroso. A última estrofe é uma declaração de amor à língua russa e ao seu povo.

Brodsky (russo)

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.

Зане не знаю я, в какую землю лягу.

Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу.

Terceto XXXII

Tradução russo-português

Nada tenho a dizer ao grego ou ao varegue.

Pois não sei em que terra irei fazer.

Range, range, pena! dissipa o papel.

O autor, estando longe da sua terra, continua a ser o portador do seu legado cultural, escrevendo em russo e dedicando novos poemas à Rússia. As camadas intertextuais deste terceto serão analisadas mais adiante. Na tradução, o poeta passa a mesma mensagem, mas na realidade da cultura recetora:

Brodsky (autotradução)

This won't be heard up North, nor where hot sands hug cactus.

I don't know anymore what earth will nurse my carcass.

Scratch on, my pen: let's mark the white the way it marks us.

Terceto XXXII

A mensagem poética em inglês e em russo têm um conteúdo comum – a saudade da pátria –, já o revestimento metafórico não é o mesmo. Como vimos no terceto acima, a domesticação é a solução de Brodsky para comunicar ao leitor a sua emoção através da comparação figurativa. Isso leva-nos à coerência intratextual de Katarina Reiss e Hans J. Vermeer, onde “communicating is more than just confirming understanding; it is a process of interaction” (Reiss & Vermeer, 2014, p. 98). Por outras

palavras, a interação acontece quando o leitor estrangeiro dá uma resposta coerente ao emitente (neste caso não é o autor, mas o sujeito poético), ou seja, consegue interpretar o texto da mesma forma que os leitores na cultura de partida.

Estrutura poética

O poema, escrito em hexâmetro iâmbico, tradicional para a poesia russa, é composto por 32 tercetos, uma estrofe atípica para a versificação russa. O texto de Brodsky é uma reminiscência da ‘terza rima’ de Dante e, segundo George Kline (1990, p. 81), esse ‘eco’ da *Divina Comédia* reflete-se em muitos poemas do período de exílio do poeta, seja interno (em Norenskaya), seja fora da União Soviética. Brodsky desvia-se um pouco da organização estrófica de Dante. Excetuando o primeiro e o último terceto, cada três tercetos são agrupados em estrofes, tripletos poéticos (AAA), cuja linha narrativa nem sempre fica completa.

Brodsky (russo)

*Теперь меня там нет. Об этом думать странно.
Но было бы чудней изображать барана,
дрожать, но раздражать на склоне дней тирана,*

*паясничать. Ну что ж! на все свои законы:
я не любил жлобства, не целовал иконы,
и на одном мосту чугунный лик Горгоны*

*казался в тех краях мне самым честным ликом.
Зато столкнувшись с ним теперь, в его великом
варьянте, я своим не подавился криком*

*и не окаменел. Я слышу Музы лепет.
Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет:
мой углекислый вздох пока что в вышних терпят,*

*и без костей язык, до внятных звуков лаком,
судьбу благодарит кириллицыным знаком.
На то она судьба, чтоб понимать на всяком*

наречьи. [Предо мной — пространство в чистом виде...]

Tercetos XXV-XXIX e XXX (verso 1)

Tradução (russo-português)

Já não estou lá. É estranho pensar nisso.
Mas mais estranho seria fazer-me de burro,
tremar, porém, irritar o tirano no declínio dos seus dias,

bufonear. Ora bem! de todas as suas leis:
eu não gostava da rudeza avara, não beijava ícones,
e, numa ponte, a face em ferro de uma Górgona

parecia-me ser a face mais honesta daquelas paragens.
e enfrentando-o agora, na sua grande
versão, não me engasguei com o meu grito,

nem petrifiquei. Ouço o sussurro da Musa.
Sinto nas entranhas como a Parca puxa o fio:
o meu suspiro de dióxido de carbono ainda é tolerado nas alturas,

e a língua sem freio, saboreando os sons claros,
agradece ao destino com um sinal cirílico.
Para isso é o destino, para entender qualquer

discurso. [Diante de mim está o espaço na sua forma mais pura...]

A segmentação de cada três estrofes em uma unidade interna do poema leva-nos ao conceito da 'hiper-estrofe' de Mikhail Lotman:

A hiper-estrofe é um elemento da estrutura de um poema que se comporta como uma estrofe: este elemento é equivalente a outras hiper-estrofes do mesmo texto e fica separado destas por meios específicos; a diferença está no facto de que os elementos constituintes da estrofe são versos, e das hiper-estrofes – são estrofes.^{xxxx} (Lotman, 1995, p. 311)

As hiper-estrofes são um dos elementos constituintes da estrutura poética dos textos extensos de Brodsky (ex. 'Gorbunov e Gorchakov', 'Funeral do Bobo'). O ciclo 'A Part of Speech' também regista esta forma de organização, mas somente em duas unidades de vinte.

Na autotradução, Brodsky mantém a estrutura poética: mesma quantidade de tercetos, os tripletos, incluindo a rima feminina, que prevalece na obra. O seu amigo e laureado do Nobel, Derek Walcott, que sempre defendeu as autotraduções de Brodsky, admitiu que a forma do terceto com a rima feminina emparelhada em três linhas, em inglês, provoca um efeito cómico e não funciona bem na língua de chegada:

In English triple rhyming becomes ironic like Byron or it becomes comic. It's very hard to defend such endings in English (...) But, obviously, in the Russian language you can do that and the fact that it rhymes and that you have all the complexities of design that goes with the sound of Brodsky. But I think that to try to attempt it in English, it can lead to all kinds of structural disasters. (entrevista, Walcott apud Polukhina, 1992, p. 317)

Brodsky tinha perfeita noção do efeito cómico que a reprodução literal da rima russa (feminina / aaa) provocava no ouvido inglês:

Brodsky (autotradução)

A falling star, or worse, a planet (true or **bogus**)
Might thrill your idle eye with its quick hocus-**pocus**.
Look, look then at that locus that's better out of **focus**.
Terceto I

As penúltimas sílabas acentuadas nos versos (a negrito) provam que o autor manteve a maior fidelidade à fonte, precisamente no ritmo e rima, recusando quaisquer tentativas de domesticar a forma do poema, que eram por ele vistas como demasiado “polidas” (Losev, 2008, p. 244). No ensaio ‘The Child of Civilization’, Brodsky sublinha a importância da métrica e rima na tradução:

(...) verse meters in themselves are kinds of spiritual magnitudes for which nothing can be substituted. They cannot be replaced even by each other, let alone by free verse. Difference in meters are difference in breath and in heartbeat. Difference in rhyming pattern are those of brain functions. (Brodsky, 1986a, p.141)

Enquanto Brodsky defendia a estrangeirização da sonoridade dos seus versos em inglês, a tradução dos elementos do conteúdo poético, incluindo o intertexto, jogos linguísticos e marcadores culturais, variava consoante o caso. A abordagem literária na análise do conteúdo poético russo ajudará a interpretar a razão que o levou a aplicar estratégias de tradução distintas em situações semelhantes.

Intertextualidade

Na tradução, as reminiscências literárias, na maioria dos casos, ficam perdidas parcialmente ou na sua totalidade. A antítese, presente no verso “*Начала и концы там жизнь от взора прячет*” (Terceto III, verso 1) [Lá, a vida esconde dos olhos os princípios e os fins] alude à obra homófona *Princípios e Fins*^{xxvii} (1908) de Lev Shestov, o precursor do existencialismo sartriano. Sendo um dos filósofos favoritos de Brodsky, Shestov profetizou a vida artística do poeta, trinta e cinco anos antes do seu nascimento, no trabalho *Apoteose de falta de fundamento*^{xxviii} (1905): “A criatividade é uma transição contínua de um fiasco para outro. O estado geral do criador é a indeterminação, a incerteza, a insegurança sobre o futuro e a exaustão”^{xxviii} (Shestov, 2004, p. 22). É exatamente uma ‘exaustão’ poética, situada na margem entre o cansaço e o nervosismo, que penetra o poema em análise, bem como todos os textos de Brodsky.

Na versão inglesa “There causes and effects are drowned in murky waters” (Terceto III, verso 1), a alusão é transmitida através de uma modulação, ou seja, de um desenvolvimento semântico (causa e efeito) que reflete o cerne da mensagem, mas onde se perde a alusão ao hipotexto russo.

Logicamente, as reminiscências literárias russas não ultrapassam a barreira da tradução, uma vez que o leitor, seja americano ou inglês, desconhece, em geral, a literatura russa. O verso

^{xxvii} ТО: *Апофеоз беспочвенности*.

“отбрасываешь тень, как пальма в Палестине” (Terceto XIV, verso 2) [fazes sombra como uma palmeira na Palestina] alude ao poeta Mikhail Lermontov, uma das figuras principais do romantismo literário russo. Uma comparação metafórica do sujeito poético às palmeiras da Palestina referencia o tema do desterro no poema ‘Um Ramo de Palestina’¹⁷⁰ (1837) que identifica a antítese da permanência do ramo da palmeira longe da sua terra natal.

A imagem alegórica da palmeira reporta-se a outro hipotexto do mesmo poeta, a miniatura da paisagem em ‘Três Palmeiras’¹⁷¹ (1839). Segundo Volgina, Brodsky refere o motivo da temática da “vida infrutífera” (2005, p. 153). Em nossa opinião, o autor parodia a moral do poema de Lermontov, onde o consentimento é o destino do sujeito poético, pois Brodsky era incapaz de obedecer ao destino. A tradução “your shadow dwarfs a palm in Palestine” (Terceto XIV, verso 2) é bastante próxima da fonte que, juntamente com o tema do deserto mencionado em seguida no poema, deixa descodificar a mensagem aos que conhecem Lermontov em inglês.

As alusões às obras de Mikhail Lermontov devem-se a vários motivos, e o primeiro é que o poeta foi desterrado várias vezes para o Cáucaso. Um dos desterramentos de Lermontov foi causado pelo poema ‘A Morte do Poeta’¹⁷² (1837) dedicado a Aleksandr Pushkin, morto num duelo. Brodsky repete parcialmente o caminho de Lermontov ao ser expulso (só que para fora do país e definitivamente) dado as autoridades considerarem os seus textos demasiado provocadores.

Segundo Brodsky, a poesia de Lermontov, um homem alienado de qualquer contexto social, é uma das primeiras a levantar a problemática das pessoas que não se integram no sistema: “Obviously autobiographical, Lermontov’s poetry is that of a man apart, not only in any given social context, but in the world as such. This posture, which is in itself the first cry of the ‘superfluous people’ theme” (Posfácio, Brodsky apud Myers, 1988, pp. 161-62).

O tema de Aleksandr Pushkin está presente no ‘Quinto Aniversário’ como uma alusão literária direta. O verso “Оцепеневший дуб кивает лукоморью” (Terceto IV, verso 3) [O carvalho petrificado acena na costa da baía] é uma reminiscência às primeiras linhas do poema ‘Ruslan e Lyudmila’¹⁷³ (1820): “У лукоморья дуб зеленый; / Златая цепь на дубе том” (Pushkin, 1820, p. 5) [Na costa da baía está um carvalho verde; / Uma corrente de ouro adorna aquele carvalho]. Brodsky e Pushkin têm muito em comum. Ambos populares em São Petersburgo, tiveram problemas com as autoridades e foram desterrados várias vezes (Pushkin por causa dos seus epigramas sobre figuras públicas, incluindo o imperador). Aleksandr Pushkin moldou a língua moderna russa, Joseph Brodsky desconstruiu-a, mostrando as suas novas margens sintáticas e lexicais.

¹⁷⁰ TO: *Ветка Палестины.*

¹⁷¹ TO: *Три пальмы.*

¹⁷² TO: *Смерть поэта.*

¹⁷³ TO: *Руслан и Людмила.* Conto em versos, que faz parte do programa escolar do primeiro ciclo.

O verso de Brodsky é uma paródia a essa passagem canônica da obra ‘Ruslan e Lyudmila’. A sua desconstrução irônica transforma o poema num hipertexto poético que dá nova interpretação à obra de Pushkin. O epíteto *оцепеневший* [petrificado] faz parte do jogo linguístico que provoca um efeito paródico, dado que tem a mesma raiz do lexema *цень* [corrente]: **otsep**enevshiy – **tsep**’. Daí o carvalho estar paralisado ou transido (de medo, por exemplo), como um cidadão perante um Estado totalitário.

Em inglês, a alusão a ‘Ruslan e Lyudmila’ perde-se: “On rocks, enchanted oaks nod to a passing liner” (Terceto IV, verso 3). Na impossibilidade do hipotexto russo ser descodificado pelo leitor anglófono, Brodsky opta pela tradução descritiva dos carvalhos e uma compensação / reescrita, substituindo o arcaísmo *лукоморье* [costa da baía] do passado russo, pela realidade contemporânea dos Estados Unidos que é o progresso tecnológico – *liner*.

A tradução do ‘Quinto Aniversário’ diminui ou até apaga as relações intertextuais dos versos com os poemas prévios do autor. O verso “*Там в воздухе висят обрывки старых арий*” (Terceto XIII, verso 1) [Lá, pairam no ar, restos de árias antigas] inicia um diálogo com o texto de Brodsky ‘Desenvolvendo Platão’^{box} (1976), onde o leitor enfrenta o Estado fantasmagórico do futuro:

‘Развивая Платона’

*Чтобы там была Опера, и чтоб в ней ветеран-
тенор исправно пел арию Марио по вечерам;
чтоб Тиран ему аплодировал в ложе, а я в партере
бормотал бы, сжав зубы от ненависти: «баран».*

Brodsky, 2017b, p. 9

‘Desenvolvendo Platão’

Que houvesse lá uma Ópera e que nela um experiente tenor com correção cantasse a ária de Mário à noite; para que o Tirano o aplaudisse no camarote e eu, na plateia, murmuraria, cerrando os dentes de ódio: ‘burro’.

Sem conhecer o hipotexto, o leitor não conseguirá descodificar a ligação intertextual. Em inglês, o verso “There snatches of old tunes hang in the air they brighten” (Terceto XIII, verso 1) perde esta ligação, já que o lexema ‘ária’ é traduzido de maneira diferente nos dois textos (a sublinhado):

‘Plato Elaborated’ (tradução de Kline)

There would be an Opera House, in which a slightly overripe
Tenor would duly descant Mario’s arias, keep-
ing the Tyrant amused. He’d applaud from his loge, but
I from the back rows would hiss through clenched teeth, ‘You creep.’
Brodsky, 2002, p. 140

Os *old tunes* do ‘The Fifth Anniversary’ não chegam às *arias* de ‘Plato Elaborated’, traduzido por George Kline. Supomos que, se Brodsky seguisse a estratégia de manter as mesmas palavras-chave em todas as traduções, o leitor anglófono podia chegar ao contexto subjacente na sua plenitude. Entretanto,

como foi dito na análise anterior, esta hipótese na realidade podia prejudicar a qualidade individual da tradução, quando os poemas são lidos um a um.

Técnicas poéticas

Os *enjambements* fazem parte inseparável do poema e pouco a pouco vão aumentando a sua presença no texto. A fragmentação frásica, sendo esporádica na primeira parte do poema, serve como um meio de segmentação entoacional na versificação (a sublinhado):

Brodsky (russo)

*Там хмурые леса стоят в своей рванине.
Уйдя из точки «А», там поезд на равнине
стремится в точку «Б». Которой нет в помине.*

Terceto II

Tradução russo-português

Lá, as florestas sombrias permanecem nos seus farrapos.

Partindo do ponto 'A', lá o comboio na planície
precipita-se para o ponto 'B'. Que de todo não existe.

O sintagma incompleto “*Уйдя из точки «А», там поезд на равнине*” [Partindo do ponto ‘A’, lá o comboio na planície] reproduz o efeito do movimento retardado do comboio que é substituído logo em seguida pela sua aceleração no verso seguinte: “*стремится в точку «Б». Которой нет в помине*” [precipita-se para o ponto ‘B’. Que de todo não existe]. Na tradução, a quebra da estrutura sintática mantém-se:

Brodsky (autotradução)

There frowning forests stand decked out in rags and tatters.
Departing from point A, a train there bravely scatters
its wheels towards point B. Which station hardly matters.

Terceto II

Brodsky pode alterar o conteúdo (ex. *нет в помине* [de todo não existe] – *hardly matters*), já a forma do poema mantém-se intacta.

Na segunda parte do poema, o autor corta cada vez mais os versos ao meio, terminando a ideia no seguinte terceto ou até noutro agrupamento de tercetos (a negrito):

Brodsky (russo)

*Там, лежучи плашмя на рядовой холстине,
отбрасываешь тень, как пальма в Палестине.
Особенно – во сне. **И, на манер пустыни,
там сахарный песок пересекаем мухой.***

Там города стоят, как двинутые рюхой,
и карта мира там замещена пеструхой,

мычащей на бугре. [Там схож закат с порезом...]

Tercetos XIV-XV e XVI (verso 1)

Tradução russo-português

Lá, estendido sobre uma tela vulgar,
Lanças a tua sombra como palmeira na Palestina.
Especialmente quando sonhas. **E, à maneira de um deserto,**

lá, o açúcar granulado é atravessado por uma mosca.

Lá, as cidades erguem-se como movidas por uma vara,
e o mapa do mundo é substituído por uma vaca malhada [Pestrukha],

a mugir num outeiro. [Lá, o pôr do sol parece um corte...]

Na tradução Brodsky faz uma comparação metafórica do voo de uma mosca sobre o deserto 'açucarado' que começa no meio de um verso e recebe o seu desenvolvimento somente no próximo, ou seja, estamos perante um *enjambement* com *contre-rejet*. A frase interrompida na margem dos dois tercetos adiciona ainda mais expressividade contextual, ajudando o leitor a visualizar as pausas indicadas pelo poeta. Em inglês, a forma rítmica e o sentido interrompido da narrativa poética são salvaguardados (a negrito):

Brodsky (autotradução)

There even when you lie flat on a sheet of cotton,
your shadow dwarfs a palm in Palestine, begotten
most likely in a dream. **There deserts lie well-trodden**

by sugar bowls' houseflies, which trek on foot, old-style.

There under rakish roofs small windows squint hostile.
The world map is replaced there by a large Holstein

a-mooing on a hill, [awash in sunset's slobber...]

Tercetos XIV-XV e XVI (verso 1)

Ao traduzir, o autor adiciona a personificação (a sublinhado): a mosca não atravessa um deserto, mas caminha como se fosse uma pessoa. Mais uma vez o autor remodela o conteúdo na tradução, amplificando a percepção contextual.

O *enjambement*, como figura expressiva, faz parte inerente do estilo de Brodsky, que foi criticado por certos autores. Solzhenitsyn desaprovava o uso repetitivo desta figura estilística, achando que “a técnica rara e entonacionalmente expressiva foi transformada por Brodsky numa rotina vulgar”¹⁰⁰⁰ (Solzhenitsyn, 1999, p. 184). O poeta Donald Davie criticou a maneira brusca de Brodsky usar os

enjambements nos seus versos ingleses, dizendo que ele era *coarse, cavalier, violent* (Davie apud Reid, 1999, p. 206). Em nossa opinião, os *enjambements* são inerentes ao discurso poético de Brodsky, como o ‘verso em escada’ de Mayakovsky, pois refletem a sua dicção única e irrepetível.

ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Equivalência e Modulação: Marcadores culturais vs. intraduzibilidade

No poema, a realidade soviética / russa é identificada por meio dos marcadores culturais que constroem múltiplas camadas alusivas, apresentando um desafio ao tradutor. Na autotradução, estes marcadores passam por um processo de domesticação, modulação ou reescrita.

O verso “*Там в сумерках рояль брэнчит в висках бемолью*” (Terceto IV, verso 1) [Lá, no crepúsculo, o piano-de-cauda dedilha nas têmporas o bemol] reflete as melodias repetitivas da União Soviética, tocadas nos parques, ou por vizinhos, onde o ‘bemol’ transmite algo triste e “fúnebre” sendo ainda uma alusão à sonata de Chopin, popular na altura (Petrushanskaya, 2004, p. 97). A tradução reproduz a mensagem do original: “At dusk a Steinway grand twangs out a thin B-minor” (Terceto IV, verso 1). Em inglês, Brodsky recorre à concretização, ou seja, substitui o conceito geral por um particular (modulação) neste caso pelo epónimo *Steinway*. O poeta indica a marca do piano-de-cauda, feito nos Estados Unidos, referindo, assim, um item que faz parte da cultura americana, facilitando a identificação do leitor com o seu texto. Por outras palavras, o autor substitui o termo neutro por um equivalente marcado na cultura de chegada.

Quando se trata de marcadores culturais onomásticos (ex. alcunhas), Brodsky domestica esses elementos ou procura soluções mais generalistas. O verso “*и карта мира там замещена пеструхой*” (Terceto XV, verso 3) [e o mapa do mundo é substituído por uma vaca malhada (Pestrukha)] tem várias leituras, sendo a mais superficial aquela que considera ser o mapa-mundo substituído pelo cartaz de uma vaca malhada, a que na Rússia normalmente se dá o nome de Pestrukha, devido às cores ‘vivas’ do pelo [*пестрый* - *pestryi*]. A grafia do nome próprio russo em letras minúsculas, *pestrukha*, faz dele um nome comum, indicando não uma vaca em concreto, mas estes animais em geral, o que torna a situação ainda mais irónica. As manchas da vaca lembram um padrão do mapa. Fora da Cortina de Ferro, o mundo é visto como hostil, as viagens para os países não-amigos são diminutas, por isso para que serve o mapa? Já a vida dentro do país socialista oferece uma subsistência camponesa e trabalhadora que é ativamente promovida pelos cartazes agitadores que inspiram os cidadãos a produzir mais.

O verso em inglês “The world map is replaced there by a large Holstein” (Terceto XV, verso 3) ganha outro nome. Na tradução, Brodsky procura um equivalente cultural: a raça holandesa Holstein,

conhecida mundialmente pela produção de leite. Assim, o intertexto domesticado salvaguarda a mensagem subjacente.

Uma interpretação mais profunda implica um jogo de significados duplos (típico de Nabokov), onde o termo *карта* tem a conotação de ‘mapa’ e ‘carta’. Brodsky substitui o ‘mapa mundo’ pelo ‘jogo de cartas’ antigo, chamado *Pestrukha*, que desta maneira distrai o povo soviético do desejo de viajar. A reminiscência fica perdida na tradução devido à intraduzibilidade conotativa, existente entre palavras que adquirem múltiplos significados numa determinada língua, mas noutra não. Aqui concordamos com Reiss e Vermeer quando afirmam que as características gerais (denotações) em grande parte não dependem da língua concreta, já os significados conotativos são “supraindividuais”, pois identificam as associações elaboradas numa cultura concreta (2013, p. 141).

Em certas situações, a generalização desnecessária dos lexemas complexos simplifica o texto. No verso “*Зимой в пустых садах трубят гипербореи*” (Terceto VIII, verso 1) [No inverno, os hiperbóreos trombeteiam nos jardins vazios], o termo ‘hiperbóreos’ apresenta uma conotação polivalente, ligada à língua e cultura gregas. Primeiro, a interpretação literal do termo grego realça o vento nórdico muito forte que costuma soprar na zona onde vivia o poeta. Segundo, o ‘hiperbóreo’ é uma alusão mitológica à terra nórdica e ao seu povo, considerado ter talentos artísticos. O intertexto poético alude aos poetas de São Petersburgo que publicavam na editora *Гипербореи* [Hiperbóreo] e aos seus seguidores. A omissão do lexema *Hyperborea*, substituído pelo equivalente funcional *Arctic winds*, apaga esta alusão, deixando somente uma paisagem depressiva: “In winter, Arctic winds shake parks to herald foul days” (Terceto VIII, verso 1). Achamos esse passo dispensável, já que Brodsky recorre à mitologia grega e romana constantemente ao longo do poema (ex. Parcas, Górgona), daí o termo não ser difícil de identificar na língua inglesa.

O ‘Quinto Aniversário’ é um espelho da realidade soviética. Nos versos “*Там одиночка-мать вывозит дочку в скверик. / Неугомонный Терек там ищет третий берег*” (Terceto V, versos 2-3) [Lá, uma mãe solteira leva a filha ao jardim. / O Terek inquieto procura lá uma terceira margem], a rápida substituição das imagens, de uma ‘mãe-solteira’ para o ‘rio Terek’ que se situa no Cáucaso, constitui uma viagem rápida pelas extremidades da Rússia, esboçando a situação social do país. A existência de numerosas famílias incompletas no solo soviético não se manifestava tanto na zona do Cáucaso, onde as minorias locais tinham tendência a manter os casamentos, por questões culturais e religiosas. Os versos ingleses são resultado de uma tradução adaptada: “There single mothers pot their daughters in day care. / A boisterous mountain stream strives for the third shore there” (Terceto V, versos 2-3).

Em russo, a imagem da mãe solteira é mais pessoal, pois é apresentada em número singular, enquanto em inglês fica no plural. Na tradução, Brodsky tem tendência a aplicar uma transposição gramatical, multiplicando os sujeitos da narrativa quando se trata de uma situação comum / repetitiva

no seu país (ex. *дуб* [carvalho] – oaks, *муха* [mosca] – houseflies, *завод* [fábrica] – steel mills). O autor domestica o espaço dos jogos das crianças soviéticas, que é o ‘parque/jardim’ pela realidade americana, a ‘creche’.

A substituição do rio Terek que se localiza nas montanhas do Cáucaso por ‘riacho de montanha barulhento’ é uma tradução descritiva de um marcador cultural. Dado que este hidrónimo não provoca no leitor anglófono as associações desejadas, o autor efetua uma generalização redutora (Terek – riacho), já que Terek é um rio importante daquela região.

A mensagem metafórica do verso ‘O Terek inquieto procura lá a terceira margem’ tem várias descodificações. A personificação da força do rio reflete o temperamento dos povos locais que são mais emotivos comparativamente aos do norte do país, de onde Brodsky vem. A expressão ‘procurar a terceira margem’ é uma referência subjacente ao sintagma idiomático *искать пятый угол* [procurar o quinto canto]¹⁷⁴, analisado pelos estudiosos de Brodsky (Polukhina, Losev, Volgina, Berlina) em diferentes alturas. Considerando a temática do poema, o período da sua escrita e a experiência do poeta, a interpretação mais popular seria a sua comparação a uma expressão da gíria policial soviética: ‘ser espancado pelos polícias, situados em cada canto da sala’. Contudo, a expressão também significa ‘fugir / procurar uma salvação’, quando se está desesperado. A tradução aproximada da expressão idiomática fica somente clara para o leitor que conhece as expressões coloquiais russas, já que o cotexto não revela o significado da alusão.

A imagem intertextual do rio Terek evoca o romantismo russo (Volgina, 2005, p. 152), nomeadamente dos poetas desterrados para o Cáucaso: Pushkin e Lermontov. As evocações artísticas dos heróis em conflito nas obras ‘Prisioneiro do Cáucaso’¹⁷⁵ (1821) e ‘Mtsyri’¹⁷⁶ (1839) e a personificação da natureza local ‘As Dádivas de Terek’¹⁷⁷ (1839) e ‘Entre os Penhascos da Montanha corre o Terek’¹⁷⁸ (1829) cintilam na memória do leitor russo. A substituição dos lexemas metafóricos russos pelos seus equivalentes funcionais rompe a camada intertextual, deixando somente uma descrição realista. Em nossa opinião, as alusões ou marcadores culturais podem ser revelados ao leitor estrangeiro pelo contexto, presente nos versos. Entretanto, a tradução poética é limitada pelo comprimento dos versos que deixam pouca margem para a introdução de frases adicionais. O complemento através de notas de rodapé ou no fim do livro, fora do contexto académico, destruiria o efeito poético.

Roman Jakobson, no seu ensaio ‘On Linguistic Aspects of Translation’ (1959), fala na intraduzibilidade da poesia:

¹⁷⁴ A expressão idiomática é utilizada pelos falantes da língua russa quando se trata de uma situação difícil / desesperada. O quarto comum tem apenas quatro cantos, num desespero a pessoa procura o quinto canto (que não existe).

¹⁷⁵ TO: *Кавказский пленник*.

¹⁷⁶ TO: *Мцыри*. Significa o ‘aprendiz’.

¹⁷⁷ TO: *Дары Терек*.

¹⁷⁸ TO: *Меж горных стен несется Терек*.

The pun, or to use a more erudite, and perhaps more precise term — paronomasia, reigns over poetic art, and whether its rule is absolute or limited, poetry by definition is untranslatable. Only creative transposition is possible: either intralingual transposition — from one poetic shape into another, or interlingual transposition — from one language into another. (Jakobson, 1959, p. 238)

Em nossa opinião, a ‘transposição criativa’ é um termo muito vasto que não concretiza os passos, mas indica o rumo que um tradutor deve seguir. A intraduzibilidade das associações culturais, referências cruzadas e termos únicos levam-nos a Emily Apter, segundo qual estes são casos que produzem várias tentativas de tradução para resolver essa particular singularidade (2013, p. 235). Cremos que neste caso o tradutor deve transmitir o espírito da obra, captando a sua essência por meio da re-imaginação do texto na língua de chegada.

Brodsky aplica a modulação na tradução das metáforas, moldando o texto original em conformidade com os padrões do inglês. O terceto XVIII desconstrói os meta-conceitos do Estado comunista, satirizando os seus planos não realizados:

Brodsky (russo)

*Там украшают флаг, обнявшись, серп и молот.
Но в стенку гвоздь не вбит и огород не полот.
Там, грубо говоря, великий план запорот.*

Terceto XVIII

Tradução russo-português

Lá, decoram a bandeira com uma foice e um martelo abraçados.
Mas na parede o prego não está cravado, nem o quintal está cavado.
Lá, grosso modo, o grande plano foi exterminado.

A justaposição dos primeiros dois versos provoca um efeito de oxímoro, pois remete para a bandeira soviética, onde o martelo e a foice representavam “a união inviolável dos trabalhadores e camponeses na luta pela sociedade comunista”^{xxxxi} (*Decreto-lei*, 1955). A realidade distópica do Terceto XVIII mostra a decadência das ideias comunistas através de uma paródia onde “o prego não está cravado na parede” (simboliza o martelo), “nem o horto está cavado” (simboliza a foice). A tradução dos primeiros dois versos é próxima do original russo:

Brodsky (autotradução)

The hammer-hugging sickle there adorns the banner.
But nails are not struck home and weeds submerge the planner:
into the Great Machine someone has lobbed a spanner.

Terceto XVIII

Ao traduzir o segundo verso, o autor optou pela modulação (causa e efeito), substituindo a causa ‘horto não cavado’ pelo resultado – ‘ervas submergem o planeador’, sendo possível uma interpretação semântica profunda do verso.

O verso final do terceto expõe o Estado, cujo plano de construir uma sociedade igualitária e cumprir as tarefas económicas falhou. Na tradução, Brodsky continua com a modulação que transmite a ideia de um modo ainda mais irónico: “into the Great Machine someone has lobbed a spanner”. Brodsky fica ainda mais livre na tradução, elevando a ironia e sarcasmo em inglês.

O poema está repleto de elementos deíticos, nomeadamente advérbios de lugar, que indicam a União Soviética. O advérbio *там* [lá] inicia vinte e duas vezes os versos, tendo uma função anafórica na maioria dos casos. Brodsky aplica a repetição à maneira de um tambor que estabelece o ritmo do poema. A nível contextual, ‘lá’ torna-se uma dominante semântica do texto, enfatizando a localização dos eventos descritos. Könönen vê a presença de ‘lá’ como uma reminiscência à *Divina Comédia* (2002, p. 681). Na tradução, a maioria dos advérbios mantém-se, intensificando o ritmo da narrativa ao longo do poema.

Quando se trata da posição do sujeito poético para com as autoridades do Estado totalitário, Brodsky transmite a mensagem de uma forma muito próxima do original russo. No verso “*Овацию листвы унять там вождь бессилён*” (Terceto XVII, verso 2) [O líder é incapaz de impedir lá a ovação da folhagem], o lexema *вождь* [chefe da tribo], referente a Estaline, está integrada numa metáfora. A leitura literal refere a força ilimitada do líder soviético que só não tem poder sobre a natureza. Ao nível metafórico, a ovação florestal simboliza o Partido soviético, cujos aplausos nos encontros com o líder duravam um tempo indeterminado, pois o primeiro a parar podia ter problemas.

A tradução próxima dos versos “No leader seems quite fit to stop green leaves’ ovation” (Terceto XVII, verso 2) é acessível ao leitor que minimamente conheça a realidade comunista. O lexema *вождь* [chefe da tribo], no contexto político é somente aplicado a Estaline que segundo a propaganda uniu os povos. Não tendo o seu análogo direto em inglês, recebe o equivalente funcional *leader* que tem uma conotação mais vasta.

Dez anos após a escrita de ‘Quinto Aniversário’, Brodsky passará a mesma mensagem no seu discurso do Prémio Nobel que citamos no Capítulo I, p. 19.

Ampliação

Na autotradução, Brodsky repetidamente amplia o contexto e omite o indesejado. Analisaremos as interferências autorais que remodelam a perceção do texto.

No verso “*И к звездам до сих пор там запускают жучек*” (Terceto VI, verso 2) [E eles ainda enviam cadelas para as estrelas], uma alusão ao avanço soviético no espaço ganha um tom depreciativo graças à locução *до сих пор* [ainda / até agora] que alude ao atraso tecnológico do país. Na tradução, Brodsky interpreta livremente o verso, fazendo ainda uma compensação do léxico não-equivalente *жучка* [*zhuchka*, nome comum dado a cadelas rafeiras]: “There rockets carry up crafts filled with barking bitches” (Terceto VI, verso 2). Mais uma vez o autor substitui o marcador cultural com uma generalização

– *bitch* (fêmea canina). Por seu turno, a ampliação do sintagma na tradução resulta numa aliteração *barking bitches*, transmitindo uma imagem agressiva, que provoca um certo grau de constrangimento, devido ao sentido conotativo do termo em inglês.

O uso frequente da linguagem coloquial na expressão de qualquer problemática é uma característica da poesia de Brodsky em russo. Os saltos de registo linguístico no espaço de um-dois versos produzem um efeito de oxímoro. Na autotradução, o poeta mantém a técnica, já o efeito não é o mesmo, uma vez que o uso da linguagem informal nem sempre é apropriado. Aqui sente-se a influência dos textos de Auden, marcados pelo socioleto baixo, mas o ‘desconforto’ provocado pelo discurso poético de Brodsky é sentido como um exagero.

O verso “*Пиджак, висия в шкафу, там поедает молью*” (Terceto IV, verso 2) [O casaco, pendurado no armário, é comido pela traça] na tradução sofre uma ampliação e é reescrito, ficando mais polido quanto à conclusão da ideia: “There musty jackets hang, the moth their redesigner” (Terceto IV, verso 2). Em inglês, a traça não rói o casaco, mas muda o seu desenho, trazendo um elemento irónico ao contexto. A solução lexical em inglês dá mais cor à situação.

No último verso do poema “*Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу*” (Terceto XXXII, verso 3) [Range, range, pena! dissipa o papel], o sujeito poético diminui o tom sarcástico, mostrando a sua insignificância perante a história e os acontecimentos. Ao traduzir, Brodsky completa a mensagem vaga, revelando mais os sentimentos subjacentes do narrador que está em óbvio sofrimento: “Scratch on, my pen: let’s mark the white the way it marks us” (Terceto XXXII, verso 3). Mais uma vez uma ampliação na autotradução serve como nota informativa relativamente à interpretação do original russo.

Adaptação / Reescrita

Por vezes, Brodsky faz uma adaptação em inglês, outras vezes dá continuidade à inspiração poética, tornando a tradução numa reescrita. Octavio Paz enfatiza que “traducción y creación son operaciones gemelas”, pois em certos casos, estas são indistinguíveis e, como acrescenta o poeta, “un incesante reflujo entre las dos”, vistas como “una continua y mutua fecundación” (2009, p. 26).

Brodsky recorre à reescrita, como uma das soluções no caso das reminiscências ou jogos linguísticos de carácter puramente nacional, desconhecidos do leitor estrangeiro. O verso “*Там города стоят, как двинутые рюхой*” (Terceto XV, verso 2) [Lá, estão as cidades como se fossem movidas por um rufo] é um jogo linguístico que determina um contexto cultural soviético. O jogo tradicional russo *Gorodki* tem a mesma raiz que a palavra *gorod* que é uma cidade. O objetivo do jogo é derrubar à distância as figuras construídas pelos cilindros de madeira, chamadas de *города* [goroda] ou *рюхи* [ryukhi]. As cidades soviéticas são abaladas, como as peças do jogo popular, pelo regime e a ditadura. Em inglês, o verso “There under rakish roofs small windows squint hostile” (Terceto XV, verso 2) é o

resultado de uma compensação, onde o intertexto cultural russo é substituído por outra personificação. Neste caso, Brodsky reescreve o verso com intuito de manter o impacto sobre o leitor.

Algumas alusões histórico-culturais também não chegam ao leitor anglófono. O verso “*Мне нечего сказать ни греку, ни варягу*” (Terceto XXXII, verso 1) [Nada tenho a dizer ao grego ou ao varegue] tem um duplo contexto: de um lado expressa a fidelidade do sujeito poético à língua russa, pois o grego e o varegue representam as línguas estrangeiras que ele não domina. Por outro lado, é uma reminiscência histórica à rota comercial dos varegues com os gregos, a principal via fluvial europeia até ao século XII, a Rota ‘dos varegues aos gregos’^{1600xii}. De novo sobressai o tema do imperialismo, desta vez, a relação comercial dos escandinavos, Rússia de Kiev e Império Bizantino.

Em inglês, a mesma ideia é expressa de modo diferente, via domesticação: “This won’t be heard up North, nor where hot sands hug cactus” (Terceto XXXII, verso 1), onde as nacionalidades são substituídas pelos locais geográficos. A rota dos varegues que seguiam de norte para sul ganha os traços visuais do continente americano que são os catos dos desertos locais. É mais uma adaptação da realidade russa ao quadro americano. Em nossa opinião, esta solução, não sendo fiel à fonte, perde o contexto histórico, mas provoca o mesmo efeito sobre um leitor anglófono que o texto de partida tem sobre o público russo. O autor salvaguarda somente as paralelas metafóricas (a vastidão do país), alterando por completo a imagística do verso. Isso leva-nos ao conceito de ‘tradução adequada’ de Katarina Reiss, segundo o qual “translation is adequate if the choice made of target language signs is consistently in line with the requirements of the translation purpose” (Reiss & Vermeer, 2014, p. 127). E aqui entendemos que Brodsky define a finalidade ou objetivo do texto, segundo a sua visão artística, que difere bastante dos protocolos de uma tradução profissional.

No verso “*Там лужа во дворе, как площадь двух Америк*” (Terceto V, verso 1) [Lá, uma poça no pátio é do tamanho das duas Américas], a comparação hiperbolizada dos charcos de água aos continentes americanos transmite o mau estado das estradas na Rússia. A versão inglesa “There a puddle in the yard is neither round nor square” (Terceto V, verso 1) perde a ênfase exagerada do conteúdo, mantendo a forma e o ritmo do verso. O autor reescreve a comparação metafórica que, a nosso ver, é desnecessário em termos de equivalência, já que uma tradução próxima transmitiria a mesma ideia. Consideramos assim que esse passo é um momento de reescrita do texto de partida pelo seu autor.

O uso do termo *двор* [pátio, quintal] é um caso interessante, uma vez que não tem o mesmo significado que *yard* em inglês. *Dvor* no contexto soviético é um local entre os prédios de vários andares onde todas as gerações socializam: os bancos em frente das entradas dos prédios são ocupados pela terceira geração, os baloiços são para as crianças e no meio disto tudo estão os jovens. Sendo uma

unidade urbana básica de convívio social, o *dvor* soviético exerce funções de interação e comunicação entre gerações.

Isso faz-nos recordar as palavras de Octavio Paz quando escreve que “cada lengua es una visión del mundo, cada civilización es un mundo. El sol que canta el poema azteca es distinto al sol del himno egipcio, aunque el astro sea el mismo” (Paz, 2009, p. 12). A tradução de Brodsky mantém o cerne denotativo de um ‘pátio’, mas sem conhecer o país nativo do poeta, o leitor não abarca o sentido de um espaço comunal.

O verso “*Простую мысль, увы, пугает вид извилин*” (Terceto XVII, verso 3) [Um pensamento simples assusta-se, infelizmente, à vista das sinuosidades] metaforiza a situação onde os representantes da intelligentsia incomodam a maioria. A ironia de Brodsky, brilhantemente integrada nos problemas cotidianos do seu país, foi vista por alguns críticos como o tom sarcástico de um elitista. Aleksandr Solzhenitsyn reconhecia o talento de Brodsky, mas não compartilhava o seu estilo poético, onde o lirismo, inerente à tradição russa, foi sacrificado em virtude da ironia, a tendência mais atual do século XX: “Devido à sua frieza fundamental e penetrante, os versos de Brodsky, na sua maioria, não apertam o coração. (...) Da poesia, os seus versos passam à ginástica intelectual e retórica”^{xxxxiii} (Solzhenitsyn, 1999, p. 2). Em nossa opinião, o texto de Brodsky emociona o leitor que consegue interpretar a mensagem subliminar. A sua poesia exige do leitor vastos conhecimentos de literatura russa e estrangeira, da História e da Cultura em geral.

A tradução inglesa “There brain folds spurn straight thought for being out of fashion” (Terceto XVII, verso 3) é uma solução perfeita para o caso. Através de uma modulação (mudança do ponto de vista), elevada ao grau de uma reescrita, Brodsky modifica a estrutura semântica do verso para atingir o mesmo resultado na transmissão da mensagem: o subalterno não deve demonstrar mais conhecimento do que o seu superior.

CONCLUSÃO DE SECÇÃO

A sensação da leitura do poema em duas línguas é ambivalente: por um lado, o poeta segue a estrangeirização na tradução, mantendo a forma prosódica russa que provoca um efeito de estranhamento sonoro. Por outro, adapta uma grande parte do contexto, reescrevendo por vezes o conteúdo metafórico.

O autor evita criar um vocabulário culturalmente marcado pela língua russa. As reminiscências históricas e literárias, integradas no texto poético aos vários níveis, ficam praticamente omissas na tradução. A intertextualidade da primeira camada, compreensível ao leitor comum, mantém-se nos casos

da tradução descritiva ou por via de equivalentes culturais, mas o intertexto dos níveis mais profundos fica omissos.

Segundo Bassnett, o tradutor deve desconstruir o texto poético até ao seu cerne para depois o reconstruir em inglês, libertando a energia e o princípio cultural em circulação (Bassnett, 1998, p. 58). Em nossa opinião, a interpretação do ‘cerne’ do poema pode ser muito diversa, uma vez que para uns isso é o conteúdo, para outros é a forma, sonoridade ou técnica. Brodsky, como autor, sabia melhor que ninguém o cerne da sua obra, e vendo o resultado, consideramos que o ritmo e a rima eram essenciais para o poeta. As suas orientações por padrões rítmicos regem-se pelo texto de partida e não pela cultura de chegada. Numa das entrevistas, o poeta confessou o seguinte: “Sinto prazer na escrita em inglês. Uma satisfação adicional vem da sensação de não corresponder, já que não nasci para conhecer esta língua, muito pelo contrário – para não a conhecer”^{xxxiv} (Brodsky & Polukhina, 2000, p. 672). A nosso ver, o ‘não corresponder’ de Brodsky expressa a sua sensação de ser um pária poético em inglês. Na Rússia, o poeta foi aceite pelo público (mesmo que fosse só pela intelligentsia) como um génio literário, mas banido pelas autoridades. No Ocidente a sua personalidade e visões (a)políticas chamavam o interesse do público, já a poesia em inglês tinha um impacto controverso. A nossa ideia confirma-se nas palavras de Susan Sontag, amiga íntima do poeta: “I am sure he saw exile as a tremendous opportunity to be a world poet, not just a Russian poet. But of course, his primary identity was as a Russian poet” (entrevista, Sontag apud Polukhina, 2008).

O poema ‘The Fifth Anniversary’ possui uma rítmica russa, ou seja, o padrão da forma poética é estranho para o leitor americano, apesar de o discurso do sujeito poético muitas vezes ser domesticado. A domesticação do texto inclui os equivalentes culturais e a modulação expandida e pode ser vista como uma adaptação ou até reescrita. Em todos os casos, o autor-tradutor ativa o elemento criativo, acrescentando algo novo ao texto de chegada que não existia no original. Brodsky reinterpreta o seu texto, e como diz o aforismo, “quem conta um conto, acrescenta um ponto”, é isso mesmo que o autor faz – narra o seu texto na língua de chegada, como lhe é mais conveniente.

O encanto irresistível da poesia russa de Brodsky reside na capacidade do autor facilmente misturar os arcaísmos, vocabulário ortodoxo e grego com os coloquialismos modernos e até expressões obscenas. Ao traduzir para inglês, o poeta faz uma transposição literal destes elementos, sem considerar que o padrão das relações lexicais em inglês é diferente daquele que encontramos em russo. Assim, o oxímoro russo, traduzido literalmente, pode ser visto pelo leitor inglês como um sarcasmo rude e inadequado.

Apesar dos ajustes contextuais, feitos pelo autor na tradução, a ausência de uma memória histórico-cultural comum ao poeta russo e ao seu público anglófono constitui uma barreira na transposição dos intertextos. Em entrevista a Solomon Volkov, Brodsky reparou que “embora o

conhecimento da biografia de um poeta possa ser em si algo de excelente, principalmente para os admiradores de um ou outro talento, esse conhecimento muitas vezes não esclarece de forma alguma o conteúdo dos poemas”^{lxv} (entrevista, Brodsky apud Volkov, 2000, p. 150). Essa posição lembra-nos o ensaio de Sontag ‘Against Interpretation’ (1966) onde a autora encoraja os leitores a experimentar a arte sem intermediários, sem a mediação dos críticos, ou seja, sem interpretações alheias. Sontag salienta que o público moderno perdeu a nitidez da percepção da arte: “The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs ‘behind’ the text, to find a sub-text which is the true one” (Sontag, 2013, p. 5). Concordamos com a crítica literária quando diz que a interpretação sob a forma de ‘escavação’ pode tornar a arte mais manobrável e ‘consumível’, o que *a priori* não deveria suceder. Por outro lado, Brodsky nunca pode ser considerado um poeta ‘fácil’, por muito que os estudiosos analisem e interpretem os seus textos em russo ou para mais em inglês. Ao ignorar o seu passado, o leitor usufrui da estética, da forma e do conteúdo acessível do poema, perdendo, entretanto, o seu subtexto.

Em russo, o sarcasmo ‘malicioso’ do poema transforma-se em inglês numa entoação de saudade melancólica. Dmitry Bykov (2016) vê no poema o retrato da Rússia como imagem de uma ‘eternidade’, onde a pátria do sujeito poético é “uma grande escola da solidão criativa, após a qual o emigrante não tem mais medo da solidão americana”^{lxvi}. Concordando com o crítico russo, acrescentamos que a entoação da saudade e do menosprezo provoca um desconforto na leitura, resultando gradualmente num sentimento de vazio que revela o sofrimento do sujeito poético.

O texto autotraduzido traça uma imagem da Rússia bastante decadente, pois o poeta tem tendência a usar uma linguagem mais forte e ousada em inglês. Já as metáforas domesticadas ajudam a entender os sentimentos genuínos do sujeito poético por trás da máscara do desprezo. Mesmo assim, o texto inglês torna-se difícil de descodificar sem ter acesso à língua russa.

Por outro lado, a autotradução do poema completa as elipses em russo, usando na maioria dos casos epítetos, que podem servir de comentários autorais para estudiosos e leitores bilingues. Estes acréscimos ‘condutores’ por vezes guiam o leitor em novas direções, criadas propositadamente pelo autor. A explicação poderia ser feita recorrendo a elementos paratextuais (notas de referência), mas a estrutura do poema seria posta em causa.

A textualidade poética de Brodsky está tão ligada à língua russa, a nível linguístico e metafórico, que na tradução sempre haverá perdas. Tal como afirma David Damrosch (2003, p. 288), existem obras cuja ligação ao contexto local ou nacional é tão forte, que esta será perdida na tradução. Por outro lado, Damrosch refere que a literatura de Joyce, sendo plenamente focada nos temas e problemas irlandeses, é reconhecida mundialmente. Em nossa opinião, aqui devemos destacar o peso literário do próprio escritor que, conquistando a literatura mundial com *Ulysses* (1922), abriu caminho às obras focadas

diretamente nos temas de um determinado povo / local. Nenhum poema de Brodsky autotraduzido do russo para o inglês conseguiu até hoje ter um impacto deste género na literatura anglófona.

4.3. O POEMA ‘POSTCARD FROM LISBON’ DA COLETÂNEA *SO FORTH*

4.3.1. A COLETÂNEA *SO FORTH*

Ao analisar as coletâneas de Brodsky, identificamos um padrão na sua produção: primeiro o autor publica uma compilação russa e, posteriormente, traduzindo os poemas, faz uma coletânea em inglês com um título igual ou muito próximo.

O caso da última coletânea inglesa rompe este padrão quanto ao título e período de publicação. O título *So Forth* nada tem em comum com a coletânea russa *Пейзаж с наводнением* [Paisagem com Inundação]. Ambas são publicadas no mesmo ano, após a morte do autor em janeiro de 1996.

Organização, motivos e temas

So Forth, a última coletânea inglesa compilada pelo autor, é duas vezes mais pequena do que a coletânea russa. Um terço dos textos foi escrito originalmente em inglês. Metade da coletânea inglesa foi produzida nos últimos quatro anos da vida do poeta (Brodsky, 2017b, p. 503).

Os temas da coletânea russa resumem-se ao poema ‘Paisagem com Inundação’ (1993), que deu nome à coletânea, onde o poeta identifica o seu autorretrato. Brodsky usa a imagem da água como uma metáfora do tempo (Comentários, Losev apud Brodsky, 2017b, p. 566), resumindo a sua vida neste texto:

‘Пейзаж с наводнением

Вполне стандартный пейзаж, улучшенный наводнением.

Видны только кроны деревьев, шпиги и купола.

Хочется что-то сказать, захлебываясь, с волнением,

НО ИЗ МНОЖЕСТВА СЛОВ УЦЕЛЕЛО ОДНО «БЫЛА».

Brodsky, 2017b, p. 231

‘Paisagem com Inundação’ (trad. Carlos Leite)

Uma paisagem absolutamente canónica, melhorada pela inundação.

Apenas se vê o topo das árvores, campanários e cúpulas.

O que se quer dizer assoma à boca sufocado pela emoção

E do novelo das palavras apenas se salva ‘era’¹⁷⁹.

Brodskij¹⁸⁰, 2001, p. 237

Quanto à temática da coletânea inglesa, esta desvia-se ligeiramente da compilação russa. O poema titular ‘So Forth’ (1992) corresponde ao poema russo ‘Acabará o Verão. Começará Setembro. Abrirá...’¹⁸¹ (1987) que define o tom para toda coletânea inglesa: o tempo passa depressa, levando a vida

¹⁷⁹ A última palavra do excerto é a forma feminina do verbo russo *быть* (ser / estar) no tempo passado *была* (era / foi). O leitor logo associa a situação à vida ou à amada do sujeito poético. Assim, a tradução para inglês ou português colocará um tradutor na posição de escolher entre acrescentar o pronome pessoal feminino, ofuscando a magia do texto, ou trocar este contexto por respeito à forma poética.

¹⁸⁰ A transliteração dos nomes russos varia (ex. Brodsky / Brodskii, Losev / Loseff), dependendo das decisões dos tradutores das editoras em concreto.

¹⁸¹ TO: *Кончится лето. Начнется сентябрь. Разрешат отстрел...* Tradução de Carlos Leite.

do sujeito poético consigo. Entretanto, o motivo da reflexão pessoal parece focar-se mais na segunda vida, aquela que ele viverá no exílio:

‘So Forth’ (autotradução de Brodsky)

That’s what speed’s all about. The belle was right. What would
an ancient Roman, had he risen now, recognize? A wood-
pile, the blue yonder, a cloud’s texture,
flat water, something in architecture,
but one by face. That’s how some folk still do
travel abroad at time, but, not entitled to
afterlife, scurry back home hiding their eyes in terror.
And not yet settled after the farewell tremor.
Brodsky, 2002, pp. 361-362

Em nossa opinião, o autor quis ver *So Forth* como um livro de poesia inglesa e não como uma continuação do discurso poético russo. Na autotradução, Brodsky foge da tradição russa de nomear poemas com o seu primeiro verso e dá títulos lacônicos e chamativos em inglês, tendência essa que já detetámos nas coletâneas anteriores. Todos os títulos de *So Forth* que poderiam soar estranhos ao ouvido anglófono são domesticados ou reescritos. Cremos que é uma mais-valia para a composição peritextual do livro: ‘*Мы жили в городе окаменевшей водки*’ [Vivíamos numa cidade de vodka petrificada] – ‘A Photograph’ (1994), ‘*Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером*’ (1989) [Querida, sai de casa tarde esta noite] – ‘Brise Marine’ (1991). O último poema usa o título de Stéphane Mallarmé (1893) não com fins metafóricos, mas como função gráfica. A abreviação de ‘Brise Marine’ origina as iniciais BM – Basmanova Marianna, a destinatária do texto poético em russo. As iniciais de Basmanova são omitidas na autotradução, aparecendo de forma irónica no título do poema.

Estruturalmente as coletâneas diferem ainda ao nível da ordem e da organização peritextual. *Paisagem com Inundação* está segmentada em quatro divisões que podiam ser livros independentes: ‘*Notas duma Pteridófita*¹⁸², ‘*Vertumno*’, ‘*Vista de uma Colina*’ e ‘*Carta ao Oásis*¹⁸³’.

Na versão inglesa, a divisão interna é omitida. O autor mistura os poemas originalmente escritos em inglês com as traduções do russo segundo os temas e o raciocínio poético. Os períodos da escrita dos poemas de cada coletânea não são coincidentes: *So Forth* abrange os últimos oito anos de trabalho do poeta nos Estados Unidos (1988-96), enquanto *Paisagem com Inundação* inclui dez anos da vida de Brodsky e ainda alguns textos dos anos setenta, que o autor encontrou perdidos nos seus papéis (Brodsky, 2017b, p. 555).

A coletânea russa, sendo a maior de todas, varia em termos estilísticos e temáticos. O crítico literário Manuk Zhazhoyan definiu os motivos principais de *Paisagem com Inundação* como “a ausência

¹⁸² TO: ‘Примечания папоротника’. Tradução de Carlos Leite.

¹⁸³ TO: ‘Вертумен’, ‘Вид с Холма’ e ‘Письмо в Оазис’.

de destinatário, a desumanidade, a insensibilidade, a inanidade, (...) o não-ser, o futuro – o futuro como não-ser”^{180vii} (Comentários, Zhazhoyan apud Brodsky, 2017b, p. 505).

So Forth reflete uma visão cosmopolita onde a evocação da tristeza nostálgica está misturada com as impressões das suas viagens pela América do Norte e pela Europa. A nível temático, ambas as coletâneas possuem um tom íntimo, profundamente pessoal, dir-se-ia até confessional. O poeta parece que prevê o seu fim, já que o motivo da morte está omnipresente no livro, desde o poema dedicado ao falecido pai (‘À Memória de meu pai: Austrália’¹⁸⁴, 1989 – ‘In Memory of My Father: Australia’, 1990) até ao poema-despedida de sua filha, ‘To My Daughter’ de 1994.

Ambas as coletâneas encerram com o poema ‘Fui repreendido por tudo, menos pelo tempo...’¹⁸⁵ (1996) que ganha o título lacónico de ‘Taps’ (1996):

‘Taps’ (autotradução de Brodsky)

I’ve been reproached for everything save the weather
and in turn my own neck was seeking a scimitar.
But soon, I’m told, I’ll lose my epaulets altogether
and dwindle into a little star.
Brodsky, 2002, p. 457

O primeiro verso do poema alude às críticas que Brodsky sofreu tanto na União Soviética, como nos Estados Unidos por parte dos seus compatriotas por razões pessoais ou profissionais. A estrofe do poema termina com a projeção do possível falecimento do sujeito poético. As palavras proféticas parecem ser uma nota de despedida do seu leitor.

Quanto às influências literárias na coletânea *So Forth*, reparamos na flutuação da voz poética entre a russa e a inglesa, podendo esta última ser uma evocação de Auden. O segundo poema da compilação, ‘A Song’ (1989), originalmente escrito em inglês, é um *pastiche* de ‘Song of the beggars’, o primeiro poema de *Twelve Songs* (1938) de W.H. Auden:

‘A Song’, Brodsky

I wish you were here, dear,
I wish you were here.
I wish you sat on the sofa
and I sat near.
The handkerchief could be yours,
the tear could be mine, chin-bound.
Thought it could be, of course,
the other way around.

I wish you were here, dear,

‘Twelve Songs’ (Song of the Beggars), W.H. Auden

Cried the cripples to the silent statue,
The six beggared cripples.
‘And these shops to be turned to tulips in a garden bed,
And me with my crutch to thrash each merchant dead
As he pokes from a flower his bald and wicked head’

Cried the cripples to the silent statue,
The six beggared cripples.
(...)
(Auden, 2007, p. 202)

¹⁸⁴ TO: *Памяти моего отца: Австралия.*

¹⁸⁵ TO: *Меня упрекали во всем, окромя погоды.*

I wish you were here.

(...)

Brodsky, 2002, p. 347

A repetição anafórica dos primeiros versos nos refrões acompanhada de rima masculina são elementos comuns que unem os poemas supracitados de Brodsky e Auden. Segundo John Bayley (1996), as rimas, a simplicidade da linguagem e a infusão de emoção nalguns poemas de *So Forth* revelam ‘a voz adotiva’ de Brodsky, influenciada pelas obras de Auden.

A opinião de Bayley evoca o conceito de Gérard Genette (1982, p. 49) de que uma paródia transforma o texto, enquanto o *pastiche* imita-o. Mas se o *pastiche* que Nabokov faz de Proust em *Câmara Escura* parodia as tentativas dos escritores daquele período de imitar o modernista francês, o caso de Brodsky traduz-se numa homenagem / demonstração das aptidões de um aprendiz perante o mestre.

As semelhanças estilísticas com as técnicas de Auden foram referidas por vários críticos, entre os quais Sven Birkerts: “Energized as he was by the example of Auden, in later years he increasingly followed his master down the doggerel path, enjoying overmuch the pratfall effects that result when formal constraints put a rein on the antic impulses of language” (Birkerts, 2000). Em nossa opinião, Brodsky como qualquer poeta evoluiu, experimentando e aplicando novas formas e temas, que toma de empréstimo àqueles que considera seus mestres, na tentativa de encontrar caminhos alternativos para chegar a um público novo.

Tradução, recepção e crítica

Na tradução da coletânea *So Forth*, Brodsky continua a exercer o papel principal, autotraduzindo trinta e cinco poemas. As notas informativas com os dados dos tradutores (ex. Alan Myers) constam no fim do livro e não junto a cada poema. Essa reestruturação reflete a intenção autoral de interagir com o público sem intermediários. Brodsky queria que o leitor não sentisse qualquer estranhamento face aos poemas traduzidos, lendo-os como se de originais ingleses se tratasse.

Após a morte do poeta, as editoras anglófonas respeitaram a sua decisão. A última coletânea *Collected Poems in English* (2000) sob edição de Ann Kjellberg segue a lógica de *So Forth*, sendo os nomes dos tradutores colocados nas notas finais:

We have chosen to identify the translators and collaborators in the notes. In this we follow the author’s decision, in *So Forth*, to acknowledge translators separately from the poems, which we understood as an invitation to the reader to consider the poems as they were the original texts in English; we beg the indulgence of Brodsky’s translators, to whom he always expressed his admiration and gratitude. (Prefácio, Kjellberg apud Brodsky, 2002, p. xiii)

Se a orientação estilística da primeira coletânea *Joseph Brodsky: Selected Poems* foi determinada principalmente pelo tradutor George Kline, já a última foi inteiramente organizada pelo autor. A eliminação dos tradutores das páginas da coletânea é o último passo de Brodsky para que o leitor ouça somente o poeta.

As críticas à coletânea *So Forth* não se afastaram muito das anteriores. John Bayley elogia certos poemas escritos em inglês, mencionando desta vez a polifonia das vozes do autor e não a dos tradutores: “Many of the poems in ‘So Forth’ (...) are in the style that he made his adoptive voice, but by no means all. Sometimes it is the Russian poet whose accents are mysterious and waiflike in the English words” (Bayley, 1996). Todavia, o crítico nota a falta do sentir a língua e ainda alguma confusão lexical que não faz dele um poeta inglês proeminente:

Brodsky’s Russian voice is immortal, as much so as Pushkin’s or Akhmatova’s. He went on to build for himself an idiom in English and a way of speaking as an American poet, but time is not likely to reverse their true poetic authority. (ibid.)

Craig Raine duvida do mérito de Brodsky para receber o Prêmio Nobel e o reconhecimento a isso associado, insistindo que Brodsky não chega de maneira nenhuma ao nível de Nabokov: “*So Forth*, and the lumbering, hobbled prose of *On Grief and Reason*, demonstrate that, far from being the equal or rival of Nabokov, Brodsky was unable to achieve more than a basic competence in his adopted language” (Raine, 2011). O categórico crítico nem sequer aceita Brodsky como ensaísta. Não concordando com a sua posição, afirmamos que os ensaios de Brodsky sobre os poetas russos, bem como as análises dos poemas ingleses foram muito bem aceites (até premiadas, *vide* p. 41) pelos críticos anglófonos.

A posição de Raine lembra-nos a afirmação da poetisa americana Tess Gallagher de que “what an English-only reader wants is a good poem in English” (apud Gritsman, 2003, p. 129). A poesia autotraduzida de Brodsky força o leitor a ir para além do inglês, se não no vocabulário, na forma e na sonoridade. Os leitores conservadores podem recusar fazer este esforço, já o público aberto a algo de novo, dará uma oportunidade a versos com tonalidade estrangeira.

As coletâneas *So Forth*, juntamente com *To Urania*, não ofuscam o sucesso de *A Part of Speech*. Passados anos, Sven Birkerts avaliará a última coletânea como a mais fraca em relação a *A Part of Speech*: “his last collection, ‘So Forth’ (1996), published after his death, had little of the force or inventiveness of ‘A Part of Speech’ (1977), the book that made his name” (Birkets, 2000). A nosso ver, *A Part of Speech* foi o auge da carreira de Brodsky. A edição de *So Forth* foi interrompida pela morte abrupta do autor, o que devemos ter em consideração. Podemos assim procurar alguns paralelos entre *So Forth* e *The Original of Laura*, o romance não acabado de Nabokov, publicado pelo seu filho em 2009.

A diferença significativa entre os dois casos é que Nabokov pediu que se destruísse a obra após a sua morte, o que não foi feito. Brodsky, pelo contrário, estava já no processo de publicar a sua coletânea.

Até certo ponto, Brodsky sofreu duras críticas por causa da sua posição artística. Insistindo que as suas traduções deviam ser recebidas como unidades independentes e desligadas dos textos originais russos, o poeta abriu uma Caixa de Pandora. Assim, os críticos das suas traduções comentaram a falta de precisão e de conhecimento do inglês por parte de Brodsky, mas reconheceram o seu génio em russo. Os críticos que assumiram a sua posição no espaço poético exclusivamente inglês criticaram o poeta não apenas por escrever em ‘meio-inglês’, mas questionaram também a sua capacidade poética em geral.

Em Portugal, a poesia de Brodsky é representada na coletânea *Paisagem com Inundação*, publicada em 2001 pela editora Cotovia. Sendo uma fusão russa e inglesa, a edição bilingue inclui traduções das duas línguas para português, feitas por Carlos Leite¹⁸⁶.

No prefácio do livro, o tradutor português coloca a questão retórica que estamos a abordar no nosso estudo: “Nesta tradução, as dificuldades foram de vária ordem. Traduz-se do original, obviamente. Mas qual é o original, quando o autor se autotraduziu, isto é, se re-escreveu?” (Leite apud Brodskii, 2001, p. 16).

4.3.2. O POEMA ‘POSTCARD FROM LISBON’

‘Um Postal de Lisboa’ (trad. Carlos Leite)

Monumentos a eventos que nunca se deram:

Às guerras sangrentas nunca travadas.

Às grandes tiradas engolidas ao soar

a voz de prisão. À sagrada união

que deu o São Sebastião.

(...)

Brodskii, 2001, p. 101

A análise apoia-se no poema ‘Открытка из Лиссабона’ [Postal de Lisboa], citado da coletânea *Stikhi i Poemy 2* (2017b, pp. 155-156) e o poema ‘Postcard from Lisbon’, publicado em *Brodsky: Collected Poems* (2002, pp. 384). Recorremos também à tradução portuguesa do poema, ‘Um Postal de Lisboa’, realizada por Carlos Leite na coletânea *Paisagem com Inundação* (2001, p. 101). Nos Anexos VII-VIII (pp. 354-355), apresentamos o poema completo em três versões.

¹⁸⁶ Carlos Leite, no prefácio à edição da obra, faz a seguinte observação: “A edição portuguesa, *Paisagem com Inundação*, é a tradução do russo de todos os poemas incluídos em *So Forth*, mais a tradução dos poemas escritos em inglês e ainda de alguns poemas de *Peizazh* [coletânea russa] escolhidos por mim da edição russa” (apud Brodskii, 2001, p. 16).

ASPETOS PARATEXTUAIS

Em maio de 1988, Brodsky participa na conferência *Second Wheatland Conference* em Lisboa, cujo objetivo era discutir problemas das literaturas nacionais e identificar as correntes literárias de diferentes culturas. Os dias que o poeta passa em Portugal com os seus amigos e colegas Sergei Dovlatov, Czeslaw Milosz, Susan Sontag, entre outros, resultam em ‘Открытие из Лиссабона’ (1988) [Postal de Lisboa]. O poema retrata eventos históricos de Portugal e da Europa, reunidos num ‘postal’ de acontecimentos reais (ex. terramoto em Lisboa) e imaginários (ex. guerras não-acontecidas) que formam uma sequência de imagens quiméricas.

Foi primeiro publicado na revista *Kontinent* (1988), fazendo posteriormente parte da coletânea *Paisagem com Inundação* (1996, abril). A sua autotradução ‘Postcard from Lisbon’ foi publicada em 1991 na revista *The Times Literary Supplement* e integrada passados quatro anos na coletânea *So Forth* (1996, setembro). A tradução portuguesa do poema, feita por Carlos Leite, entrou na coletânea bilingue *Paisagem com Inundação* (2001).

GÉNESE DA OBRA

Escrito no final dos anos oitenta, ‘Postal de Lisboa’ pertence à poesia de viagens, o que o distingue das duas primeiras obras analisadas. O poeta visitou numerosas cidades da América do Norte e da Europa, onde se inspirou com novas paisagens e conhecimentos. Segundo Lev Losev, Brodsky viajou mais do que qualquer outro poeta soviético; mesmo que Yevtushenko e Voznessenski possam ter visitado mais países e cidades, Brodsky nas suas viagens passou muito tempo a integrar-se nos locais sem preocupações de voltar ao regime totalitário:

Provavelmente nenhum escritor russo viajou pelo mundo tanto, quanto Brodsky. (...) Brodsky percorreu o continente norte-americano, do Canadá à Península de Iucatão, no México. O poeta viveu muito tempo, adquirindo um círculo de amigos (...), em Londres, Paris, Amsterdão, Estocolmo, Veneza, Roma. Ele não gostava de turismo com o propósito de conhecer os locais de interesse, mas tinha um dom especial para se estabelecer em novas cidades.^{lxviii} (Losev, 2008, p. 206)

O tom e a dinâmica metafórica de ‘Postal de Lisboa’ diferem dos poemas analisados anteriormente. A inspiração poética vem não da retrospectiva do seu passado recente ou consequências do exílio, mas das impressões visuais provocadas por cenários desconhecidos.

Este poema não tem o mesmo peso para o autor que ‘Parte do Discurso’, o seu auge profissional, ou ‘Quinto Aniversário’ que retrata a vida anterior do poeta. ‘Postal de Lisboa’ é, contudo, relevante para o nosso estudo, uma vez que traça o cruzamento do poeta com Portugal e a sua reflexão sob a cultura e a história deste país.

Mensagem poética

O poema, escrito sob a impressão de uma viagem a Lisboa, corresponde ao seu título e retrata a capital de Portugal num postal literário, enumerando eventos que nunca aconteceram: “Monumentos aos eventos que nunca aconteceram” (Verso 1). Na sua realidade imagética, Brodsky completa o panorama arquitetónico da cidade que o emocionou a nível estético: “Viajei para lá [Portugal] para uma conferência em 1988. Isto é, mais uma vez, *strictly authentic*. De facto, Lisboa talvez seja a cidade com maior densidade de esculturas urbanas por metro quadrado”^{xxxx} (Brodsky, 1995, p. 167). A capital portuguesa é vista pelo poeta através da lente metafísica de um estrangeiro que conhece bem a história da Europa e recorre a comparações paradoxais de imagens extremamente diferentes para transmitir a sua mensagem.

Na autotradução, a mensagem poética não sofre desvios significantes, sendo mantida a linha narrativa. O postal de Brodsky vai para além dos limites geográficos de Portugal, falando-nos de eventos / invenções relativos à Europa, incluindo a Rússia (ex. Segunda Guerra Mundial, peça sinfónica russa). O tom lúgubre dos dois poemas anteriores é substituído por esboços rápidos das impressões que o sujeito poético retrata numa viagem. A perceção de uma cultura nova substitui a melancolia e o registo trágico a que assistimos previamente.

A segunda vertente da mensagem poética inclui os eventos que aconteceram durante a permanência de Brodsky em Portugal, incluindo a conferência e colisão das visões literárias e políticas dos seus participantes (ex. tema dos tanques soviéticos na Checoslováquia).

Estrutura poética

‘Postal de Lisboa’ é o poema mais diminuto da nossa análise, contendo trinta e dois versos, escritos em *dolnik*, com acentos tónicos (ictus) a variarem de dois até aos cinco por verso, determinando-o como bastante solto. Na tradução, a rima feminina e a prosódia são mantidas. Nos anos noventa o poeta reitera a prioridade dada às unidades rítmicas sobre o conteúdo:

Sou de opinião que a evolução de um poeta só pode ser traçada numa área, na prosódia, isto é, dos pés que ele usa. Sabe que os pés são essencialmente os vasos sanguíneos ou, pelo menos, o reflexo de um certo estado psíquico.^x (Brodsky apud Glad, 1991, p.129)

Em inglês, o poema tem quatro versos a menos. O alinhamento dos versos em russo não é respeitado na autotradução, sofrendo um deslizamento reverso, ou seja, o 27º verso em russo vem a ser o 23º em inglês:

Brodsky (russo)

*Руке, никогда не сжимавшей денег,
тем более — детородный орган.*

Versos 27-28

Tradução russo-português

À mão que nunca segurou em dinheiro,
e muito menos num órgão reprodutor.

Brodsky (autotradução)

to the hand which never fondled money,
not to mention a reproductive organ;

Versos 23-24

Tradução, Carlos Leite

À mão que nunca pegou em dinheiro,
para não falar em membro viril.

Brodskii, 2001, p. 101

A razão da incongruência na linearidade poética é fruto de vários fatores: redução do comprimento do verso na tradução, aumento da quantidade dos *enjambements* e omissão de versos. Estes fatores serão analisados mais à frente.

Intertextualidade / Referências a Portugal

‘Postal de Lisboa’ alude a acontecimentos históricos e culturais de Portugal, um país desconhecido para Brodsky. O poema está praticamente isento de referências intertextuais e / ou marcadores culturais soviéticos comparativamente às duas obras anteriores. Os versos lembram o *flash* da câmara que captura locais e eventos novos. A reduzida densidade intertextual neste estudo de caso foca-nos mais nas referências históricas a Portugal e biográficas do autor que se cruzam no texto poético.

Brodsky atribui ao primeiro verso a função de dedicatória: “*Монументы событиям, никогда не имевшим места*” (Verso 1) [Monumentos a eventos que nunca aconteceram], apresentando, em seguida, uma lista de eventos reais e irreais. A tradução para inglês é fiel ao original, embora seja acrescentado ao verso um *enjambement*, inexistente em russo: “Monuments to events that never took place: to bloody” (Verso 1). Os *enjambements* presentes em russo aumentam em número na autotradução.

As alusões a Portugal aparecem no texto via monumentos físicos, eventos históricos e respetivas interpretações por Brodsky no decurso da sua viagem a Lisboa. Uma por uma, o autor desconstrói as ocorrências histórico-culturais de Portugal num contexto poético, tirando fotografias comemorativas de um território novo: “*Несостоявшимся кровопролитным войнам*” (Verso 2) [Às **guerras sangrentas nunca ocorridas**] alude ao Santuário Nacional do Cristo Rei, que foi construído em Portugal para que o país não participasse na Segunda Guerra Mundial. O autor comprova a veracidade da referência, afirmando o seguinte: “O poema começa com um detalhe genuíno. Lembro-me de andar pela rua e de ver de repente um monumento à não participação de Portugal numa guerra qualquer, seja na de 1914, seja na última. Bem, foi a partir daí que tudo começou”^{xci} (Brodsky, 1995, p. 167). Na tradução, o autor mantém o texto inglês fiel ao russo: “to bloody / but never waged wars” (Versos 1 e 2), já a fragmentação frásica altera-se por completo, sofrendo uma transposição sintática.

Portugal é um país de navegadores e pescadores. O sintagma “*Женам / мореплавателей*” (Versos 9 e 10) [Às mulheres dos marinheiros] é uma resposta ao monumento do Padrão dos Descobrimentos, homenagem aos navegadores marítimos que marcaram a história de Portugal. Brodsky levanta a problemática das mulheres que se encontrava por trás das figuras proeminentes. O poeta dirige-se às esposas, noivas e namoradas dos navegadores que apoiavam e esperavam os seus homens, mas que não foram reconhecidas na escultura. A autotradução é fiel ao russo a nível contextual, já o *enjambement* é omitido, ficando a frase toda no mesmo verso: “to the wives of seafarers” (Verso 9). Enquanto Brodsky mantém a tradução equivalente (fiel ao russo) ou muito próxima a nível contextual, os limites dos versos são sempre alterados.

A tendência para reconfigurar as pausas dentro dos versos na autotradução continua no próximo exemplo: “*Помеси голого тела с хвойным / деревом, давшей Сан-Себастьяна*” (Versos 4 e 5) [À mistura do corpo nu com a madeira / conífera que deu São Sebastião]. Ao traduzir, o poeta mantém o contexto, fragmentando-o em três versos: “to a naked body / fused with a conifer, and whose face is / like St. Sebastian’s” (Versos 3-5). A fragmentação frásica amplia-se em inglês, exercendo uma quebra entoacional que provoca um efeito de estranhamento maior do que em russo. A nível metafórico, uma alusão ao mártir cristão São Sebastião, assassinado no Império Romano, tem várias leituras. Primeiro, é a cristianização de Portugal que mantém uma forte influência da Igreja Católica na vida quotidiana dos seus cidadãos. Segundo, o tema da execução de São Sebastião com flechas de madeira era um motivo popular no período da Renascença que definiu o rosto da cidade de Lisboa. O contexto subjacente fica intacto em ambas as versões.

Técnicas poéticas

Como foi visto antes, na autotradução, Brodsky reconfigura o poema quanto à posição dos elementos técnicos como os *enjambements* e elipses. Os primeiros três versos do poema russo contêm sintagmas que coincidem com as suas fronteiras (sublinhado):

Brodsky (russo)

Монументы событиям, никогда не имевшим места:

Несостоявшимся кровопролитным войнам.

Фразам, проглоченным в миг ареста.

Versos 1-3

Tradução russo-português

Monumentos aos eventos que nunca aconteceram:

Às guerras sangrentas **nunca ocorridas.**

Às frases engolidas no momento da detenção.

Tradução, Carlos Leite

Monumentos a eventos que nunca se deram:

Às guerras sangrentas nunca travadas.

Às grandes tiradas engolidas ao soar
a voz de prisão. [À consagrada união...]

Brodskii, 2001, p. 101

Como se vê no exemplo acima, as três orações russas, sublinhadas com padrão diferente, situam-se dentro das margens dos versos. Em inglês, o deslizamento sintático começa na primeira linha, com intuito de manter a arquitetura rítmica do poema inteiro:

Brodsky (autotradução)

Monuments to events that never took place: to bloody
but never waged wars; to ardent phrases
swallowed once one's arrested; to a naked body
fused with conifer, [and whose face is...]

Versos 1-4

A posição dos três versos na estrofe russa sofre uma contração na autotradução. Os sintagmas sublinhados no excerto inglês registam a presença de uma fração do quarto verso que ‘subiu’ para o terceiro, ou seja, assiste-se a um deslizamento estrófico reverso. O autor comprime o conteúdo dos versos russos na autotradução que resulta em *enjambements*. Os pontos, que terminam cada dedicatória russa, são substituídos por pontos e vírgulas em inglês, encadeando ainda mais os versos. Os *enjambements*, presentes em ambos os textos, na sua maioria são os *double-rejet*, ou seja, a frase começa no meio do verso e termina a meio do seguinte. A emoção crescente puxa o leitor de um sintagma para outro, onde as cesuras rítmicas provocam o estranhamento artístico.

O aumento dos *enjambements* no texto inglês aproxima a entoação poética do discurso dramático. A acentuação lógica situada em espaços deliberadamente imprevisíveis aumenta a carga figurativa na recitação do poema. Em nossa opinião, o autor faz alterações sintáticas para salvaguardar a rima feminina que está presente no texto russo.

Tal como os *enjambements*, as elipses são elementos coesivos do discurso poético de Brodsky e a sua marca de estilo. Na tradução, o autor preenche lacunas contextuais com adjetivos ou com a reconfiguração dos sintagmas: *фразам* [às frases] – *to ardent phrases*, *в погоне* [em perseguição] – *in the hot pursuit*, *тучи* [nuvens] – *cloudy duel* (vide Anexo VII, p. 354). A nível contextual, estes acréscimos têm valor informativo, alargando a imagem poética de cada sintagma. Estruturalmente, estes prolongam o comprimento do verso para compensar o tamanho mais diminuto das palavras inglesas em relação às russas.

ANÁLISE DA TRADUÇÃO

Equivalência e modulação: Marcadores culturais vs. Intraduzibilidade

Nos versos 23-24, identificamos um jogo linguístico cuja mensagem suscita várias leituras: “*Самоубийству / от безответной любви Тирана*” [Ao suicídio / de um amor não correspondido de um Tirano]. A inversão da ordem frásica resulta em anástrofe, o que suscita interpretações diferentes da

mensagem: o suicídio de uma pessoa apaixonada por um tirano ou o suicídio do tirano por um amor não correspondido. Essa intraduzibilidade linguística exige mestria da parte do tradutor que, caso não consiga recriar a dualidade do original, necessita de decidir que opção tomar no texto de chegada.

Na tradução inglesa, Brodsky aproxima-se da segunda opção, mantendo, contudo, a intriga: “to the suicide / – for unrequited love – of the Tyrant” (Versos 19-20). A inversão sintática do original é salvaguardada em inglês por meio da pontuação, mais precisamente através dos traços de união que enfatizam o pormenor relevante, conservando a ação. Em português, Carlos Leite envereda pela segunda versão, traduzindo em ordem direta: “Ao suicídio do Tirano / por amor não correspondido” (Brodskii, 2001, p. 101). Consideramos que a versão inglesa serviu de apoio à tomada de decisão do tradutor.

Na poesia de Brodsky, a figura do Ditador aparece (in)diretamente como uma imagem coletiva em vários textos (ex. ‘A Um Tirano’¹⁸⁷ de 1972 e o ensaio ‘About Tyranny’ de 1980) ou como referência a pessoas em concreto: o epitáfio ‘Epitaph for a Tyrant’ (1982), dedicado à morte de Leonid Brejnev.

Brodsky altera a camada metafórica a seu gosto por meio de diferentes procedimentos, usando sinónimos ou até recorrendo à reescrita:

Brodsky (russo)

*Авиаторам, воспарявшим к тучам
посредством **крылатого фортепьяно**.
Создателю двигателя с горючим
из отходов воспоминаний. Женам
мореплавателей – над блюдом
с одинокой **яичницей**. [Обнаженным...]
Versos 6-11*

Tradução russo-português

Aos aviadores que subiram às nuvens
por meio de um **piano alado**.
Ao criador do motor a combustível
de desperdícios de memórias. Às mulheres
dos navegantes sobre um prato
com **ovos estrelados** solitários. [Às desnudas...]

O excerto supracitado tem expressões e termos (a negrito) que na tradução inglesa ficam diferentes:

Brodsky (autotradução)

[... like St. Sebastian’s;] to aviators
who soared on winged pianos to a cloudy duel;
to the inventor of engines that foiled invaders
using discarded memories as fuel;
to the wives of seafarers bent over one-eyed omelettes;
Versos 5-9

A expressão *крылатое фортепьяно* [piano alado] passa a *cloudy duel* que é uma reescrita, enquanto *яичница* [ovos estrelados] ganha um sinónimo relativo *omelettes*. A autotradução de Brodsky

¹⁸⁷ ТО: *Одному тирану*.

origina um novo precedente na tradução. Assim, quando o terceiro tradutor usa ambas as versões (russa e inglesa) para traduzir o poema para português, ele mistura os versos dos dois textos:

Tradição, Carlos Leite

Aos aviadores que subiram às nuvens
num piano alado. Ao inventor do motor ← TP russo
que usa como carburante
o lixo das recordações. À esposa do navegante
ensimesmado sobre um solitário ovo em **omeleta.** ← TP inglês
Brodskii, 2001, p. 101

Na tradução para português, Carlos Leite baseia-se nos versos russos como texto de partida (TP), recorrendo ocasionalmente à versão inglesa (a negrito). Os primeiros quatro versos são uma tradução portuguesa do russo, onde o tradutor opta por transferir para português o ‘piano alado’ e não *cloudy duel*, presente em inglês. Entretanto, o alinhamento dos versos portugueses não coincide nem com o russo, nem com o inglês.

O último verso é uma tradução do inglês. A razão de recorrer à autotradução de Brodsky pode ter vários motivos, desde a maior satisfação do tradutor português com a versão inglesa até à questão da intraduzibilidade morfossintática do texto russo. A frase “Às mulheres / dos navegantes sobre o prato / com ovos estrelados solitários” (Versos 9-11) regista duas situações desconfortáveis na tradução: a ausência do verbo (elipse) e a presença de um termo que em português tem o equivalente descritivo de duas palavras, o que aumenta o comprimento do verso.

Uma locução sem o verbo da ação funciona em russo, mas constitui uma intraduzibilidade morfossintática. O trabalho do tradutor é compensar a elipse, de forma que o verso ganhe sentido na língua de chegada. Nesta situação a autotradução de Brodsky é uma solução perfeita que ajuda a perceber qual o verbo que se encontra omissa.

A tradução portuguesa do poema de Brodsky levanta a problemática da relação do texto de partida com o texto de chegada no contexto de autotradução: ambos os textos, o russo e o inglês, podem ser considerados como originais. Octavio Paz completa a ideia da aproximação cultural entre sistemas literários distintos, apresentando uma visão do texto sob dois focos opostos, ou seja, todos os textos são originais pois são as criações que fazem deles textos únicos, ao mesmo tempo que, no limite, nenhum texto é cem por cento original, já que a língua em si é uma tradução, começando pela transposição dos signos não-verbais em palavras:

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de outro signo y de otra frase. (Paz, 2009, pp. 12-13)

Aceitando a premissa de que a tradução de Brodsky é um original, o tradutor português apoia-se na autotradução, como se fosse um segundo original, o que aumenta a margem de êxito do texto de chegada.

Ampliação vs. Omissão

Na autotradução, Brodsky adiciona acréscimos, seja para prolongar o verso, seja por uma razão de ordem estética. De qualquer maneira, estes servem de fonte de informação para a nossa análise da componente metafórica e intertextual.

O terceiro verso “*Фразам, проглоченным в миг ареста*” [Às frases engolidas no momento da detenção] tem interpretações múltiplas, incluindo biográficas e políticas. Durante a estadia em Portugal, o escritor Serguei Dovlatov teria sido detido em Lisboa por embriaguez. Brodsky teria procurado o seu amigo por toda a cidade, levando-o pessoalmente para o avião. Numa carta ao escritor Izrail Metter, Dovlatov afirmou o seguinte:

E agora quando, peço desculpa, fiquei embriagado em Lisboa, dois vencedores do Nobel – Czeslaw Milosz e Brodsky – deram-me banho no chuveiro e meteram-me de contrabando no avião. Além disso, Milosz repetia: ‘Eu também gosto de álcool, mas tu já bebeste o suficiente’.^{xvii} (Dovlatov apud Popov, 2015, p. 46)

Outra possível interpretação deste verso alude à ocupação militar soviética da Europa Oriental e aos povos que protestaram contra essa invasão. Durante a Conferência, Brodsky entrou em polémica com os seus colegas originários de países socialistas (ex. o húngaro George Konrad, o polaco Czeslaw Milosz), por causa da proposta de unir as literaturas da Polónia, Checoslováquia e Hungria, entre outras, numa literatura única da Europa Central. O assunto provocou viva discussão acerca das tendências antissoviéticas e do cancelamento da cultura russa nesta região, bem como da tentativa de forçar a intelligentsia soviética a pronunciar-se sobre a presença de tanques soviéticos na Europa Central. Brodsky definitivamente considerava a ideia utópica:

Well, it is simply, the only realistic attitude that we Russians can adopt towards the problem. And to call it ‘imperialistic,’ to charge us with a sort of colonialist attitude – colonialist disregard of the cultural and political realities... Well, I think it’s terribly myopic. I would add one more thing. As an anti-Soviet concept, the concept of Central Europe is not effective. That is, if I were a Soviet citizen and now I would just simply try to conjure it, well, I wouldn’t be moved. I wouldn’t be impressed. It simply doesn’t work. (*Lisbon Conference*, 1990, p. 120).

Na autotradução, a frase “to ardent phrases /swallowed once one’s arrested” (Versos 2 e 3) começa e termina no meio dos dois versos (*vide double-rejet*, p. 245), enquanto em russo a métrica é linear. A nível do contexto, a tradução é fiel ao russo, tendo apenas por acrescento o adjetivo descritivo

'ardente' que facilita a reprodução sonora do original. A aliteração dos *-r's* (*ardent, phrase, arrested*) não só enriquece a fluidez sonora do texto, mas aproxima-se da sequência melódica do texto de partida: **frazam, proglochennym, aresta**. Em russo, o som *-o* em posição átona é lido como *-a*, daí a sequência *-ar / -ra* ser respeitada. Este acréscimo tem também uma função descritiva, já que retrata a imagem de maneira mais ampla.

Os versos 25 e 26 são uma referência ao terramoto de Lisboa de 1755:

Brodsky (russo)

*Землетрясению — подчеркивает современник, —
народом встреченному с восторгом.*

Versos 25-26

Tradução russo-português

Ao terramoto – enfatiza o contemporâneo –
saudado pelo povo com entusiasmo.

Tradução, Carlos Leite

Ao terramoto – sublinha um contemporâneo –
com deleite pelo povo recebido.

Brodskii, 2001, p. 101

A saudação oximorónica de um terramoto é uma mensagem muito vaga para ser decodificada à primeira vista. Na autotradução, Brodsky concretiza a sua ideia:

Brodsky (autotradução)

to the earthquake greeted by far too many
(say the annals) with cries of 'A bargain!';

Versos 21-22

Os acréscimos contextuais especificam a mensagem, indicando o impacto que o terramoto teve no quadro sociocultural do país. No verso inglês, o termo *annals* funciona como metáfora das transformações socioeconómicas que daí advieram no contexto da Revolução Industrial.

Em russo, a aliteração dos *-r's* não só aumenta a expressividade fonética, como sugere o efeito de força graças à repetição das consoantes ásperas e agudas: “zemle**try**asen'yu – podch**yor**kivaet sov**rem**emnnik, – / nar**o**dom vst**re**chennomu s vost**o**rgom”. Na autotradução, a convergência sonora potencializa o significado figurativo do verso, perdendo as sílabas que 'rosnam'.

Na estrofe seguinte, 'Postal de Lisboa' sofre uma omissão na autotradução (a negrito):

Brodsky (russo)

[... полностью].] *Временному соитию
в бороде арестанта идеи власти
и растительности. Открытию
Инфарктики — неизвестной части
того света. [Ветренному кубисту ...]*

Versos 17-21

Tradução russo-português

[... plenamente).] **Ao coito temporário,
na barba do preso ideias de poder
e de vegetação.** À descoberta da
Infártica – parte desconhecida
do outro mundo. [Ao cubista frívolo ...]

Tradução, Carlos Leite
Ao coito interrompido, nas barbas do preso
entre a ideia de autoridade
e a vegetação. Ao achamento
da Infártica, bairro ignoto
do outro mundo. [Ao cubista dodivanas ...]
Brodskii, 2001, p. 101

Os três versos a negrito, que não aparecem na versão inglesa, têm várias interpretações metafóricas: os prisioneiros políticos, os detidos na rua por diversas razões. Quanto à ligação pessoal desta locução ao autor, podemos propor o internamento forçado de Brodsky em instituições psiquiátricas, onde o poeta acaba por contrair uma doença cardíaca que se encontra subtilmente descrita no sintagma seguinte.

A nosso ver, a frase “À descoberta da / Infártica – parte desconhecida / do outro mundo” (Versos 19-21) refere-se diretamente a Brodsky que foi vítima de múltiplos ataques cardíacos durante a sua vida, vindo a falecer na sequência do último. A nível metafórico, o verso constitui uma referência biográfica à condição do próprio autor. O neologismo ‘Infártica’ mantém-se numa autotradução muito próxima do russo:

Brodsky (autotradução)
[... frequently by local vistas (alas, more photo-
genic than habital);] to the discovery
of **Infarctica** – an unknown **quarter**
of the **afterworld**; to the red-tiled seaside
Versos 14-17

Em inglês, o autor dissemina o som *-r*, presente em Infártica, por várias palavras, elevando a expressão figurativa e a sonoridade do verso.

Adaptação / Reescrita

Quando se trata de referências físicas como estátuas ou esculturas, Brodsky aplica estratégias muito diversas: desde uma tradução próxima com acréscimos (adjetivos) até à reescrita do texto.

Segundo a teórica literária Ziva Ben-Porat, uma reescrita bem-sucedida é “a retelling of a known story in such a way that the resulting text, the rewrite, is simultaneously an original composition and a recognizable rendition, involving a critical rereading of the source” (Ben-Porat, 2003, p. 93). Ao reescrever alguns versos / expressões na autotradução, Brodsky descreve a mesma imagem de modo dinâmico e mais amplo, com mais detalhes, ou seja, através de acréscimos:

Brodsky (russo)

[... *того света.*] Ветренному кубисту
кровель, внемлющему сопрано
телеграфных линий. [*Самоубийству ...*]
 Versos 21-23

Tradução russo-português

[... daquela parte do mundo.] Ao cubista frívolo
 dos telhados, que dá ouvidos **ao soprano**
das linhas telegráficas. [Ao suicídio ...]

Tradução, Carlos Leite

[... do outro mundo.] Ao cubista dodivanas
 que captava nos telhados o soprano
 do telegrafo. [Ao suicídio do Tirano ...]
 Brodskii, 2001, p. 101

Em russo, as palavras-vetores, *ветренный* [ventoso / frívolo] e *сопрано* [soprano], juntamente com a assonância da vogal *-ye* (**vetrenny**, **krovel**, **vnemlyucshemu**, **telegrafnykh**), procuram recriar o som do vento na costa portuguesa. Na autotradução, a sensação do vento a empurrar os versos perde-se. Entretanto, a descrição dos telhados portugueses torna-se mais vasta (a negrito):

Brodsky (autotradução)

[... of the afterworld;] **to the red-tiled seaside**
village which dodged the cubist talent
for almost a century; [to the suicide ...]
 Versos 17-19

Na autotradução, o autor apaga a referência às linhas telegráficas. Assim, a perda sensorial e descritiva é compensada pelo acréscimo de detalhes pitorescos: geográfico (vila à beira mar), temporal (um século) e descritivo (telhas vermelhas). O postal inglês ganha linhas e cores mais concretas que facilitam a evocação da arquitetura portuguesa por leitores que a desconhecem. Neste caso, o autor troca a sinestesia pela ênfase sonora e visual.

Pressupomos que estando em Lisboa, Brodsky poderia ter visto o busto da República no Parlamento ou a sua representação feminina num postal ou num quadro que o inspirou a criar os próximos versos:

Brodsky (russo)

[... *с одинокой яичницей.*] Обнаженным
Конституциям. Полногрудым
Независимостям. [*Кометам, ...*]
 Versos 11-13

Tradução russo-português

[... com ovos estrelados solitários.] Às
Constituições¹⁸⁸
desnudas. Às Independências
de seios grandes. [Aos cometas, ...]

Na tradução, o autor não só reconfigura o texto, domesticando o conteúdo, mas faz uma reescrita:

¹⁸⁸ Na nossa tradução literal, trocamos a ordem frásica para respeitar as regras do português. Dai algumas palavras 'saltarem' os versos.

Brotsky (autotradução)

to voluptuous Justice **awaiting suitors**
and to carnal **Respublica**; [the comets...]
Versos 10 e 11

A domesticação das imagens da Constituição e da Independência no inglês, que aparecem como *Justice* e *Respublica*, deve-se ao facto de não ser possível, numa tradução fiel, evocar as mesmas alusões femininas na cultura de chegada. Em inglês, a Constituição portuguesa é apresentada como uma personificação da Justiça, conhecida também como uma figura feminina no mundo ocidental.

Já a modulação da segunda personificação (Independência – República) substitui o conceito de independência (que associamos à Restauração de 1640) pelo de República, introdutora de um modelo de governação mais moderno em 1910 com o fim da monarquia. Em nossa opinião, Brodsky abdica de propósito da solução mais fácil *Republic* e deixa o lexema latino *Respublica*, inexistente em inglês, por várias razões. Primeiro, a grafia exótica dá um toque português, continuando a ser perceptível no contexto inglês pela sua origem latina. Segundo, a domesticação do primeiro elemento (Constituição – Justiça) estabelece o caminho por onde o leitor deve seguir. A solução do autor é uma reescrita e não uma tradução, criando um verso novo na língua de chegada. Brodsky escolheu uma metáfora que podia ter impacto sobre o leitor, modificando o texto. Achamos que a sua solução foi bem-sucedida, uma vez que a mensagem acrescenta camadas metafóricas paralelas.

A tradução portuguesa destes dois versos por Carlos Leite, sendo fiel ao contexto russo, apresenta um caso interessante quanto à linearidade poética. O tradutor intensifica o texto com os *enjambements* de Brodsky, não só rompendo frases, mas também as palavras (a sublinhado), assim salvaguardando o ritmo do poema:

Tradução, Carlos Leite

Às Constituições desnudadas. Às Independên
cias de opulento seio. [Aos cometas ...]
Brodskii, 2001, p. 101

O Poema 'Postal de Lisboa' é ainda atravessado por reminiscências da União Soviética e alusões ao *entourage* russófono de Brodsky fora do seu país materno. A vida pós-soviética de Brodsky foi marcada pelo preconceito dos seus compatriotas (ex. Solzhenitsyn), devido à fama e sucesso do poeta.

Brotsky (russo)

*Сумме зеленых листьев, вправе
заранее презирать их разность.*
Versos 29-30

Tradução russo-português

À soma das folhas verdes, no seu direito
de previamente desprezar a sua diferença.

Tradução, Carlos Leite

Ao total de folhas verdes com direito
inato a desprezar a sua diversidade.
Brodskii, 2001, p. 101

Os dois versos têm mais do que uma interpretação tanto a nível pessoal do autor como geral. A principal delas, a nível pessoal, aponta para uma opinião sobre as inter-relações dos escritores / poetas emigrados. Já a nível geral, Brodsky refere-se ao preconceito, existente na sociedade soviética, onde a diferença em termos de individualidade não é valorizada. Na tradução, o autor especifica a sua mensagem:

Brodsky (autotradução)

to the green leaf choir's bias against their callous
soloist getting the last ovation;
Versos 25-26

Brodsky reescreve o texto em inglês, mantendo a ideia da hostilidade da maioria contra um indivíduo. Mesmo que a tradução não seja fiel ao russo, as duas interpretações metafóricas são salvaguardadas no texto de chegada. O reflexo do preconceito foi exposto não só nestes versos, mas também nas compilações *Paisagem com Inundação* e *So Forth*.

CONCLUSÃO DE SECÇÃO

'Postcard from Lisbon' inclui múltiplos elementos de reescrita ocasional, onde o autor parafraseia o texto russo em inglês, salvaguardando a arquitetura contextual e metafórica. Essa autotradução está mais próxima do original quando comparada com os dois poemas anteriores.

Brodsky procura reproduzir a prosódia do original, mantendo as rimas e o ritmo. Por um lado, o texto não se encaixa no padrão da estética convencional da poesia anglófona, pois a organização rítmica, de sonoridade estranha, dificulta a leitura do poema pelo público de chegada. Por outro lado, a sua leitura pode alargar os conceitos poéticos da cultura de chegada, desde que o leitor esteja disponível para entender essa rítmica estranha. Contudo, até hoje, ela ainda não foi aceite.

Importa assinalar que os três textos poéticos analisados no presente estudo, foram escritos em russo, mas longe da Rússia. Contudo, 'Postal de Lisboa' regista menos dificuldades na tradução a nível do subtexto e marcadores culturais, pois o foco de atenção poética é orientado para a cultura ocidental. As referências históricas, relativas a Portugal e eventos ocidentais, mantêm-se nas duas versões, uma vez que os leitores americanos têm uma memória e imaginário coletivos mais próximos dos europeus, graças à interação histórica e política entre estes países e povos.

O tradutor Carlos Leite comentou as principais dificuldades na tradução dos poemas de Brodsky para português entre as quais constam "o registo próprio (falsamente coloquial), a linguagem provocatória, por vezes obscena e vulgar, o verso rimado, de meia rima ou de falsa rima" (Introdução, Leite apud Brodskii, 2001, p. 17). Adicionamos a esta lista ainda a relação intertextual e metafórica.

A realidade poética de 'Postal de Lisboa' distancia-se da obra de Brodsky onde existe uma retrospectiva soviética, deixando somente alguns ecos da sua presença. A profundidade do contexto metafórico e intertextual no presente poema é menor comparativamente com os dois anteriores. Isso é devido ao facto de que, a partir da segunda metade dos anos oitenta, a poesia de Brodsky torna-se menos vigorosa do que a precedente. A evolução da sua poética reflete-se nos temas que são cíclicos, ou seja, substituem-se uns aos outros ao longo da vida: amor encontrado e perdido, saudades da pátria, percepção do seu lugar num espaço novo, viagens. Em 'Postal de Lisboa' não é um exilado que fala, mas sim um viajante. O poeta escreve dentro de outras circunstâncias e sob influências novas, precisamente sob o efeito da poesia inglesa que é percebida como tendo menor carga de subtexto e versos mais reservados, o que cativara Brodsky desde o início da sua carreira.

Na tradução literária, é essencial perceber o contexto e identificar a informação que ficou fora do texto. Em seguida, é fundamental decidir e preencher, ou não, as elipses no texto de chegada. Brodsky completa no texto em inglês, introduzindo novos elementos e cores, na sua qualidade de autor. O 'recontar' do poeta é um elemento da reescrita ao qual somente o autor se pode permitir. Mais uma vez o autor preenche as elipses contextuais em inglês, mas com menos frequência comparativamente às autotraduções prévias.

4.4. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

A autotradução é um terreno controverso que levanta questões de competência tradutória muito relevantes para os teóricos e críticos da tradução.

As três compilações poéticas analisadas neste estudo não podem ser consideradas como edições bilingues do ponto de vista dos Estudos de Tradução, já que nenhuma edição inglesa corresponde completamente à russa. Num dos seus ensaios, o autor afirmou o seguinte: “Translation is a search for an equivalent, not for a substitute” (Brodsky, 1986a, p. 140). De certo modo, as coletâneas inglesas são uma continuação da voz russa de Brodsky em terreno estrangeiro, onde a sua identidade poética permaneceu numa fase de transição, não chegando a ser completamente integrada.

Brodsky começa com a edição dos seus poemas traduzidos por terceiros, em seguida traduz em colaboração com outros tradutores e finalmente chega à autotradução, impondo as suas próprias regras. Enquanto Nabokov se limita a três autotraduções, Brodsky ganha gradualmente gosto e plena confiança na autotradução dos seus poemas.

No início, a colaboração com tradutores profissionais e poetas anglófonos ajuda o poeta russo a ser aceite no sistema literário americano. Entretanto, tal como foi referido, Brodsky nem sempre ficou satisfeito com as traduções propostas e a sua falibilidade, tendo uma visão muito concreta sobre a tradução dos seus textos. O poeta tenta ajustar a realidade anglófona à sua poesia e não o contrário. Em nossa opinião, o desejo principal do poeta russo era ligar-se ao público americano pessoalmente, sem intermediários, de modo que as obras traduzidas a duas vozes (autor / tradutor) e muitas mãos (sendo vários os tradutores) fizessem jus ao seu criador e à sua cultura.

Os três casos de autotradução de Joseph Brodsky demonstram diferentes níveis de interferência autoral. Contudo, uma constante ressalta em todas as traduções, a manutenção da sonoridade poética original. Brodsky permanece fiel à prosódia russa, mantendo o metro poético e a rima, mesmo que a última não se use no inglês contemporâneo.

A nível metafórico, o poeta não segue um padrão exato, fazendo uma tradução fiel ou reescrevendo completamente o texto, dependendo do caso. Nos primeiros dois casos, o intertexto, salvaguardado na tradução, beneficia somente os leitores russos / bilingues, excluindo o público anglófono. Isso acontece quando existe uma patente intraduzibilidade num texto culturalmente marcado.

O mesmo acontece à estrutura poética que sofre uma interferência autoral diferente nos três casos estudados. O ciclo de poemas ‘A Part of Speech’ é reconfigurado por completo a nível estrutural com uma perda significativa do conteúdo original. Em ‘Postcard from Lisbon’ faltam alguns versos, enquanto em ‘The Fifth Anniversary’, a tradução mantém na íntegra o texto.

Em russo, Brodsky alargou o cânone poético com uma abordagem nova de temas antigos, exigindo do leitor outra escala de preparação. Na autotradução, esta dimensão é diminuta. Tal como Nabokov, o poeta substitui os elementos supostamente intraduzíveis por um contexto mais acessível.

Enquanto Nabokov acaba por entrar na prosa inglesa de forma arrebatadora com a sua *Lolita*, Brodsky permanece a meio caminho para a poesia inglesa. O seu conhecimento do inglês era adequado para escrever ensaios sobre literatura e poesia, uma vez que o poeta debatia estes temas nas aulas que lecionava, bem como com os colegas e poetas amigos americanos. Já para escrever textos poéticos que se integrassem plenamente no sistema literário anglófono, Brodsky manteve-se refém do russo a nível sintático e sonoro.

Quanto à problemática da intraduzibilidade, a ligação da poesia de Brodsky à cultura russa é tão profunda que qualquer tradução para inglês sofre a ‘perda’ desse contexto intertextual. Nalguns poemas, o visual (jogo linguístico) e o subjacente (intertexto) são de tal maneira interdependentes que qualquer manipulação destrói a arquitetura textual, perdendo ambos os componentes por completo. De outro lado, cremos que a tradução para uma língua distinta enriquece o texto poético com novas soluções linguísticas e metafóricas.

Na autotradução, ‘A Part of Speech’ e ‘The Fifth Anniversary’ perdem os diálogos histórico-culturais ou literários (presentes no original), sendo substituídos por uma tradução descritiva ou por equivalentes na cultura de chegada. Aplicando o modelo da comunicação linguística de Jakobson, vemos que o público anglófono, sendo o recetor, só interpreta claramente o contexto superficial das mensagens já que a camada intertextual mais profunda se perde. Ciente de que o leitor americano ou inglês não desenvolve as pistas associativas aos hipotextos, pois estas não fazem parte do seu ambiente cultural, Brodsky elimina-as. Entretanto, a prevalência da função poética sobre a comunicativa mantém a forma original, sacrificando o contexto polivalente que encontramos no texto de partida.

Na tradução do terceiro poema, ‘Postcard from Lisbon’, o intertexto não sofre tantas perdas, devido à complexidade metafórica menos densa, focado que está na cultura europeia, menos alheia ao leitor americano. A estrangeirização da forma sonora mantém-se nos três casos analisados.

A poesia de Brodsky é um hipertexto da sua vida. Sem conhecer o poeta, o leitor não chega ao cerne da mensagem, usufruindo somente das camadas metafóricas superficiais ou não interpretando corretamente o texto. A autotradução neste sentido serve de comentário informativo que facilita a compreensão do contexto, já que o poeta preenche as elipses do texto de partida.

Sendo que a poesia russa não ocupa posição primária no sistema literário norte-americano, a estratégia de traduzir as obras de Brodsky por poetas anglófonos começou a ter resultados positivos no reconhecimento do poeta russo. Os ensaios ingleses de Brodsky apoiaram a sua integração dentro da

cultura norte-americana. Entretanto, a decisão do poeta de manter a forma poética próxima do texto de partida na autotradução não foi bem aceita pelos leitores não bilingues.

Em nossa opinião, traduzir um poema rimado de uma língua flexiva para uma analítica obrigará o tradutor a deixar algo para trás. Obviamente, a tradução não consegue reproduzir a música do original sem perder algumas notas e inflexões. A intenção de Brodsky em manter a rima, a métrica e a sintaxe sacrificaram a leveza da leitura. A sintaxe russa que contém frases compridas e complexas de ordem livre não resulta em inglês. Segundo Ellendea Teasley, os poemas de Brodsky soavam como se fossem versos espirituais. A nosso ver, Brodsky tivera esta intenção desde o início, pois a declamação dos poemas pelo autor soa como um mantra.

As cesuras rítmicas que não correspondem às margens das unidades sintáticas distanciam o leitor da compreensão automática da mensagem poética, provocando o efeito de estranhamento artístico / literário. Na autotradução o 'estranhamento' não é literário, mas sim literal, já que provocado pela estrangeirização. Ocasionalmente, o texto parece um híbrido linguístico, onde o inglês é um instrumento de comunicação do poeta russo. Gayatri Spivak sugere que na tradução o significado da palavra "hops into the spacy emptiness between two named historical languages" (1992, p. 398). O problema é que os versos de Brodsky muitas vezes não saem desse 'espaço liminar'. É um tipo de *in-betweenness* poética para usar um conceito de Homi Bhabha (1994) que cria uma terceira dimensão, acessível somente aos portadores das duas culturas (russa e inglesa), habituados à contaminação linguística. O leitor americano / inglês comum sente, à primeira vista, que está perante uma obra estrangeira e precisa de tempo para se sentir confortável dentro do texto. Daí as autotraduções de Brodsky terem permanecido marginalizadas no sistema poético anglófono, cujo cânone não aceitava quebras ao seu padrão.

É importante referir que os poemas de Brodsky traduzidos por terceiros no início da sua carreira, bem como originalmente escritos em inglês (ex. 'Love Song' de 1995), foram bem recebidos pelo público devido à inovação linguística, forma poética versátil e contexto intelectualmente desafiador.

Contudo, o russo continuou a ser a principal língua de trabalho de Brodsky. Já competente em língua inglesa, o poeta recusava, na autotradução, mudar a linha de raciocínio da língua sintética para uma analítica, não se aproximando por isso da tonalidade e ritmo, próprios do cânone poético inglês. Tal como ele próprio afirma:

A tradução de russo para inglês é um dos quebra-cabeças mais revoltantes. (...) mesmo um bom poeta, talentoso e brilhante, que entende intuitivamente a tarefa, não consegue reconstruir um poema russo em inglês. Simplesmente, em inglês, essas construções não existem. O tradutor está pura e simplesmente preso a nível gramatical e estrutural. É por isso que a tradução de russo para inglês é sempre uma espécie de tentativa de corrigir o texto.^{xviii} (entrevista, Brodsky apud Volkov, 2000, p. 95)

A nosso ver, a tradução retém sempre algo do original, é sempre uma aproximação hipotética, pois leva o texto de partida para um espaço onde o público fala e pensa de outro modo linguístico e cultural. Se deixasse adaptar mais elementos (ex. a forma) dos seus poemas, o poeta poderia ter enriquecido a melodia das suas obras. Ao recusar renunciar ao cerne russo do seu texto, Brodsky mantém uma posição periférica em relação ao cânone, devido ao seu literalismo poético e à sua resistência individual.

Como poeta, Brodsky transcendeu as barreiras políticas mais depressa do que as linguísticas. A tradução dos seus poemas pelos poetas-tradutores nativos abriu caminho às suas obras para um novo público. O autor escolheu outro caminho, muito mais difícil e audacioso, optando por levar o leitor para o seu terreno onde tudo é desconhecido. A decisão autoral em manter a sintaxe e fonologia russas na tradução marginalizou os seus textos no sistema literário americano e inglês. Claramente, o poeta estava ciente daquilo que fazia, colocando a sua visão autoral acima das sugestões dos profissionais (tradutores e poetas anglófonos). O elemento sonoro e rítmico era valorizado pelo poeta acima de tudo e daí dever a sua decisão ser respeitada.

Podemos assim afirmar que Brodsky não é um autor de massas, pois os seus textos não são acessíveis a todos. Eles são deliberadamente voluntariosos e resistentes, mantendo de certo modo a sua intraduzibilidade. Fazer uma autotradução literal a nível sonoro é um grande risco e definitivamente mais difícil do que simplesmente entregar os textos a profissionais (como fez Vladimir Nabokov) para que os traduzam. Mais uma vez, Brodsky decidiu lutar contra o sistema, como tinha feito na Rússia.

Indubitavelmente, e por este mesmo motivo, os textos poéticos de Brodsky, em inglês, despertam o interesse dos académicos e, especialmente, dos leitores bilingues. A teoria de estrangeirização de L. Venuti não funcionou no caso de Brodsky, pelo menos para o público de massas, mas abriu um precedente que pode ajudar outros poetas a desafiar o cânone literário da língua inglesa.

CAPÍTULO V – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

No presente capítulo analisa-se a adaptação do romance *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov para o cinema, efetuada por Stanley Kubrick e a peça teatral de Alvis Hermanis *Baryshnikov / Brodsky* (2015), baseada em poemas de Joseph Brodsky. Na análise da adaptação do texto poético de Brodsky para o espetáculo / dança, escolhemos o poema *'Бабочка'* (1972) [Borboleta] como caso prático de tradução intersemiótica. A versão completa do poema, em russo e em inglês, está disponível no Anexo IX, p. 356.

A adaptação cinematográfica ou teatral exige um trabalho de pesquisa, paulatino e persistente, a nível das áreas envolvidas. Com o intuito de contextualizarmos os objetivos deste capítulo, iremos elucidar e realçar a problemática do confronto do texto literário com o fílmico numa perspetiva comparatista e do texto poético com a dança / atuação em palco. Assim, a nossa análise está organizada em duas fases: aspetos paratextuais e análise intersemiótica.

A parte paratextual é dedicada às figuras dos autores das obras literárias, aos realizadores e atores. Serão analisados ainda os fatores endógenos e exógenos nas decisões dos realizadores / encenadores de adaptar os textos para o ecrã / palco, bem como a receção dos novos produtos artísticos.

Na análise intersemiótica, refletimos sobre as particularidades técnicas e estéticas que provocaram alterações no guião de *Lolita*, catalisando modificações conceituais dos motivos do romance. Na peça *Brodsky / Baryshnikov*, serão identificados elementos audiovisuais e efeitos de luz que influenciaram a perceção dos poemas recitados em russo, inclusive pelos espectadores que não conhecem a língua.

A fundamentação teórica baseia-se nos estudos (inter)semióticos de Roman Jakobson, Charles Peirce e Julio Plaza. Relativamente à análise da adaptação cinematográfica e teatral, esta apoia-se nas conceções de Robert Stam, Linda Hutcheon, James Dudley Andrew, Thomas Leitch e James Monaco.

5.1. TEORIA INTERSEMIÓTICA

A semiótica é primordial para o esclarecimento das relações entre diferentes tipos de signos cuja significação muda de acordo com as ligações que podem ser estabelecidas entre o sujeito principal, o predicado e outros elementos menos significativos envolvidos no processo de construção do significado.

O filósofo americano Charles Peirce (1839-1914) a quem se devem as bases da teoria da semiótica irá definir o 'signo' ou *representamen* como "something, A, which denotes some fact or object, B, to some interpretant, C" (1956, p. 93), ou seja,

(...) something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. (ibid., p. 99)

De acordo com Peirce, é através do signo, ou *representamen* (R), que se estabelece a relação triádica entre o objeto e o interpretante no processo de significação. Nesta tríade, a função do objeto (O) é fundar a relação entre signo e interpretante (I), sendo a função deste último relacionar O com R. Por sua vez, o processo de significação, ou semiose, é infinito, na medida em que I pode, por sua vez, ser O, numa nova relação triádica.

Tomemos *Lolita* como exemplo. O, neste caso, é o pensamento / inspiração de Nabokov, que, através de um código linguístico (o inglês) se consubstancia na obra *Lolita*, a qual, por sua vez, constituirá o objeto de novas relações triádicas: traduções para outros códigos linguísticos, adaptações cinematográficas, obras musicais, entre outros. No caso de Brodsky, O é a ideia da vida de uma borboleta na sua cabeça, o *representamen* é o poema 'Borboleta' em papel, que resulta em tradução para o inglês, atuação no palco, canção.

A primeira referência à tradução intersemiótica ou 'transmutação', contudo, irá surgir pela mão do linguista russo-americano Roman Jakobson que a define como "an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems" (1959, p. 233), ou seja, um dos três modos possíveis de interpretação do signo verbal, a par com a tradução intralinguística e interlinguística, abordadas por nós nos capítulos anteriores. Segundo o autor, a transposição intersemiótica implica a passagem de um sistema de signos verbais para outro sistema de signos, e.g., "from verbal art into music, dance, cinema, or painting" (ibid., p. 138), ou seja, para outro sistema verbo-icónico ou não-verbal, cuja análise nos propomos fazer neste capítulo ao abordar a adaptação cinematográfica de *Lolita* e a encenação do poema 'Бабочка' [Borboleta] de Brodsky.

Na peugada de Jakobson, Julio Plaza, na sua obra *Tradução Intersemiótica* (2003), escalpeliza o processo de transmutação de signos verbais para outros sistemas, recorrendo em paralelo à semiótica

peirciana. Segundo o autor o processo de tradução intersemiótica distingue-se “como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogo de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e reescrita da história” (2003, p. 209). Plaza aprofunda esta sua visão, ao analisar uma série “de traduções e transcodificações entre as Artes da Poesia, Artes Plásticas, Literatura e Cinema” (ibid., p. 98), que nos ajudaram a definir o caminho a seguir no trabalho de análise das adaptações supracitadas.

A estudiosa holandesa Dinda Gorfée, apoiando-se na teoria de Peirce, coloca a tradução intersemiótica na posição mais baixa dentro da sequência hierárquica dos três conceitos de Jakobson. Gorfée considera que na tradução intersemiótica a perda de informação é de todas a maior: “informational loss must be highest in intersemiotic translation, in which these miosis shows maximum degeneracy (and hence minimum generacy); and it must be lowest in intralingual translation, where the semiosis shows maximum generacy (and hence minimum degeneracy)” (2022, p. 166). Neste sentido, a ‘degeneração’ do signo é associada à redução da sua semente informativa em relação ao texto original.

Concordando com Gorfée, acrescentamos que a questão da equivalência na tradução intersemiótica é muito relativa face à tradução interlinguística. Isso deve-se ao facto de que a tradução de códigos distintos dentro da mesma dimensão semiótica (russo-inglês) é sempre mais próxima do recurso de partida do que a relação sígnica entre artes distintas (literatura-cinema). Plaza afirma que a tradução intersemiótica é “estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade” (2003, p. 30). O estudioso brasileiro baseia-se no seguinte:

(...) numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. (ibid.)

A precisão na transposição dos conteúdos textuais de Brodsky e de Nabokov para o cinema / palco difere bastante, uma vez que estamos perante comunicações artísticas completamente distintas que se destinam a públicos diferentes. Enquanto o filme *Lolita* pode de certo modo ser considerado como um produto da cultura de massas, *Brodsky / Baryshnikov* visa um público mais reduzido, apreciador nomeadamente de poesia.

A questão da intertextualidade na adaptação do texto literário para outro *media* é abordada por Linda Hutcheon no seu livro *A Theory of Adaptation* (2006). Nele, a autora analisa a forma como as adaptações incorporam no seu seio elementos de outros textos, estabelecendo uma relação dinâmica entre as obras. Na análise de *Lolita*, identificamos tanto formas de expressão artística, envolvidas na reinterpretação da obra de partida, como formas de expressão intertextual, literária e fílmica.

5.2. O IMPACTO DO LEGADO CULTURAL DE BRODSKY E NABOKOV NAS ARTES

Os textos de Nabokov e Brodsky têm continuidade nas artes visuais e performativas, como cinema, teatro e música.

Em 1994, o ballet *Camera Obscura* estreou na Ópera Nacional de Paris (Imagem 1). O coreógrafo Roland Petit apresentou uma história reduzida do triângulo amoroso com uma forte carga dramática e sexual. Entre os três bailarinos no palco, coube a Marie-Claude Pietragalla fazer o papel de Margot.

Imagem 1: Ballet *Camera Obscura*, 1994.



Imagem 2: Ópera *Lolita*, 2020



Em 2020, o Teatro Mariinsky apresentou a ópera *Lolita*, criada por Rodion Shchedrin em 1992 (Imagem 2). Antes de chegar a São Petersburgo, a ópera já havia sido levada à cena quatro vezes em palcos internacionais. A perspectiva da história contada no palco difere drasticamente do romance. Hutcheon afirma que as modificações da narrativa são inevitáveis numa adaptação, já que esta é influenciada por “the demands of form, the individual adapter, the particular audience, and now the contexts of the reception and creation” (2006, p. 142).

Enquanto a culpa de Humbert no texto literário é muito latente, esses traços na ópera são muito claros: Humbert é um vilão, Lolita uma vítima. A imagem de um intelectual charmoso e bem-apresentado é substituída por um homem pouco atraente de óculos e vestuário deselegante. O cerne da sensualidade de Lolita está omissa, pois é visto como fazendo parte da imaginação do predador, pelo que, no palco, aparece uma rapariga comum. Esta interpretação feminina (Shchedrin insistiu que fosse uma mulher a realizar o projeto) retira poder a Humbert que narra a história na primeira pessoa, dando mais força a Lolita.

No ballet, o tema de Lolita aparece repetidas vezes. Em 2010, estreia o ballet *Lolita* em dois atos de Anna Grogol-Aleksidze (Imagem 3) e, em 2019, surgem dois ballets contemporâneos sob o título comum *Lolita. Até à Morte e Depois*^{civ} (Imagem 4) de Tatiana Vasilishena. O primeiro destes dois bailados em um ato baseia-se no romance *Lolita*, enquanto a segunda parte, *Até à Morte e Depois*, põe em bailado

a peça teatral de Jean-Paul Sartre *Huis Clos* (1942). Assim, os dois intelectuais do século XX, com visões drasticamente opostas, dão origem a um conflito em cena, ao serem acoplados neste ballet russo: os pecados de Humbert resultam no Inferno de Sartre.

Imagem 3: Ballet *Lolita*, 2010.



Imagem 4: Ballet *Lolita. Até à Morte e Depois*, 2019.



É interessante notar que na poesia de Joseph Brodsky encontramos um verso, cujas palavras coincidem com o título da segunda parte do ballet de Tatiana Vasilishena:

‘Строфы’ (1968)

*Ибо врозь, а не подле
мало веки смежать
вплоть до смерти: и после
нам не вместе лежать.*
Brodsky, 2017a, p. 172

‘Estrofes’ (1968)

Porquanto à parte, e não perto
não basta cerrar as pálpebras
até à morte: e depois
não nos deitarmos juntos.

A poesia de Brodsky sendo musical, sempre foi muito popular entre os músicos de rock russos. É importante saber que Brodsky não gostava de ouvir os seus versos, acompanhados por música: “quando o poema é impresso em papel, não há garantia de que o leitor compreenda o conteúdo. Quando o verso sofre ainda a sobreposição da música, então, do ponto de vista do poeta, ocorre uma falta de entendimento adicional”^{xv} (entrevista, Brodsky apud Volkov, 2000, p. 243).

As múltiplas gravações dos vídeos e dos áudios de Brodsky a recitar os seus poemas, disponíveis na Internet, transmitem um efeito de música de câmara ou de salmos cantados, criando certa intimidade entre o público e o autor. Neste contexto, a presença de qualquer melodia mudaria o diálogo entre o recetor (ouvintes) e o emissor (o autor).

Imagem 5: Anúncio da *tournée Brodsky Estrela de Rock*, 2022.

A interpretação dos poemas de Brodsky por músicos foge totalmente da recitação do autor, mostrando novos aspetos da sua poesia. Os reconhecidos cantores russos (ex. Diana Arbenina, Basta) interpretam os versos de Brodsky num tom íntimo acompanhado de guitarra, vivendo cada momento do texto. Num dos seus concertos, o cantor e produtor de hip-hop Basta referiu-se à força da influência de Brodsky sobre a língua russa: “Para mim, Brodsky é o homem revolucionário que criou (...) um novo modelo de construção de rima na literatura russa e demonstrou uma relação especial com a palavra [*slovo*]”¹⁸⁹.

Em 2022, o grupo *Última Erupção* [Последний Протуберанец] realizou a *tournée Brodsky Estrela de Rock*¹⁹⁰

(Imagem 5), onde o vocalista recitava versos famosos do poeta acompanhados pelos ritmos fortes e estridentes próprios do rock. A representação do grupo coloca a música acima dos versos, relegando o signo verbal para um nível secundário.

Em nossa opinião, o autor poderia apreciar a atenção dada aos seus poemas num ramo artístico diferente, mas com certeza não aprovaria que os seus versos e, nomeadamente, a sua sonoridade fossem remetidos a meras circunstâncias musicais.

Em 2023, foi lançado por Musique des Lumières o álbum *The Brodsky Album*¹⁹¹ com seis músicas (sem letra) da autoria de compositores de diferentes nacionalidades. As melodias clássicas, inspiradas nos poemas de Brodsky, são mais um exemplo de adaptação artística, abrindo a porta a futuras análises intersemióticas.

Nabokov e o Cinema

Nabokov foi um grande adepto do cinema que, ainda estando na Europa, queria ver as suas obras no ecrã, apesar da complexidade das suas narrativas. A dificuldade de adaptar os seus textos para guião reside nomeadamente no intertexto implícito e no paralelismo dos pensamentos das personagens.

Contudo, *Lolita* foi a primeira adaptação cinematográfica entre as obras de Nabokov, estreando-se em 1962 sob a realização de Stanley Kubrick. Alfred Appel Jr., no livro *Nabokov's Dark Cinema* (1973), discorre sobre o peso do cinema no texto modernista de Nabokov, escrevendo a propósito que “Nabokov



¹⁸⁹ Vd. [https://m.youtube.com/watch?v=m7-ErDemi_sj].

¹⁹⁰ TO: *Бродский – рок-звезда*.

¹⁹¹ Vd. [<https://ibsclassical.es/product/the-brodsky-album/>].

does mock ‘popular trash’ more often and more consistently than any other modern author, and some of the best, darkest, and certainly most ‘moral’ laughter in *Lolita* is achieved at the expense of the movies” (Appel, 1973, p. 238).

As obras de Nabokov têm sido objeto de interesse por parte de diversos cineastas europeus, mais precisamente os romances do *Período Russo*. O filme britânico *Maschenka* (1987), uma adaptação do primeiro romance de Nabokov (Sirin na altura), mantém a grafia do nome diminutivo russo e não o seu equivalente inglês – *Mary*. Já o filme franco-alemão *Despair – Eine Reise ins Licht* (1978) é uma adaptação de *Desespero* (1934), enquanto a comédia surreal americano-alemã *König, Dame, Bube* (1978, *Herzbube*) do realizador Jerzy Skolimowski é uma adaptação de *Rei, Dama, Valete* (1928). De notar ainda que, em 1997, Adrian Lyne lança a sua própria adaptação de *Lolita*.

O romance *Laughter in the Dark*, recebeu vida no ecrã de cinema por duas vezes: no psicodrama homólogo franco-inglês de Tony Richardson (1969) e na curta-metragem russa *Riso na Escuridão*¹⁹² (2011) da realizadora Taisiya Reshetnikova.

Em 2020, em entrevista a Chris Ryan, o cineasta Scott Frank anunciou que estava a trabalhar numa adaptação de *Laughter in the Dark* para filme noir com Anya Taylor-Joy como protagonista, no papel de Margot:

Nabokov’s *Laughter in the Dark*. It’s a great book. It’s gonna become a valentine to movies, I’m going to do it as a film noir. And the book is more about art and paintings, I’m gonna make it more about a movie within a movie. And it’s a really nasty wonderful little thriller (Ryan & Greenwald, 2020, min. 01:15).

Por sua vez, em 2021, o produtor de cinema Uri Singer adquiriu direitos para filmar *Invitation to a Beheading*, afirmando o seguinte:

I am very excited to have the opportunity to adapt ‘Invitation to a Beheading.’ Nabokov once said that out of all his books, while he had the greatest affection for *Lolita*, he held ‘Invitation to a Beheading’ in the highest esteem. (...) We consider this [book] to be like ‘Joker’ in reverse, where a mundane protagonist is surrounded by an illogical world. (Singer apud Lang, 2021)

Os projetos supracitados provam que as narrativas de Nabokov continuam a ser atuais, interessando não só um público sofisticado, mas também as massas em geral.

Nabokov e a Inteligência Artificial

Em 2022, o Museu de Nabokov em São Petersburgo abriu a exposição *Nabokov Clip Art: A Rede Neural ilustra Nabokov*¹⁹³ onde os visitantes podiam assistir às imagens criadas pela inteligência artificial

¹⁹² TO: *Смех в темноте*.

¹⁹³ TO: *Nabokov Clip Art: Нейросеть иллюстрирует Набокова*.

(IA) a partir de excertos dos romances do autor. As ilustrações impressas em cartão pluma eram acompanhadas dos fragmentos literários que serviram de texto de partida à IA (Imagem 6):

Imagem 6: Ilustração da passagem de *Ada or Ardor*, 2022.



Excerto que acompanha a ilustração:

... how passionately, how incandescently, how incestuously —
c'est le mot — art and science meet in an insect, in a thrush, in
a thistle of that ducal bosquet.

... как страстно, как пламенно, как кровосмесительно — c'est
le mot — искусство с наукой соединяются в насекомом ли, в
птице ли дрозде, в чертополохе ли среди герцогского
подстриженного боскета (пер. Ц. Кириченко).

«Ада», 1968 г.¹⁹⁴

Os romances de Nabokov manipulam a imaginação do leitor, produzindo numerosas imagens, baseadas em metáforas, figuras de estilo e ou na simples estética da palavra. A ideia principal dos autores da exposição foi transpor os excertos difíceis de visualizar em imagem, sem a ajuda de um pintor em particular. As redes neurais produzem uma imagem desindividualizada, onde no centro está a obra de Nabokov e não a expressão artística de um pintor. Esta questão remete-nos para o conceito da 'invisibilidade do tradutor' de Lawrence Venuti segundo o qual a tendência na tradução literária americana / anglo-saxónica é não chamar a atenção para o facto de a obra ser traduzida: "The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text" (Venuti, 1995, pp. 1-2). O teórico americano defende a posição de tornar visível a presença do tradutor que introduz a obra estrangeira na cultura de chegada.

Quando se trata da tradução intersemiótica, é impossível 'esconder' o artista-tradutor já que o elemento criativo nesta transposição será um dos fatores principais. Daí ser de particular interesse a ideia do filólogo Boris Orekhov e da linguista Lyubov Karakuts-Borodina (autores do projeto-exposição) de levarem a cabo a experiência de transpor signos verbais para imagem (signos icónicos), usando para isso uma máquina, mais concretamente um programa de IA (Inteligência Artificial).

Os cientistas descarregaram os fragmentos dos textos em inglês na rede neural CLIP de OpenAI que analisou as palavras, sonoridade e cores, gerando as ilustrações a partir do banco de dados de imagens de toda a Internet. Nem todas as imagens ficaram bem e só as melhores foram expostas, precisamente vinte e nove ilustrações. Cada quadro é acompanhado de um código QR que leva a uma

¹⁹⁴ Tradução para russo de Shch. Kirichenko. Tradução nossa: ... com que paixão, com que ardor, com que incestuosidade — *c'est le mot* — a arte e a ciência se combinam num inseto, num pássaro, num melro, num cardo no meio dum bosquete ducal arranjado.

descrição áudio da obra. A imagem e o som remetem o texto escrito para além da sua dimensão literária, tornando-o acessível na dimensão perceptual. Por um lado, Nabokov é exposto a um outro tipo de público e, por outro, a exposição mostra o autor sob uma perspectiva diferente.

Em nossa opinião, a experiência com a IA carece de subjetividade artística, sendo a visualização estética dos trechos do romance um produto dos algoritmos do programa. Contudo, o resultado da simbiose do texto literário e da tecnologia pode vir a constituir um novo potencial na análise intersemiótica a nível científico, pela transformação dos signos verbais em signos verbo-icônicos, uma vez que a prosa de Nabokov sempre fez do seu leitor um espectador.

Visualização da poética de Brodsky

A presença de Brodsky nas artes é muito menor do que a de Nabokov. A visualização da sua poética acontece, e.g., em exposições artísticas em São Petersburgo.

Em 2020, foi aberta ao público a exposição *Joseph Brodsky. Guarda a minha Sombra*¹⁹⁵ no jardim do Museu de Anna Akhmatova, mentora do poeta (Imagem 7). As instalações artísticas recriam o ambiente de um apartamento comunitário ao ar livre. As fotografias do quarto onde Brodsky viveu com os seus pais, serviram de base / hipotexto à criação da exposição.

Imagem 7: Exposição *Joseph Brodsky. Guarda a minha Sombra*, 2020.



Os objetos da vida do poeta (semelhantes aos de milhões de soviéticos) ‘saem’ literalmente do muro do prédio urbano, lembrando um local da escavação de algum império perdido, tema muito próximo à poesia de Brodsky. Nestes pormenores vemos a atenção ao detalhe por parte dos organizadores / criadores.

¹⁹⁵ ТО: *Сохрани мою тень.*

Como a vida de Joseph Brodsky num espaço comunitário é o principal tema da exposição, o ambiente está repleto de alusões poéticas que aparecem tanto em texto escrito como em objetos. O próprio nome da exposição é uma citação do verso do poema de Brodsky ‘Cartas à Parede’¹⁹⁶ (1964):

Guarda a minha sombra. Não consigo explicar. Desculpa.
Isso é necessário agora. Guarda a minha sombra, guarda.
Atrás das tuas costas, a correria torna-se silenciosa nos arbustos.
Está na hora de eu ir embora. Ficas aqui depois de mim.
Adeus, parede. Eu vou. Que vejas arbustos nos teus sonhos.
Ao longo dos hospitais adormecidos. Iluminado pela lua. Como tu.
Vou tentar guardar esta noite no meu peito para sempre.
Não te zangues comigo. É preciso ter alguma coisa atrás de nós.

Guarda a minha sombra. É escusado apagar esta escrita.
De qualquer forma, nunca virei morrer aqui,
Seja como for, nunca me dirás: volta.
Se alguém se encostar a ti, querida parede, sorri.^{xvii}
(...)

Brodsky, 2024, tradução nossa

Uma das autoras da instalação, Zhanna Televitskaya, declarou que a ideia foi criar uma arqueologia poética, construída sobre alusões e eufemismos. São os visitantes que completam a ‘imagem poética’, encontrando os seus poemas favoritos (entrevista, Televitskaya apud Feofanov, 2020).

Os contornos do apartamento comunitário parecem ser uma visualização das linhas do ensaio ‘In a Room and a Half’. Assim, a louça de porcelana partida, coberta de cimento (Imagem 8), lembra o seguinte excerto: “The closest my mother would ever come to uttering something of the sort [death] would be while pointing at an extremely delicate set of china, saying: This will become yours when you get married or when ...” (Brodsky, 1986a, p. 449).

Imagem 8: Instalação do serviço de louça partida, 2020.



¹⁹⁶ TO: *Письма к стене*.

Do ponto de vista da tradução intersemiótica, o cerne da mensagem literária, ‘a louça’, foi visualizado na arte plástica. Os pedaços do serviço partido indicam a sua fragilidade, como dito no ensaio, já a instalação em cimento é pura interpretação das artistas que mostram o destino do ‘dote’ de Brodsky, nunca usado pelo seu destinatário.

Os intertextos poéticos marcam toda a exposição através das placas com os versos que são visualizados de modo inesperado. Na Imagem 9, os versos, escritos na placa, são retirados do ciclo de poemas ‘Parte do Discurso’:

Uma **campainha** a tocar a geada prateada
transforma em cristal. Acerca das linhas paralelas,
tudo acabou por ser verdadeiro e vestido de osso;
relutância em se levantar. Nunca tivera vontade.¹⁹⁷
Brodsky, 2017a, p. 424, tradução nossa.

Creemos que a colocação do excerto sobre a campainha na ‘Entrada’ do apartamento comunitário com as suas várias campainhas não é a visualização do verso, mas sim uma alusão que se enquadra bem na imagem.

Imagem 9: Instalação da ‘Entrada’, 2020.



Imagem 10: Instalação da ‘Parede’, 2020.



As autoras da instalação sublinham que “a exposição foi construída à volta de inúmeras alusões e reminiscências. (...) Tal intertextualidade envolve um passeio pensativo e um estudo cuidadoso dos artefactos expostos no jardim. Só assim é possível perceber todas as citações”^{xvii} (entrevista, Televitskaya apud Feofanov, 2020).

As múltiplas camadas metafóricas da poesia de Brodsky estão refletidas numa das instalações (Imagem 10), onde por trás do papel de parede se encontram colados rascunhos de poemas, páginas

¹⁹⁷ O texto original está disponível no Anexo II (Poema 13), p. 348.

de jornais e revistas e de bilhetes de cinema, entre outros. A colagem além de juntar os fragmentos da vida do poeta interpreta a profundidade dos seus versos: “o significado de um verso é tão multifacetado quanto uma parede antiga que preservou camadas de papel de parede, jornais, rascunhos e desenhos” (entrevista, Televitskaya apud Feofanov, 2020).

Na ‘Cozinha’ do apartamento improvisado, vemos os contornos do rosto de Brodsky emergindo dos azulejos caídos (Imagem 11) que cria a impressão de que o poeta permanecerá sempre neste espaço enquanto os seus versos forem lembrados.

Imagem 11: ‘Cozinha’, o rosto de Brodsky, 2020.



A visualização pictórica da exposição é acompanhada de efeitos acústicos, uma vez que os visitantes ouvem os sons da casa (ex. lavar louça), os trechos de poemas, conversas e entrevistas do poeta e ainda pensamentos em voz alta. A atmosfera sonora dá vida aos objetos, mergulhando os visitantes na vida de Brodsky.

A exposição torna-se interativa quando descobrimos que os poemas nas paredes do jardim são escritos também pela mão de habitantes de São Petersburgo e de turistas.

Deste modo, enquanto a exposição sobre Nabokov, criada com recurso à IA, se apresenta impessoal na medida em que exclui qualquer participação humana, a exposição dedicada a Brodsky apresenta um carácter bastante pessoal, mostrando a perceção do poeta, ecos da sua vida e da sua realidade, por artistas que produziram múltiplas instalações criativas a partir da sua obra.

5.3. ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE *LOLITA*. O CASO DE STANLEY KUBRICK

The reason I am making 'Lolita' is because I consider it to be a masterpiece. (...) I have absolutely no misgivings about it. I think it is a perfectly suitable subject of entertainment. It is a great love story.

Kubrick apud Sutton, 2022

O filme e o livro *Lolita* pertencem a meios artísticos distintos. A nível contextual, ambos têm uma narrativa comum, em concreto: a mesma intriga, o espaço e as personagens. Segundo George Bluestone, mesmo que exista uma “reciprocidade” entre cinema e literatura (ex., filmes baseados em romances, livros escritos especialmente para o cinema), o público difere bastante já que os leitores dos romances são muito menos do que os espectadores dos filmes (2003, p. 2). No caso de *Lolita*, não podemos concordar com a afirmação de Bluestone, uma vez que os leitores de Nabokov dentro e fora do continente americano concorrem em número com o público que viu o filme de Stanley Kubrick.

Lolita é uma fábula transgressora que se enraizou entre as obras-primas da literatura mundial graças à linguagem poética que seduz o leitor com o seu vocabulário sofisticado. Em vez de expor uma história ao nosso julgamento, Nabokov força-nos a ver a história de Lolita através dos olhos de um predador sexual. O autor recorre a velhas estratégias: culpa a mulher de seduzir o homem, nomeadamente quando Humbert compara meninas de menor idade a algo de diabólico.¹⁹⁸

Até o título nos engana, pois achamos que vamos ler a história de Lolita, mas a história é a do molestador de Dolores Haze. As palavras bonitas e encantadoras encobrem a patologia / desvio mental e sexual que devorava o protagonista. A história atroz de uma grande tragédia é narrada pelo culpado que faz tudo para eufemizar o contexto. Nabokov é genial no seu jogo com o leitor, obrigando a que este último permaneça sempre atento ao autor, como se de um jogo de xadrez se tratasse, pois só assim não se cai na sua armadilha. É de referir que a questão da decepção e manipulação do leitor levada a cabo por Nabokov nas suas obras é nomeadamente abordada por Walter Cohen ('The Making of Nabokov's Fiction, 1983), Brian Boyd (*Vladimir Nabokov: The American Years*, 1991) e Alexander Dolinin ('Como *Lolita* realmente termina?'¹⁹⁹, 2019). Outros críticos literários, por seu turno, focaram a sua atenção na estética da obra, ora vendo o romance como uma história de amor (Lionel Trilling), ora reconhecendo a intertextualidade e a sátira nele presentes (Dorothy Parker, Elizabeth Phillips), havendo também quem considere a obra simplesmente repugnante (Orville Prescott).

Na adaptação desta história para o cinema, Stanley Kubrick muda o foco da narrativa, alterando não só visualmente alguns figurantes, mas também reposicionando os seus lugares na história.

¹⁹⁸ Este tema foi analisado por nós no subcapítulo '3.2 Lolita – do Inglês para o Russo'. Vd. p. 150.

¹⁹⁹ TO: *Чем на самом деле заканчивается «Лолита»?*

ASPETOS PARATEXTUAIS

Na tradução literária a posição do tradutor é questionável ainda hoje. De facto, o tradutor pode optar por ter a sua voz própria, pode tentar imitar o autor ou, pelo contrário, pode transmitir o conteúdo de maneira impessoal. No caso da tradução intersemiótica, o realizador muitas vezes ofusca a fama do autor da obra literária. Daí ser importante refletir sobre a *persona* de Stanley Kubrick.

Realizador e Obra

O trabalho de Stanley Kubrick, sendo diversificado e controverso, abrange uma ampla gama de temas e possui traços autorais irrepetíveis que moldaram o seu século em termos cinematográficos, estendendo-se essa influência até aos nossos dias. Na sua carreira, o cineasta teve alguns contratemplos, mas sempre conseguiu deixar uma marca indelével na imaginação do público desde o épico *Spartacus* (1960) até à ficção científica *2001: A Space Odyssey* (1968). O seu estilo intelectual, a capacidade de manipular os géneros cinematográficos populares e uma visão mordaz sobre a perspetiva humana fizeram dele uma poderosa voz do ceticismo pós-moderno (Cocks et al., 2006, p. 6). A visão cética sobre os seus heróis é um ponto comum ao realizador 'forasteiro de Hollywood' e ao autor de *Lolita*.

A maioria dos filmes de Kubrick são apropriações de obras literárias. Estas adaptações filmicas são realizadas com grande habilidade técnica e um impressionante estilo de direção. Inspirado em trabalhos dos cineastas soviéticos Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisenstein, Kubrick propunha uma edição filmica que tornava a imagem numa forma de arte única. O realizador utilizava este meio para manipular o espaço filmico ao máximo. Em defesa da sua independência artística, o cineasta sempre manteve o total controlo criativo da produção dos seus filmes, incluindo a criação do guião e a banda sonora, entre outros.

Após o sucesso fenomenal de *Spartacus*, Kubrick aposta no romance polémico *Lolita*. A escolha deste tema controverso podia tornar-se num genuíno fracasso, pois a história focava cenas provocantes que desafiavam os padrões morais do seu tempo. Cremos que a escolha foi fruto da influência da contracultura dos anos sessenta. Kubrick demonstra, aos olhos do público conservador, uma óbvia contestação social através do filme marginal (libertário). *Lolita* chega a ser considerado "the biggest creative watershed" na carreira de Kubrick (Kagan apud Leitch, 2005, p. 112).

A censura no campo cinematográfico, implementada pela regulamentação federal dos Estados Unidos, era muito rigorosa especialmente no tocante a questões do foro moral. O cineasta não ocultava a sua insatisfação com o regime que implementou uma "ditadura democrática" sobre o gosto das massas americanas (Smirnova, 2007). Com o intuito de evitar a censura nos Estados Unidos, Kubrick filma *Lolita* na Inglaterra.

Contudo, o protesto de Kubrick contra as ideias convencionais sobre o que é permitido representar foi limitado pelo Código de Produção²⁰⁰. Durante a filmagem Kubrick percebeu que, para ser aceite nos cinemas norte-americanos, o guião não poderia ser excessivamente provocador, pelo que o cineasta recicla o material do romance, utilizando muitas estratégias criativas para conseguir enquadrar o tema explosivo dentro dos parâmetros da censura da época.

Receção do Filme

Depois da estreia do filme, as críticas foram extremamente antagónicas: uns elogiaram a corajosa decisão do realizador, enquanto outros foram surpreendidos pela falta de ligação emocional entre Lolita e Humbert.

A receção do filme *Lolita* lembra-nos a controvérsia em torno da tradução dos poemas de Brodsky, quando os críticos atacaram os tradutores, defendendo os textos originais de Brodsky. Em 1962, na revista de cinema *Sight&Sound*, Arlene Croce (2020) critica diretamente o trabalho de Kubrick que em sua opinião empalidece ao lado do original literário: “*Lolita* (M-G-M) has everything it needed to be as brilliant and beautiful as the novel, except great direction. (...) if the film has Nabokov’s ear and voice, it has not his eye”.

Por sua vez, a crítica de cinema Pauline Kael também avalia negativamente o filme por se afastar da narrativa do livro, tornando-se meramente num filme erótico:

The ads asked ‘How did they ever make a movie of *Lolita* for persons over 18 years of age?’ but did not attempt an answer; the suggestion is planted that the movie had ‘licked’ the book, and that *Lolita* has been turned into the usual kind of sexy movie. (...) wasn’t the girl who played Lolita, practically a *matron*? (Kael, 2016)

A nosso ver, o realizador não só fez a sua interpretação do romance, como recorreu à comédia e a alterações do visual da menor para que o seu filme pudesse vir a ser exibido publicamente nos cinemas. As duas constantes do filme, a comédia e o lado sensual, receberam respostas críticas muito diversas. Enquanto, por exemplo, Pauline Kael avalia positivamente o humor presente no filme: “the surprise of *Lolita* is how enjoyable it is: it’s the first new American comedy since those great days in the 1940’s when Preston Sturges recreated comedy with verbal slapstick” (2016), Arlene Croce critica bastante a presença da comédia na adaptação: “Kubrick’s gift for visual comedy is as faint as his depiction of sensuality” (2020). Concordamos com Linda Hutcheon que enfatiza a importância da paródia na adaptação artística: “indeed parody is an ironic subset of adaptation, whether a change in médium is involved or not” (2006, p. 170).

²⁰⁰ Também conhecido como *Código Hays*. Trata-se de um conjunto de diretrizes relativas à censura, adotado em 1930 nos Estados Unidos. O seu objetivo era subordinar as produções cinematográficas a determinadas normas de gosto e moralidade.

Em 1963, o filme foi nomeado para cinco Prémios Globo de Ouro, tendo Sue Lyon ganho na categoria de ‘Most Promising Newcomer – Female’. De notar ainda, que o realizador David Lynch indicou o filme como o seu favorito da autoria de Kubrick: “I like all of Kubrick’s films, but my favorite may be Lolita” (2007).

ANÁLISE INTERSEMIÓTICA

O nosso estudo analisa as etapas da produção cinematográfica, técnicas de filmagem e recursos artísticos, usados na transposição do texto literário para o ecrã, bem como as principais alterações a que assistimos no filme de Kubrick relativamente ao romance de Nabokov a nível conceitual, narrativo e intertextual.

Guião

As far as I’m concerned, adapting a novel into a screenplay is just like writing an original screenplay. The two forms are as different as an apple and orange. Though both may be fruits, and both grow on trees, they are totally different in taste, color, and texture.

Tally apud Field, 2023

Stanley Kubrick costumava trabalhar tendo em conta a sua opinião acima da das suas equipas, incluindo os autores. Contudo, no caso em apreço, o realizador irá propor a Nabokov fazer a adaptação cinematográfica do seu romance. A decisão de deixar o escritor criar o guião foi ditada por dois fatores: preservar o nível literário do projeto e evitar a personalização da responsabilidade pelo conteúdo explosivo (Cocks et al., 2006, p. 39). Esta foi a única vez na sua carreira que o cineasta voluntariamente renunciou ao seu papel de argumentista. Independentemente de o romance ser recebido pelo público de maneira ambígua – ora como obra-prima, ora como livro ‘pornográfico’ – Kubrick preferiu manter o nome do escritor no guião.

Inicialmente, Nabokov recusou a proposta por discordar da visão dos produtores do filme, que para evitar a censura, preferiam ‘casar em segredo’ os protagonistas. A ideia do casamento viera, todavia, dos representantes da administração do Código Hays. Depois de escritor e realizador chegarem a acordo, Nabokov escreve o guião cinematográfico em seis meses. Embora um guião compreenda, em média, 125-150 páginas (Monaco, 1981, p. 27), o escritor de início preparou uma versão de 400 páginas, correspondente a sete / oito horas de filmagens, posteriormente reduzida a metade.

A preocupação de Nabokov era salvaguardar a reputação da sua obra. Perseguindo este objetivo, o autor não prestou atenção ao facto de que romance e adaptação ao ecrã representam dois géneros estéticos distintos. Na adaptação cinematográfica o texto literário adquire uma nova configuração, pois passa da linguagem escrita para uma linguagem verbo-icónica, ou seja, há uma troca de códigos

semióticos. A limitação dos filmes em termos espaço-temporais força qualquer equipa cinematográfica a acelerar a narrativa, escolhendo as cenas e personagens mais marcantes do romance. Esta diferença na relação tempo-espaço numa obra literária e num filme é realçada por Robert Stam que, baseando-se no conceito de cronotopo de Bakhtin, afirma: “for whereas literature plays itself out within a virtual, lexical space, the cinematic chronotope is quite literal, played out concretely across a screen with specific dimensions and unfolding in literal time” (2000, p. 205).

O guião final de *Lolita* acaba por ser elaborado por Kubrick, em parceria com o produtor do filme, James Harris, onde a versão de Nabokov foi completamente reescrita, perdendo os últimos vestígios do original (Leitch, 2005, pp. 113-114). Posteriormente, Kubrick referiu-se à sua intervenção no guião original, dizendo que “[O] ne man writes a novel. One man writes a symphony. It is essential for one man to make a film” (Kubrick apud Mather, 2013, p. 111).

A propósito, Ted Tally, vencedor do Óscar de melhor argumento adaptado, por *The silence of the lambs* em 1992, vê os romances como hipotextos que não precisam de ser traduzidos fielmente:

I always remember I'm adapting the source material; I'm not just transcribing the book into a movie. If I did that I'd end up with the novel in pictures. It wouldn't be a movie, it would only be filmed rendition of the novel. (Tally apud Field, 2023)

O corte de cenas do guião de Nabokov explica-se pelo facto de o filme ser limitado em termos espaço-temporais (duas horas). Além disso, há a referir que a versão de Nabokov se assemelha mais a uma adaptação teatral do que filmica:

CUT TO:

Humbert Dramatically Standing on a Liner's Deck

The towers of New York loom in the autumnal mist.

DR. RAY'S VOICE For the following year Humbert had been promised a lectureship at Beardsley College in Idaho. Meanwhile in New York he spent all his time in libraries preparing his course, a series of lectures under the general title of 'Romanticists and Rebels.' (Nabokov, 1997, pp. 14-15)

No seu guião, Nabokov não altera significativamente o cerne do género literário (romance) para argumento cinematográfico, continuando a dedicar-se aos pormenores não visuais. Kubrick salvaguardou o espírito nabokoviano, adicionando ao filme um “tom sardónico-cómico” (Cocks et al., 2006, p. 40).

Mesmo que Nabokov tivesse sido nomeado para o Prémio Óscar de melhor argumento adaptado, pouco do seu trabalho chegaria ao ecrã. Stanley Kubrick e James Harris recriaram os pormenores da intriga e modificaram o contexto cultural do romance, ampliando o carácter de Clare Quilty (o antagonista de Humbert), apurando a aparência visual de Lolita e torcendo o carácter de Humbert. Segundo Julia Trubikhina, “Kubrick's film *Lolita* is a result of a palimpsestic process – Kubrick's and Nabokov's struggles

for the control of the narrative in the course of writing the screenplay” (2007, pp. 149-150). Em nossa opinião, a reescrita do guião nabokoviano foi ditada por várias razões: as diferenças entre arte conceptual e percetual, a questão da censura, bem como a problemática da aceitação pelo público de um tema moralmente controverso.

Em 1961, Nabokov publica o seu guião intitulado *Lolita: A Screenplay*, onde o autor manifesta a diferença substancial entre a sua versão e a de Kubrick: “This is the purely Nabokov version of the screenplay and not the same version which was produced as the motion picture *Lolita*, distributed by Metro-Goldwyn-Mayer, Inc” (Nabokov, 1997, p. iii).

Creemos que, na criação de um guião, o fator principal não é o grau de fidelidade ao texto de partida, mas o êxito da narrativa na produção cinematográfica, sobre a qual Nabokov poderia ter convicções, mas não o domínio dessa escrita.

Filmagem

Durante a filmagem de *Lolita* Kubrick continuou a ‘escrever’ a história do romance, que a seus olhos representa um material perfeito para a criação de um filme. O facto de o romance indicar os pensamentos e sentimentos das personagens em qualquer momento da narração permite a Kubrick “to invent action which will be an objective correlative of the book’s psychological content” (apud Leitch, 2005, p. 114). A nosso ver, a noção de *objective correlative* é fundamental no filme, uma vez que não se encontra presente no romance. Neste, lidamos com um narrador não credível que engana o leitor, enquanto no filme a perspetiva da narrativa muda de ângulo.

A atitude do cineasta é explicada pelo facto de a história, que resultou num meio comunicativo (livro), poder vir a falhar no outro (filme), pois os conceitos de narrativa escrita e filmica são distintos. Enquanto a literatura é essencialmente uma arte conceptual, onde o leitor concebe mentalmente a imagem, o cinema é uma arte percetiva que pressupõe a compreensão visual da obra. A vantagem é que o cinema “utiliza uma pluralidade de códigos” (McFarlane, 2006) que convocam os sentidos dos espectadores por meio de “diversos modos de expressão”: música, fotografia, dança, entre outros (Stam, 2005, p. 23). Esse hibridismo semiótico facilita a perceção da imagem / mensagem pelos espectadores, ativando os seus sentidos da visão e da audição.

Visto que Kubrick e Nabokov tinham diferentes perspetivas sobre *Lolita*, o escritor fez o seguinte comentário após ver a versão final alguns dias antes da estreia, em 1962:

I discovered that Kubrick was a great director, that his *Lolita* was a first-rate film with magnificent actors, and that only ragged odds and ends of my script had been used. The modifications, the garbling of my little finds, the omission of entire scenes and all sorts of other changes may not have been sufficient to

erase my name from the credit titles but they certainly made the picture as unfaithful to the original script as an American poet's translation from Rimbaud or Pasternak.

(...) When adapting *Lolita* to the speaking screen he [Kubrick] saw my novel in one way, I saw it in another – that's all, nor can one deny that infinite fidelity may be an author's ideal but can prove a producer's ruin. (Nabokov, 1997, pp. xii-xiii)

A questão da fidelidade na adaptação do texto literário ao ecrã, levantada por Nabokov, “ignora os processos reais de produção do filme” que dependem do orçamento, da tecnologia e da distribuição (Stam, 2005, p. 16). Devido às restrições impostas na época, as cenas mais chocantes do romance foram removidas no filme e a relação sexual entre Humbert e Lolita é apenas sugerida. Em primeiro plano aparece a ironia branda do filme e a abordagem sombria e cômica do cineasta que eufemizam o seu conteúdo sexual controverso.

James Dudley Andrew (1984, p. 98), professor de Estudos de Cinema e Literatura Comparada na Universidade de Yale, enfatiza três tipos de adaptação cinematográfica: “borrowing, intersection and fidelity of transformation”. Os primeiros dois modos representam extremos opostos: ‘o empréstimo’, o mais frequente modo de adaptação, focaliza somente “alguma ideia ou forma” do texto; a ‘intersecção’ pelo contrário preserva a singularidade do texto original que acaba por não ser “assimilada na adaptação”, enquanto o terceiro modo de ‘fidelidade da transformação’ assume a tarefa da reprodução no filme de algo “essencial do texto original” (ibid., pp. 98-100).

A adaptação filmica de *Lolita* mantém o espírito da história original sem, contudo, se restringir, criando uma experiência cinematográfica rica de uma obra da literatura de ficção. Kubrick corta grande parte do início do romance e começa o filme com a cena final da história. Essa introdução define o tom cinematográfico de paranoia e medo interligados com o humor que virá a dominar o filme, estimulando o interesse do espectador. A adaptação de Kubrick cumpre os padrões de “fidelidade de transformação” proposta por Dudley Andrew, pois o cineasta conseguiu “reproduzir a atmosfera do original” (Dudley Andrew, 1984, p. 100).

Ao fazer a tradução de uma obra literária para filme, o trabalho essencial de um cineasta é identificar com o máximo cuidado os elementos da narrativa ‘não filmáveis’ e saber como as encenar. Vladimir Nabokov pertence ao grupo daqueles autores cujos textos são considerados difíceis de visualizar. Kubrick acreditava que “if it can be written, or thought, it can be filmed” (Kubrick apud Corliss, 1994, p. 19). Se prosseguirmos o seu raciocínio, então cabe ao argumentista ou cineasta transformar as palavras escritas da obra de ficção em imagem filmica através da sua visão estética, não omitindo o enredo da obra, nem o seu subtexto.

O cinema é reconhecido como uma arte dramática (Monaco, 1981, p. 9). Nas adaptações anteriores de Kubrick, o drama vinha da atividade representada no ecrã através de um ponto de vista

exterior (ex. o roubo em *The Killing*, o massacre da Primeira Guerra Mundial em *Paths of Glory*). Em *Lolita*, o panorama é muito mais interno e psicológico. Kubrick utiliza a *mise-en-scène* para transformar o texto escrito em imagens que expressam as ideias presentes no cerne da história, assim acelerando a narrativa. Apresentamos aqui um exemplo da evolução do texto original para a imagem final:

***Lolita* de Nabokov (Parte 1, Capítulo 23)**

The far side of our steep little street presented a peculiar sight. A big black glossy Packard had climbed Miss Opposite's sloping lawn at an angle from the sidewalk (where a tartan laprobe had dropped in a heap), and stood there, shining in the sun, its doors open like wings, its front wheels deep in evergreen shrubbery. To the anatomical right of this car, on the trim turn of the lawn-slope, an old gentleman with a white mustache, well-dressed – doublebreasted gray suit, polka-dotted bow-tie – lay supine, his long legs together, like a death-size wax figure. (...) Rug-heap, car, old man-doll, Miss O.'s nurse running with a rustle, a half-empty tumbler in her hand, back to the screened porch – where the propped-up, imprisoned, decrepit lady herself may be imagined screeching, but not loud enough to drown the rhythmical yaps of the Junk setter walking from group to group – from a bunch of neighbors already collected on the sidewalk, near the bit of checked stuff, and back to the car which he had finally run to earth, and then to another group on the lawn, consisting of Leslie, two policemen and a sturdy man with tortoise shell glasses. (...) and, finally, that the laprobe on the sidewalk (where she had so often pointed out to me with disapproval the crooked green cracks) concealed the mangled remains of Charlotte Humbert who had been knocked down and dragged several feet by the Beale car as she was hurrying across the street. (Nabokov, 2015, pp. 97-98)

Cena da morte de Mrs. Haze, *Lolita* de Kubrick (1962)

Imagem 12: Plano médio, 01:06.

Imagem 13: Plano de conjunto, 01:06.



Nas Imagens 12 e 13 vemos que Kubrick procura equivalentes visuais como solução para as construções complexas de Nabokov. A cena descrita em dois longos parágrafos literários é filmada com câmara em movimento panorâmico. Em segundos, o espectador atinge a mensagem graças a um plano-sequência que demonstra a dimensão da cena, onde o plano médio (Imagem 12) é substituído por um de conjunto (Imagem 13). Segundo Plaza (2003, p. 142), “na linguagem do cinema, espaço e tempo interagem dialeticamente, emigrando um para o outro constantemente”. Os efeitos sonoros diegéticos de uma sirene de ambulância e da chuva forte completam a imagem. O som alto da sirene antecipa a cena, preparando o espectador para algo trágico, desaparecendo gradualmente quando o protagonista chega ao local do acidente. A cena carregada de informação visual (automóveis, pessoas, animais)

mantém somente o barulho da chuva intensa, causando desconforto no espectador. A frase “I’m afraid, she’s dead” (Kubrick & Harris, 1962, 01:06), dita a Humbert por um dos três paramédicos (Imagem 13) é acompanhada de notas graves de piano que dramatizam ainda mais a situação. O discurso direto nesta cena substitui o discurso indireto livre do romance: “Three doctors and the Farlows presently arrived on the scene and took over” (Nabokov, 2015, p. 98).

Assim, enquanto o texto escrito necessita de um tempo mais lato para ser lido e compreendido pelo leitor, no cinema é absorvido ele é de imediato pelos espectadores. Mas a velocidade da apresentação do produto artístico tem o seu reverso, já que a profundidade do texto de Nabokov perde em amplitude na tradução intersemiótica, uma vez que no *media* cinemático alguns paralelos ficam perdidos, o que nos remete para a posição de Linda Hutcheon, segundo a qual:

(...) a shown dramatization cannot approximate the complicated verbal play of *told* poetry or the interlinking of description, narration, and explanation that is so easy for prose narrative to accomplish. Telling a story in words, either orally or on paper, is never the same as showing it visually and aurally in any of the many performance media available. (Hutcheon, 2006, p. 23)

Obviamente, o realizador não reconstrói uma imagem exata, descrita no romance, substituindo, por exemplo, o dia soalheiro de Nabokov pela chuva. Neste caso, a solução de Kubrick adiciona drama e espírito trágico à cena. Verifica-se assim que na tradução intersemiótica a autoria da obra passa do escritor para o realizador quando o texto ‘entra’ na dimensão perceptual (audiovisual), uma vez que as técnica, métodos e estratégias para a sua visualização são da responsabilidade do realizador. Daí este último ter o direito de alterar qualquer momento da obra de partida.

Entretanto, algumas cenas do filme de Kubrick foram muito criticadas, incluindo as paisagens. Pauline Kael não poupou o realizador, vendo isso como uma falha grave: “the film badly needs the towns and motels and highways of the U.S. It suffers not only from the genteel English landscapes” (Kael, 2016).

Cenários ingleses, *Lolita* de Kubrick

Imagem 14: Paisagem panorâmica, 02:00.



Imagem 15: Rua, 00:46.



O facto de o filme ser produzido na Inglaterra influenciou a atmosfera em que decorre a ação de *Lolita* que deixa de corresponder às paisagens alegres norte-americanas, extensamente descritas no livro

durante as viagens dos protagonistas. Nas imagens acima pode ver-se o céu pesado (Imagem 14), árvores e os muros de tijolo, ao fundo por trás do carro, típicos de uma paisagem inglesa (Imagem 15). Segundo Plaza, “o espaço filmico é (...) feito de pedaços, de metonímias e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão que cria uma espécie de espaço virtual, a ideia de espaço único que nunca vemos, mas que se organiza na memória” (2003, p. 142). Kubrick consegue criar na cabeça do espectador a imagem da casa de Lolita como uma unidade inteira, mostrando somente alguns dos seus espaços e a fachada. As cidades que os protagonistas visitam limitam-se a imagens breves, embora completem uma realidade filmica integral.

Em nossa opinião, as imagens escuras e tristes da paisagem no filme não correspondem ao microclima da obra de Nabokov, criando uma sensação de filme *noir*. Aqui trata-se da estética e visão do realizador. Contudo, seria injusto não reconhecer a presença das paisagens norte-americanas no filme que são abundantes (Imagens 16 e 17):

Cenários norte-americanos, *Lolita* de Kubrick

Imagem 16: Paisagem da natureza, 02:03.



Imagem 17: Paisagem rural, 02:01.



Kubrick reconstrói os cenários de Nabokov no seu espírito:

***Lolita* de Nabokov (Part 2, Capítulo 1)**

Beyond the tilled plain, beyond the toy roofs, there would be a slow suffusion of inutile loveliness, a low sun in a platinum haze with a warm, peeled-peach tinge pervading the upper edge of a two-dimensional, dove-gray cloud fusing with the distant amorous mist. (...) And as we pushed westward, patches of what the garage-man called ‘sage brush’ appeared, and then the mysterious outlines of table-like hills, and then red bluffs ink-blotted with junipers, and then a mountain range, dun grading into blue, and blue into dream, and the desert would meet us with a steady gale, dust, gray thorn bushes. (Nabokov, 2015, pp. 152-153)

Banda sonora e efeitos sonoros

Para transmitir a mensagem da narrativa de maneira eficaz e rápida, os realizadores recorrem frequentemente a efeitos sonoros. Em entrevista a Joseph Gelmis, Kubrick salienta a primazia da música

sobre o texto nos seus filmes, afirmando que o filme “operates on a level much closer to music and to painting than to the printed word, and, of course, movies present the opportunity to convey complex concepts and abstractions without the traditional reliance on words” (entrevista, Kubrick apud Gelmis, 1970). O realizador usa a música, como um pintor usa o pincel, definindo as linhas da narrativa através das camadas emocionais e semânticas que moldam o microclima.

Analisamos as duas músicas principais do filme – *Lolita Ya Ya* de Nelson Riddle e *Love Theme* de Bob Harris que representam Lolita e Humbert respetivamente. Ambas as melodias são antagónicas quanto ao seu estilo e ritmo.

O primeiro encontro de Humbert com Lolita (Imagem 25, p. 291) é acompanhado da canção *Lolita Ya Ya* que toca no seu gravador (efeito sonoro diegético), sendo atribuída à menor. Daqui para a frente a canção passa a ser um elemento não diegético que completa a imagem de Lolita nos momentos menos dramáticos com Humbert ou quando o protagonista pensa ou fantasia sobre a menor.

Imagem 18: Humbert observa Lolita (plano americano), 00:20.



A Imagem 18 capta o jardim da casa de Lolita, onde a menina faz o arco girar à volta da cintura enquanto Humbert a observa, lendo o seu livro. Antes de ver a imagem, o espectador começa por ouvir Lolita a contar no ecrã escuro, a que se segue um plano detalhe dos olhos de Humbert atrás de um livro, cativados por algo. Enquanto a câmara faz *zoom-out*, passando para um plano americano, o espectador vê Lolita a contar as voltas do arco e Humbert sentado por trás, na cadeira.

A representação sonora inclui a mistura de um elemento diegético (a voz de Lolita) que abre a cena com outro não diegético (música *Lolita Ya Ya*) que se ouve em segundo plano, enquanto vemos o olhar de Humbert. O volume da música vai aumentando e a câmara muda para um plano mais aberto, podendo agora o espectador ver o quê / quem prende o olhar do protagonista.

A música crescente indica que Humbert está absorvido pelas suas fantasias sobre a menor, ignorando tudo o que se passa à sua volta. A música desaparece com o *flash* da máquina fotográfica de Mrs. Haze, que de repente sai de casa. Ao deixarmos abruptamente de ouvir a melodia alegre, entendemos que a excitação / fantasia de Humbert é interrompida.

A sequência da cena no jardim é uma colagem de vários parágrafos do romance:

***Lolita* de Nabokov**

(Parte I, Capítulo 11)

I had a chance of adoring from afar the faded seat of her [Lolita's] rolled-up jeans. Out of the lawn, bland **Mrs. Haze, complete with camera, grew up** like a fakir's fake tree and after some heliotropic fussing – sad eyes up, glad eyes down – **had the cheek of taking my picture as I sat blinking on the steps, Humbert le Bel.** (Nabokov, 2015, p. 41 e p. 45)

(...)

Thursday. Last night **we sat on the piazza²⁰¹, the Haze woman, Lolita and I.**

(Parte II, Capítulo 2)

As a sort of compromise, I freely advocated whenever and wherever possible the use of swimming pools with other girl-children. She adored brilliant water and was a remarkably smart diver. **Comfortably robed, I would settle down** in the rich post-meridian shade after my own demure dip, and **there I would sit, with a dummy book** or a bag of bonbons, or both, or nothing but my **tingling glands**, and watch her gambol, rubber-capped, bepearled, smoothly tanned, as glad as an ad, in her trim-fitted satin pants and shirred bra. (Nabokov, 2015, p. 161)

Em meio minuto esta cena filmica resume múltiplos parágrafos literários. Tendo em conta que o realizador acrescenta elementos paralelos à cena (ex. arco), o cerne da mensagem (protagonista a espreitar Lolita) é recriado com precisão. O espectador ouve as 'glândulas formigantes' de Humbert através de *Lolita Ya Ya* em tom cómico, um pouco patético. A voz aguda da cantora está longe de poder ser associada ao desejo sexual de um homem de meia-idade, mitigando a transgressão da situação.

A música alegre, jovem e pouco pretensiosa, ao estilo da cultura pop dos anos sessenta, define Lolita como um produto da cultura de massas da época. O ritmo divertido e jovial da obra musical é acompanhado de "loping guitar riff and baby doll 'ya-ya- wo-wo-ya-ya' vocal" (Bouchet, 2010, p. 6). A letra, reduzida à repetição das mesmas sílabas, carece de qualquer contexto verbal:

Letra de Lolita Ya Ya, 1962

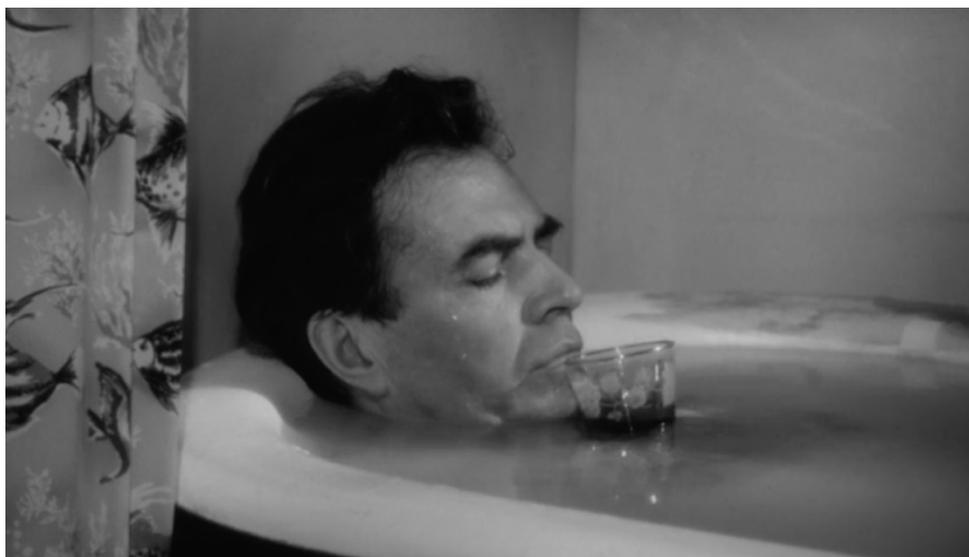
Ya ya
Wow wow ya ya
Wow wow ya ya
Wow ya ya ya.²⁰²

²⁰¹ Neste contexto *piazza* é utilizada no seu significado arcaico de 'terraço'.

²⁰² Vd. [<https://genius.com/Nelson-riddle-lolita-ya-ya-lyrics>].

Kubrick provoca estranhamento musical no espectador quando o tema *Lolita Ya Ya* toca após a morte de Mrs. Haze (Imagem 19). A cena do atropelamento é substituída pela imagem de Humbert na banheira a refletir sobre aquilo que aconteceu (cena inexistente no romance). A cara triste e séria do protagonista com um copo de whisky na mão desperta um conflito cognitivo no espírito do espectador que começa a ouvir a melodia alegre.

Imagem 19: Humbert na banheira, 01:06.



A música pop eufemiza o momento dramático, transmitindo a mensagem de que o protagonista já ultrapassou aquele momento trágico e não precisa de se preocupar mais com a morte da mãe da pequena Lolita, representando os motivos alegres os pensamentos de Humbert sobre o futuro ‘divertido’ com a menor.

Kubrick é sarcástico com os seus heróis, não só a nível da narrativa, mas também quanto à música que lhes é associada. Ouvimos o som esbatido da melodia *Lolita Ya Ya* enquanto Humbert está na banheira; já quando o protagonista se encontra no meio de outras adolescentes (no campo de férias), o volume da música aumenta consideravelmente. O pico da intensidade sexual de Humbert fica assim exposto aos olhos dos espectadores de maneira cômica.

Outro tema musical que faz parte da banda sonora do filme *Lolita* é *Love Theme* definido como sendo o *main title*, ou seja, a música toca em efeito não diegético durante os créditos da abertura do filme.

Love Theme é uma sinfonia para orquestra, liderada pelos instrumentos de cordas, que exercem na narrativa filmica três funções distintas. Primeiro, os violinos suaves, acompanhados de piano, abrem o filme, criando a atmosfera de uma narrativa convencional. Segundo, os mesmos violinos identificam a

personagem de Humbert ou, melhor dizendo, de um dos seus lados. Terceiro, a música lírica eufemiza a parafilia do protagonista.

Em nossa opinião, *Love Theme*, sendo um tema romântico e delicado, representa as emoções ternas, não sexuais, do protagonista pela menor: quando Humbert se preocupa com o bem-estar de Lolita ou quando fica num estado emocional vulnerável.

Imagem 20: Humbert acalma Lolita devastada com a morte da sua mãe, 01:38.



A Imagem 20 apresenta Humbert a consolar Lolita que acabou de receber a notícia da morte de sua mãe. A música doce e suave fomenta o ambiente dramático, bem como transmite a preocupação do protagonista com a menina.

À luz da tradução intersemiótica, esta cena é uma interpretação livre do romance, já que o cerne da passagem literária é subtraído:

Lolita de Nabokov

(Parte I, Capítulo 32)

'Why can't I call my mother if I want to?'

'Because,' I answered, **'your mother is dead.'** (Nabokov, 2015, p. 141)

(Parte I, Capítulo 33)

In the gay town of Lepingville I bought her four books of comics, a box of candy, a box of sanitary pads, two cokes, a manicure set, a travel clock with a luminous dial, a ring with a real topaz, a tennis racket, roller skates with white high shoes, field glasses, a portable radio set, chewing gum, a transparent raincoat, sunglasses, some more garments—swooners, shorts, all kinds of summer frocks. **At the hotel we had separate rooms, but in the middle of the night she came sobbing into mine, and we made it up very gently.** You see, she had absolutely nowhere else to go. (Nabokov, 2015, pp. 141-142)

Tanto no romance como no filme, Lolita recebe a notícia da morte de sua mãe quando está no carro com Humbert. Nabokov atinge o mesmo efeito do drama filmico, terminando de maneira abrupta

o capítulo. Assim, o momento dramático cativa a atenção do leitor. No filme, a sequência das cenas (carro-hotel) é respeitada, contudo o momento dramático resulta aumentado por esta mudança que prolonga a cena.

O realizador estende o diálogo no carro, onde Lolita se ri com a notícia, achando que Humbert está a brincar. Kubrick usa o corte *fade-out* entre duas cenas como ligação. No hotel a menina passa ao outro extremo da escala emocional. A alteração drástica do humor de Lolita dramatiza o momento.

A relação íntima afectiva, mencionada no romance, é substituída pela cena altamente dramática, cheia de lágrimas, consolo e promessas, onde Lolita pede a Humbert para não a abandonar. O acompanhamento musical de violinos hiperdramáticos amplifica o drama, retirando a questão de qualquer relação sexual entre os dois naquele momento. Estamos aqui perante uma eufemização da narrativa através da banda sonora.

No seu artigo 'Music and Songs in Lolita' (2010), Marie Bouchet faz uma análise meticolosa da música do filme, comparando o seu efeito ao dos motivos no livro: "In Kubrick's film, music thus plays a similar structural role as motifs do in the book, and brings a thematic coherence binding together visual and aural elements" (2010, p. 7). cremos que Kubrick usa o tema de Humbert para 'distrair' o espectador, tal como faz Nabokov no seu romance através dos longos discursos do protagonista. A delicada sinfonia da orquestra não transmite nada de negativo ou impróprio, criando apenas uma atmosfera romântica.

Sendo um apreciador de música, Stanley Kubrick admirava o lado muito versátil das notas musicais que geravam interpretações múltiplas no ouvinte:

(...) once you're dealing on a nonverbal level, ambiguity is unavoidable. But it's the ambiguity of all art, of a fine piece of music or a painting – you don't need written instructions by the composer or painter accompanying such works to 'explain' them. (...) Reactions to art are always different because they are always deeply personal. (entrevista, Kubrick apud Gelmis, 1970)

O tema musical *Love Theme* é um elemento essencial na construção da personagem filmica de Humbert. Além de consolidar a imagem de um intelectual europeu, a música mitiga a sua luxúria. O tocar *tranquillo* dos violinos transmite o aclamado 'amor', escondendo a parafilia do protagonista.

Bouchet referencia o tema musical no clímax emocional de Humbert: "the Love Theme only recurs when Lolita leaves for camp, and runs up the stairs to say goodbye to Humbert, accompanied by swirling syrupy violins, crescendo and accelerando. The emotional climax corresponds to Humbert's tears" (Bouchet, 2010, p. 11).

Imagens 21 e 22: Lolita sobe escadas para se despedir de Humbert, 00:45.



Esta cena recria os momentos clássicos dos filmes épico-dramáticos, quando o casal protagonista atinge o culminar da sua relação. Deste modo, o realizador desvia a atenção dos espectadores do facto de se tratar de um homem de meia-idade e de uma menor.

É curioso que Nabokov não era apreciador da música para cinema, considerando-a uma arte perturbadora. Aliás, o escritor era a favor do cinema mudo:

The verbal part of the cinema is such as a hodge-podge of contributions, beginning with the script, that it really has no style of its own. On the other hand, the viewer of a silent film has the opportunity of adding a good deal of his own inner verbal treasure to the silence of the picture. (Nabokov apud Appel, 1973, p. 238)

Em nossa opinião, a música é um elemento crucial num filme para criar o ambiente desejado pelo realizador, pois as cenas dramáticas deixam de o ser quando o fundo sonoro é alegre. Por outro lado, são os sons dramáticos que tornam qualquer cena mais tensa.

Como vimos, as soluções musicais no filme *Lolita* são inesperadas quanto ao tema e ocasião. O realizador desestabiliza o espectador continuamente. Primeiro, a luxúria de Humbert é acompanhada de uma canção doce e lírica. Segundo, o tema musical clássico e profundo é justaposto à música pop *Lolita Ya Ya*. A nosso ver, *Lolita Ya Ya* representa o fascínio sexual de Humbert, enquanto *Love Theme* é o seu sentimento platónico.

Montagem

Na tradução intersemiótica do romance para o filme, o peso da montagem cinematográfica é de grande importância, uma vez que ela determina a estrutura da história, estabelecendo o ritmo da narrativa e influenciando a sua receção pelo público. Os cineastas usam várias técnicas de montagem para comunicar um grande volume de informação ao público dentro de um espaço de tempo limitado, entrelaçando para o efeito vários elementos, como diálogo, música e efeitos sonoros. Em *A Linguagem Cinematográfica* (2005), Marcel Martin distingue entre 'montagem narrativa' e 'montagem expressiva'.

A primeira estaria relacionada com a necessidade de ordenar numa sequência lógica ou cronológica vários planos, tendo em vista contar uma história, não sendo "sensivelmente diferente da planificação tal como esta se apresenta no 'guião técnico'" (p. 181), enquanto a segunda se baseia na justaposição de planos, "tendo por finalidade produzir um efeito direto e exato através do choque de duas imagens" (ibid., p. 167). Neste caso, diz-nos o autor, "a montagem visa exprimir através de si própria um sentimento ou uma ideia; deixa então de ser um meio para constituir um fim" (ibid.).

A montagem de *Lolita*, tanto narrativa como expressiva, apresenta tanto momentos altos, que produzem "efeitos de rutura no pensamento do espectador" (ibid.), ditados "pela vontade de provocar no espectador um choque psicológico" (ibid., p.173), como outros menos bem-sucedidos. Isto levou a que, logo em 1962, Pauline Kael (2016) comentasse negativamente a própria estrutura do filme: "Lolita is so clumsily structured that you begin to wonder what was shot and then cut out", esquecendo-se, contudo, que "o cinema trabalha no âmago da linguagem: a metáfora e a metonímia através de planos gerais, planos médios e primeiros planos; *pars pro toto* é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos do real em signos" (Plaza, 2003, p. 142).

A nosso ver, Kubrick faz uma excelente montagem nalgumas partes do filme, dramatizando, parodiando ou até metaforizando o contexto. Assim, a cena onde Humbert conhece Lolita termina com dois planos justapostos, o da cara da menor (Imagem 23), seguido da imagem de Frankenstein (Imagem 24), produzindo um efeito Kuleshov, ou seja, um conetor gerador de sentido numa simples ligação entre dois planos com quadros e com composições diferentes.

Imagem 23: Lolita no pátio, 00:18.



Imagem 24: Frankenstein do cinema, 00:18.



O plano fechado da cara deslumbrante de Lolita é substituído pelo plano fechado de Frankenstein que tira as ligaduras da sua cara, levando o recetor a estabelecer uma relação de sentido entre ambas. A nível metafórico o espectador sente que por trás da cara bonita se esconde algo de sombrio. A imagem luminosa da jovem produzida por um sofisticado jogo de luz, acompanhada de uma música alegre e muito suave, é trocada por um plano escuro com música assustadora, tocada num tom *fortíssimo*, que 'abala' o espectador, "fazendo-o tropeçar intelectualmente para tornar mais viva nele a influência da

ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos”. (Martin, 2005, pp. 167-168). Assim, a justaposição dos arquétipos antagónicos (bela-monstro) é transmitida através da montagem expressiva. Kubrick consegue deste modo transmitir a mensagem de que a bela pode ser um monstro em segundos, uma clara ilustração de que “uma sequência de planos é qualitativamente uma coisa diferente da simples soma dos seus componentes” (ibid., p. 203). A propósito, o cineasta soviético Serguei Eisenstein, para quem a essência do cinema estava na justaposição de planos, escreveu que “dois pedaços quaisquer que se colem combinam-se sempre numa nova representação, originada dessa justaposição como uma qualidade nova” (apud Martin, 2005, p. 203).

A imagem do filme *The Curse of Frankenstein* (1957), de Terence Fisher, está integrada na narrativa fílmica, constituindo uma hiper-realidade fílmica, ou seja, um filme dentro de outro, já que os protagonistas veem o monstro no cinema.

A alusão interfílmica de Kubrick remete-nos para uma situação idêntica no romance: a comparação de Lolita a Lilith, o demónio dos textos apócrifos hebreus. A ideia de que a menor pode esconder algo de sinistro por trás do belo rosto juvenil marca tanto a narrativa de Nabokov como a de Kubrick.

É muito importante perceber que as imagens abstratas do texto precisam de ganhar forma no filme. Isso leva-nos à problemática da intraduzibilidade. Sendo que a realidade literária de Nabokov difere muito do *main stream* cinematográfico, Kubrick domestica a metáfora, baixando o registo cultural do livro até ao espectador comum que pode não saber nada acerca de Lilith, mas que de certeza conhece a história de Frankenstein. Assim, o impacto sobre o leitor / espectador é o mesmo (*Skopostheorie* de Katarina Reiss, vide p. 57 supra).

Em *Lolita*, a cena de Humbert a jogar xadrez com Mrs. Haze dentro de casa é substituída em corte *fade-out* pela cena de Lolita no pátio com o arco (Imagem 18), seguida pela cena do baile, dando a impressão que o realizador se esqueceu de ligar as cenas entre si, embora, a nosso ver, isso possa ser visto como uma forma de colocar em evidência, através da montagem, as relações ocultas entre os acontecimentos, na visão de Kubrick.

Ted Tally afirma que o argumentista não pode ser ‘escravo’ do romance, caso contrário o filme tornar-se-á num texto em imagens (apud Field, 2023). O argumentista norte-americano acrescenta ainda que na adaptação é necessário fragmentar o livro, com intuito de ligar de maneira coerente as cenas principais do filme. Os saltos das imagens no filme *Lolita* lembram-nos a teoria de Yury Tynyanov que compara a troca dos planos com a sequência dos versos no poema:

O filme *salta* de plano em plano, como um verso de linha em linha. Por mais estranho que pareça, mas, caso se pretenda estabelecer uma analogia entre o cinema e as artes verbais, então a única analogia legítima será a analogia do cinema não com a prosa, mas com a poesia.^{xviii} (Tynyanov, 1977, p. 338)

Tynyanov salienta que os saltos das imagens resultam numa “diferenciação dos planos”, bem como na sua “existência enquanto unidade”^{xci} (ibid.). Em nossa opinião, é isso que por vezes falta no filme *Lolita*.

Modificação conceptual na adaptação da narrativa

Compatibilizar o conteúdo de *Lolita* em duas linguagens como cinema e literatura foi um trabalho exigente, dado a sua temática ser bastante controversa. Na adaptação cinematográfica, uma das principais modificações diz respeito à interpretação da natureza das relações de Humbert com Lolita.

Sexo

Em meados do século XX, nos Estados Unidos, um filme não podia expor relacionamentos sexuais de forma direta. A cena erótica com uma menor estava, assim, fora de questão. Sob a pressão do Código de Produção e da Legião Católica de Decência, era impossível dramatizar o aspeto erótico da obsessão de Humbert (Kubrick apud Falsetto, 1996, p. 32). A alteração da ‘imagem’ dos protagonistas descaracterizou a perversidade de Humbert que se tornou num mártir do fascínio inegável de uma menina sedutora.

Kubrick não contrariou a censura, substituindo cenas moralmente censuráveis por alusões eróticas nos diálogos. O cineasta transmitiu o conteúdo da cena de sedução numa frase de Lolita sobre o ‘jogo’, que ela aprendeu no acampamento. Posteriormente, o realizador comentou esse momento, dizendo que:

If I could do the film over again, I would have stressed the erotic component of their relationship with the same weight Nabokov did. But that is the only major area where I believe the film is susceptible to valid criticism. (ibid.)

A eufemização do contexto erótico acontece a vários níveis. No filme, as referências da obsessão de Humbert por meninas menores foram apagadas, bem como a história do seu amor juvenil, que catalisou o transtorno psíquico do protagonista no romance. As alusões múltiplas a Poe e à sua Annabel no romance são resumidas a uma cena de Humbert a recitar um trecho do poema a Lolita. O termo ‘ninfeta’, que foi usado explicitamente no romance para descrever meninas de idade precoce entre nove e catorze anos pelas quais o protagonista se sentia atraído, no filme só é mencionado no diário de Humbert para caracterizar Lolita.

Nabokov mostra Lolita como sendo uma menina comum de doze anos: uma criança teimosa, nem muito bonita, nem particularmente encantadora, de braços magros, sardas, linguagem vulgar e comportamento imprevisível. A menina atrai Humbert por ser, a seus olhos, uma combinação perfeita da infância e de algo demoníaco. A sua vulgaridade é uma fonte de frustração para Humbert que

constantemente tenta educá-la e torná-la mais sofisticada. O filme salienta não tanto a diferença da idade quanto a distância cultural entre a menor e o seu abusador, elevando a paródia através da ridicularização de Humbert.

Kubrick não pretendia chocar o público, mostrando a história de amor de uma criança de doze anos com um homem de meia-idade, pois a diferença substancial de idade não funcionaria no contexto deste tipo de filmografia. Assim, o cineasta, com o conhecimento de Nabokov, altera a idade da heroína para catorze anos. Deste modo, Kubrick mantém Lolita dentro da 'margem etária' do romance, ficando no limite superior (catorze anos), o que lhe permitiu modificar o visual da menina:

Lolita de Nabokov (Parte I, Capítulo)

(...) then, without the least warning, a blue sea-wave swelled under my heart and, from a mat in a pool of sun, half-naked, kneeling, turning about on her knees, there was my Riviera love **peering at me over dark glasses**. It was the same child — the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same **chestnut head of hair!** A polka-dotted black **kerchief tied around her chest** hid from my aging ape eyes, but not from the gaze of young memory, the **juvenile breasts** I had fondled one immortal day. (...) I saw again her lovely **indrawn abdomen** where my southbound mouth had briefly paused; and those **puerile hips** on which I had kissed the crenulated imprint left by the band of her shorts. (Nabokov, 2015, p. 39)

Imagem 25: O primeiro encontro de Lolita e Humbert, 00:17.



Como se pode constatar na imagem acima, esta cena do filme só tem em comum com a passagem correspondente do livro a reação do protagonista, uma vez que a Lolita de Kubrick parece ser a irmã mais velha da protagonista de Nabokov. Para afastar a ideia de ligação ilegítima, Lolita mantém a sua vulgaridade, mas perde os traços infantis e aparece no ecrã, não como uma criança indefesa, mas como uma adolescente sensual e atraente, consciente da sua autoridade sobre os seus admiradores adultos.

Num dos comentários, o realizador expressou o seguinte: “She was actually just the right age. Lolita was twelve and a half in the book; Sue Lyon was thirteen. I think some people had a mental picture of a nine-year-old” (Kubrick apud Falsetto, 1996, p. 32). A questão é que a imagem do filme não transmite nenhuma menina de treze-catorze anos, mas sim uma jovem com corpo muito mais desenvolvido do que a menina descrita no romance.

O visual de Lolita recebe um *up-grade* lascivo e adaptado à cultura pop: o cabelo ‘castanho-claro’ torna-se loiro, o lenço no peito é substituído pelo biquíni e, em acréscimo, aparece o chapéu de penas que lhe dá um toque sensual. Sendo uma manipuladora e sedutora voraz, ela tem consciência do seu poder sobre Humbert e utiliza-o perfeitamente para manipular o protagonista. A música *Lolita Ya Ya*, cantada por uma voz fina, toca no gravador, eliminando qualquer sensação de infantilidade.

Servo – Dona

Os primeiros títulos do filme são acompanhados com as imagens eloquentes de Humbert a pintar as unhas dos pés de Lolita, uma metáfora das suas relações – de servo e dona:

Imagem 26: Primeiros títulos do filme, 00:01.

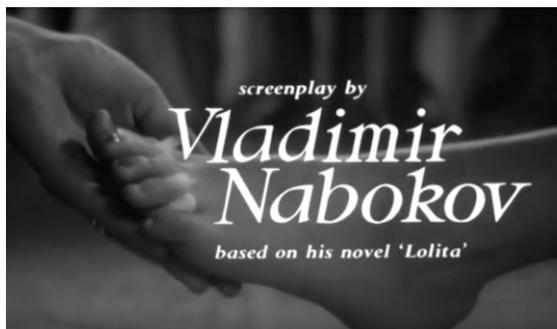


Imagem 27: Primeiros títulos do filme, 00:02.



Com os primeiros títulos do filme (Imagens 26-27) assiste-se no ecrã a uma cena sensual onde a mão de um homem pinta com cuidado e ternura as unhas dos pés de alguém muito jovem. A música *The Love Theme* acrescenta-lhe a atmosfera própria de um drama / *sweet movie* convencional.

A cena que abre o filme não existe no romance. Contudo, as unhas pintadas dos pés aparecem no texto literário numa descrição completamente diferente:

***Lolita* de Nabokov (Parte I, Capítulo 11)**

My knuckles lay against the child’s blue jeans. She was barefooted; **her toenails showed remnants of cherry-red polish and there was a bit of adhesive tape across her big toe**; and, God, what would I not have given to kiss then and there those delicate-boned, long-toed, **monkeyish feet!** (Nabokov, 2015, p. 51)

Nabokov transmite uma mensagem clara: o adulto excita-se com os pés de uma criança, privados de qualquer aspeto sensual. Kubrick muda a perspetiva, fugindo da imagem infantil, ou até da possibilidade de mostrar uma brincadeira onde a menina se faz de adulta quando pinta as unhas. O realizador apresenta uma cena adulta. O produtor James Harris confessou o seguinte:

We knew we must make her a sex object — she [couldn't] be childlike. If we made her a sex object, where everyone in the audience could understand why everyone would want to jump on her, and you make him [Humbert] attractive, it's gonna work. (Harris apud Hughes, 2000).

Essa decisão muda a narrativa original: o espectador deixa de ser influenciado pela versão narrada por um abusador (como acontece no romance), para agora visualizar uma menor aparentemente mais velha e sedutora.

Segundo Kael, as adolescentes na altura pareciam mais maduras e mais velhas do que se imaginava:

Have the reviewers looked at the school-girls of America lately? The classmates of my fourteen-year-old daughter are not merely nubile: some of them look badly used. (...) Kubrick and company have been attacked most for the area in which they have been simply accurate: they could have done up Sue Lyon in childish schoolgirl clothes, but the facts of American life are that adolescents and even pre-adolescents wear nylons and make-up and two-piece strapless bathing suits and have figures. (Kael, 2016)

Em nossa opinião, este caminho é muito perigoso, uma vez que acomoda a ideia de 'confortar' o espectador de que perante os seus olhos está uma mulher-jovem e não uma criança-jovem.

Kubrick usa as *mise-en-scène* para definir o rumo da história. Nas cenas de conversas íntimas, Lolita situa-se fisicamente acima de Humbert, passando a mensagem de que é ela que tem o controlo:

Imagem 28: Conversa entre Lolita e Humbert, 01:43.



No romance o rico vocabulário de Humbert seduz os leitores, fazendo dele um homem atraente e simpático, se bem que com um grave desvio sexual. Ele atrai mulheres com facilidade e critica a vulgaridade da cultura americana, estabelecendo-se como um intelectual. Quanto à masculinidade de Humbert, os seus medos internos (ex. medo de dar o primeiro passo, medo da polícia, medo da perseguição) são compensados pelas ações sexuais devastadoras. No filme, o protagonista perde o seu tom irónico, tornando-se uma pessoa indecisa e tenebrosa. A sua eloquência, a sua erudição e raízes europeias fazem dele um forasteiro que não se encaixa na sociedade norte-americana comum. Ao ver o sofrimento e agonia do protagonista, o espectador sente compaixão por ele.

Kubrick e Nabokov conseguem provocar o mesmo sentimento pela personagem, mas através de métodos diferentes. Enquanto o escritor exalta a compaixão através da manipulação – os pensamentos e o ‘sofrimento’ silencioso de Humbert por Lolita, o cineasta utiliza a imagem e a música para demonstrar o desconforto físico e psicológico do protagonista num ambiente que lhe é estranho, onde este é constantemente enganado por Lolita e Quilty. As ferramentas utilizadas pelo escritor e pelo realizador na criação de um conteúdo são diferentes. A obra literária é sempre de mais fácil manipulação, uma vez que pode ser alterada à vontade do autor. Contudo, o cinema, sendo fortemente pictórico, tem possibilidades visuais que o romance naturalmente não pode possuir (Monaco, 1981, p. 27). Outro momento importante é que um escritor realiza as suas ideias de imediato, simplesmente apontando o texto no papel, enquanto um realizador necessita de mobilizar uma equipa de técnicos para conseguir guião, cenário, atores, luz, som, imagem, montagem, entre outros.

Consumismo

Outra linha paralela, salientada no romance e no ecrã, é o consumismo capitalista. Tanto no livro como no filme, Lolita aparece frequentemente com uma garrafa de coca-cola na mão e chiclete na boca, que, de certa forma, transmite o tipo de cultura de massas norte-americana promovida nos anos sessenta: “Dorothy Humbird²⁰³ is already involved in a whole system of social life which consists, whether we like it or not, of hot-dog stands, corner drugstores, malts and cokes, movies, squaredancing, blanket parties on beaches, and even hair-fixing parties!” (Parte II, Capítulo 4; Nabokov, 2015, p. 177).

Do ponto de vista social, o filme mostra a vida quotidiana americana de forma satírica.

²⁰³ É um dos nomes que Humbert usa para chamar Lolita.

Imagem 29: Lolita com batatas fritas, 01:32.



Imagem 30: Lolita com refrigerante, 01:40.



A Imagem 29, o consumo de *fast food* no carro, lembra o conceito de querer e conseguir obter um produto muito rapidamente, promovido nos Estados Unidos durante décadas. O refrigerante Coca-Cola é um dos símbolos da cultura Pop. A visualização de Lolita como um produto dos valores cada vez mais materialistas (que surgiam na época) foi um protesto artístico, reclamado por ambos, escritor e cineasta.

Alteração da posição de Clare Quilty

Com o antagonista Clare Quilty cria-se um ‘triângulo fatal’ no romance. Misterioso, manipulador e totalmente corrupto, Quilty é um duplo do protagonista, a sua imagem espelhada, refletindo traços e pensamentos semelhantes, mas incorporando o seu lado mais sombrio. Quilty e Humbert adoram ‘ninfetas’, mas agem sobre a sua adoração de maneira oposta. Enquanto Humbert se descreve como um homem apaixonado que adora e idealiza Lolita, Quilty quer simplesmente usá-la, tendo intenções somente lúbricas. Fisicamente, o antagonista de Humbert aparece com pouca frequência no romance, mas a sua presença afirma-se através duma implacável série de pistas escondidas: iniciais, nomes de lugares e outras referências que criam uma nuvem que se adensa acima da história narrada, e que eventualmente explode quando Lolita identifica Quilty como seu amante. A paixão de Lolita pelo intangível Quilty perante o acessível Humbert representa uma das reviravoltas mais cruéis do romance.

Na tradução intersemiótica, a posição do antagonista fica alterada, condicionando a primazia do lugar na história entre Quilty e Humbert. Kubrick expande bastante o papel de Quilty que aparece como o duplo rival de Humbert, muito carismático. O tema da duplicidade, privilegiado por Nabokov e bastante ampliado no romance, continua no filme. Contudo, a personagem de Quilty sai da sombra de Humbert e torna-se mais complexa no ecrã. Kubrick utilizou a versatilidade de Peter Sellers (Clare Quilty) para representar vários papéis, de psiquiatra e de polícia, cuja única missão é massacrar Humbert em muitos aspetos: “The Quilty monologues are worked out almost like the routines of silent comedy – they not only carry the action forward, they comment on it, and this comment is the new action of the film” (Kael, 2016).

Na versão cinematográfica de *Lolita*, Quilty tem sempre o controlo da ação, escarnece de Humbert o tempo todo, agravando a sua paranoia de perseguição. O realizador desenvolve o fio do antagonismo iniciado por Nabokov, levando a competição malévola entre os dois rivais até a um grau grotesco.

O filme *Lolita* cria as suas próprias cenas-metáforas inexistentes no romance. A cena de ping-pong logo no início do filme foi uma invenção de Kubrick que simboliza a relação dos dois antagonistas.

Imagem 31: Quilty e Humbert jogam ping-pong 'romano', 00:04.



Quilty domina o jogo desde o início no qual Humbert primeiro tenta não entrar e no fim acaba por perder. Kubrick introduz ainda um jogo de palavras quando Quilty diz que a pontuação é 3:0, usando a linguagem de ping-pong *three - love*, onde o último termo corresponde a 'zero'. Assim o espectador recebe a mensagem encriptada de que há um triângulo amoroso. Deste modo, o filme de Kubrick parece o romance de Nabokov, onde algumas alusões escapam do público na primeira leitura, mas ao reler / rever a obra, entendemos as pistas.

Encarnando toda a infernalidade humana e a loucura de Hollywood, o sentido de humor negro de Quilty torna-o tão charmoso que Humbert murcha ao seu redor: “Quilty – rightly, in terms of the film as distinguished from the novel – dominates Lolita (which could use much more of him) and James Mason’s Humbert, who makes attractiveness tired and exhausted and impotent, is a remarkable counterpart” (Kael, 2016). Nota-se uma grande diferença entre as narrativas literária e cinemática em relação ao controlo / poder sobre a história, já que Humbert deixa de ser um narrador-protagonista, passando a ser um dos figurantes principais. Kubrick desliza o foco de atenção de Humbert para Quilty.

Numa entrevista com o escritor Terry Southern, Stanley Kubrick explicou a sua decisão de dar a Quilty uma presença muito maior no filme ao ver um forte elo narrativo secundário na história original. Segundo o realizador, após a cena da sedução de Lolita no motel “the big question has been answered”, ou seja, o espectador perderia o interesse, e aqui o papel da personagem de Quilty é manter algum

mistério na narrativa (Southern, 1962).²⁰⁴ Isso evoca a afirmação de Linda Hutcheon de que uma adaptação além de poder alterar os elementos prioritários do texto de partida, “can also destabilize both formal and cultural identity and thereby shift power relations” (2006, p. 174).

Kubrick fez uma bela comédia negra que no final se transforma numa tragédia. A essência do livro foi salva. O cineasta desenvolveu ainda alguns elos do livro que resultaram melhor no ecrã: paródia do consumismo, a linha de comédia, a imagem do antagonista. Nabokov elogiou dois fragmentos do filme que na sua opinião estavam próximos do espírito do seu romance: “a cena sombria de ping-pong” e “um gole de whisky na banheira” (Nabokov, 1997, p. xiii). Contudo, o escritor considerou ‘doloroso’ ver os momentos cinematográficos da luta com a cama dobrável na sala à noite e os folhos do roupão requintado na cena da sedução de Lolita.

Em 1962, Arlene Croce expressou uma opinião semelhante:

(...) the idea of showing Humbert’s frustration by having him grapple with a collapsible cot turns out badly, not only because it’s intended as a substitute for what we all know really went on in that hotel room but because it’s not funny, Humbert’s own account of that paralyzing night is an almost exact description (with erotic variations) of W., C. Fields’ travails in *It’s a Gift*. But Kubrick’s gift for visual comedy is as faint as his depiction of sensuality. (Croce, 2020)

Discordando da posição de Croce, parece-nos que o realizador com esta cena resolveu a situação amoral da intimidade entre o adulto e uma menor por via da comédia. Esta cena foge claramente da narrativa de Nabokov, eufemizando o conteúdo sexual e punindo Humbert via uma situação cômica. A nosso ver, a ridicularização do protagonista altera por completo a sua perceção por parte do leitor / espectador, o que não é previsto no livro. Daí o autor do texto literário não ter concordado com a decisão artística de Kubrick.

Em entrevista à revista *Playboy* Nabokov faz uma avaliação positiva do filme:

I thought the movie was absolutely first-rate. The four main actors deserve the very highest praise. Sue Lyon bringing that breakfast tray or childishly pulling on her sweater in the car—these are moments of unforgettable acting and directing. The killing of Quilty is a masterpiece, and so is the death of Mrs. Haze. I must point out, though, that I had nothing to do with the actual production. (Nabokov apud Toffler, 1964)²⁰⁵

Intertextualidade

As relações intertextuais de origem literária no filme são significativamente reduzidas, não desempenhando o mesmo papel que no romance. Isso é lógico, visto que a dimensão artística e o público são diferentes. A formação de falsas expectativas, a criação duma segunda realidade literária que fica

²⁰⁴ Vd. [<http://www.archiviokubrick.it/english/words/interviews/1962southern.html>].

²⁰⁵ Vd. [<http://reprints.longform.org/playboy-interview-vladimir-nabokov>].

acima das personagens não aparece na versão cinematográfica. Tal como Nabokov recorre à intratextualidade em *Lolita*, Kubrick cria interligações com a sua própria filmografia. A alusão ao filme *Spartacus* aparece logo na primeira cena do filme *Lolita*:

O Guião do filme *Lolita*²⁰⁶

Humbert: Quilty!

Quilty: What, what?

Humbert: Are you Quilty?

Quilty: No, **I'm Spartacus**. Have you come to free the slaves or something?

O conteúdo do filme *Lolita* ainda virá a servir de hipotexto a obras futuras de Kubrick. Assim, o diálogo *nonsense* entre Quilty e Humbert será encenado no filme *Laranja Mecânica* (1971):

O Guião do filme *Lolita*²⁰⁷

Quilty: I've got some nice friends who could come and keep you company. You could use them as pieces of **furniture**. There's one guy who looks just like a bookcase.

Imagem 32: *Laranja Mecânica* de Kubrick, 0:14.



As frases distópicas de Quilty sobre os humanos que servem de móveis recebem visualização no filme *Laranja Mecânica*. Tal como Nabokov faz dos seus romances uma rede intratextual, Kubrick mantém um diálogo intradiscursivo com os seus filmes. E dentro deste diálogo as respostas podem ganhar forma não só verbal, mas também pictórica (objetos, figuras) o que promove uma tradução intersemiótica dentro do próprio filme. Assim, uma frase dita num filme é o recurso de partida que se transforma num elemento físico (objeto do cenário) noutra obra.

²⁰⁶ Vd. [http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/l/lolita-script-transcript.html].

²⁰⁷ Vd. *ibid.*

CONCLUSÃO DE SECÇÃO

Em suma, a especificidade da produção cinematográfica exige a dramatização da ação, ou seja, é preciso selecionar uma linha narrativa principal e cortar os enredos laterais. A narrativa filmica é sempre mais dinâmica que a literária para que o espectador não se canse ou não se aborreça. O tempo limitado de narração da história encorajou a redução significativa da obra literária.

A realidade americana no início dos anos sessenta banuiu do filme o tema da sexualidade infantil. A descrição conceitual do tema, assente no romance, não poderia ser implementada da mesma forma no ecrã que pressupõe a compreensão visual em primeiro lugar. Portanto, qualquer índice de erotismo explícito foi muitíssimo atenuado no filme.

A transmutação do texto literário para o ecrã concretiza-se sob a influência dos dois primeiros fatores: aspetos técnicos e estéticos, o que inclui principalmente a visão kubrickiana de um *outsider*. Ou seja, o cineasta mostra a personagem principal não como um vilão sofisticado, mas sim como um forasteiro que recusa os padrões aceites pela maioria e, por conseguinte, é rejeitado pela sociedade. Enquanto no livro Humbert é um vilão fidalgo e sedutor, no filme ele torna-se numa vítima de um jogo cruel, manipulado por um antagonista plurifacetado. A presença de um absoluto vilão (Quilty) é um clássico do género cinematográfico. O sofrimento do sentimentalista Humbert torna-o mais miserável aos olhos dos espectadores. Kubrick contrabalança o tema provocador com o humor / romantização por meio das ferramentas de filmagem. O realizador consegue uma versão da história mais dramática e ao mesmo tempo aceitável pelo público, graças à música, escolha da construção dos planos e cortes. Em nossa opinião, a visão peculiar do realizador na versão cinematográfica de *Lolita* contribuiu para a reputação e divulgação do romance nabokoviano.

Se, no romance de Nabokov, a cultura Pop e o consumismo são uma ameaça para jovens e adultos, no filme de Kubrick, isso é ainda mais salientado e parodiado. Estas realidades não desapareceram no século XXI, antes se agravaram. Daí a narrativa de *Lolita* continuar a ser de grande atualidade.

5.4. ADAPTAÇÃO PERFORMATIVA DOS POEMAS NA PEÇA *BRODSKY / BARYSHNIKOV*

*Se não fosse o teatro, ninguém saberia que nós
existíamos! E vice versa!*²⁰⁸

'O Templo de Melpómene'²⁰⁹, Brodsky (2017b, p. 262)

O material para este estudo foi retirado do vídeo da peça teatral *Brodsky / Baryshnikov*²¹⁰. A análise intersemiótica é constituída pela análise geral da peça e pelo estudo detalhado da adaptação teatral do poema 'Borboleta'²¹¹ (1972).

ASPETOS PARATEXTUAIS

O espetáculo *Brodsky / Baryshnikov* estreou em Riga (Letônia), em 2015 e, em quatro anos, percorreu os palcos da Europa, Israel, Estados Unidos e Canadá. A elevada procura de bilhetes antes da estreia do espetáculo provocou a queda do website das vendas e a instalação de tendas na entrada do teatro na noite anterior à abertura das bilheteiras.

A peça teatral é da autoria de Alvis Hermanis, diretor do Novo Teatro de Riga, e a ideia do espetáculo nasceu a partir de longas conversas tidas com Mikhail Baryshnikov sobre a poesia de Brodsky (Yakovlev, 2017). Baryshnikov é a única pessoa presente em palco: o bailarino recita poemas, atua e esporadicamente executa alguma coreografia.

A decisão de ser o bailarino a recitar os poemas de Brodsky em palco perante o público teatral tem várias justificações. Primeiro, ambos nasceram na União Soviética e ambos se tornaram artistas reconhecidos no Ocidente. Segundo, os dois eram amigos próximos há mais de vinte anos. Não sendo grande adepto de ballet, Brodsky admirava Mikhail Baryshnikov, vendo algo de metafísico na sua coreografia:

(...) nunca me interessei particularmente por ballet. E até agora não ganhei interesse, embora deva dizer que, quando vejo Baryshnikov no palco, é uma sensação absolutamente incrível. Acho até que o que ele faz já não é ballet. (...) Em minha opinião, é uma pura metafísica do corpo. Algo que vai muito além dos limites do ballet. (entrevista, Brodsky apud Volkov, 2000, p. 296)

Por outro lado, é interessante notar a atitude cética de Brodsky em relação ao teatro. Tendo escrito duas peças teatrais, *Marbles* (1989) e *Democracy!* (1990, 1993), o poeta nunca ficou impressionado com a arte performativa, achando que a leitura de um texto seria sempre mais íntima:

²⁰⁸ TO: «Если бы не театр, никто бы не знал, что мы / существовали! И наоборот!»

²⁰⁹ TO: *Храм Мельпомены*.

²¹⁰ Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=VEOgn3vNMvA].

²¹¹ Para efeitos desta análise, utilizamos o texto, publicado na coletânea *Stikhi i Poemy I* (2017a, pp. 388-393). O poema em duas versões encontra-se nos Anexos IX-X, pp. 361-364.

He was very skeptical in general about the theater. He felt that the theater lacked truth. He wrote two plays himself but was always very clear that these works were intended for the reader, not to be performed in the theater. He always felt that it was a much more profound experience to read a play while lying on one's couch. (entrevista, Baryshnikova apud Harss, 2016)

Em nossa opinião, a atitude de Brodsky é ditada pela sua relação com a poesia que a seus olhos é a maior de todas as artes.

Poeta e Bailarino

Em 2022, o museu *Um Quarto e Meio* [Полторы комнаты]²¹² em São Petersburgo acolheu a exposição 'Be good, *мышь!*' [Be good, rato!]²¹³, dedicada à amizade do poeta com o bailarino. O nome da exposição foi a última frase que Brodsky disse ao seu amigo antes de falecer.

Mikhail Baryshnikov conheceu os poemas de Brodsky aos dezasseis anos. Ao estudar ballet em São Petersburgo (Leningrado na altura), o jovem bailarino lia os textos clandestinos, chegando a assistir a uma das recitações públicas de Brodsky num concurso de poesia. Apesar de terem amigos em comum, os dois nunca foram apresentados na União Soviética, já que os amigos chegados de Baryshnikov tinham receio que a amizade com Brodsky pudesse vir a prejudicar a carreira do bailarino: “se [as autoridades] souberem que conheces o Joseph, não te deixam ir nem à Bulgária. Desculpem, mas... estávamos nos finais dos anos 60, início dos anos 70 e ele [Brodsky] tinha acabado de voltar do desterro”^{ci} (entrevista, Baryshnikov apud Nasardinova, 2015).

Os dois foram apresentados pessoalmente nos Estados Unidos, em Nova Iorque, em 1974, ano em que Baryshnikov decide não voltar à União Soviética, após a *tournee* do Teatro Bolshoi no Canadá. Mais tarde, o bailarino recordaria o seu primeiro encontro com o poeta da seguinte maneira: “I was smitten by his charm and wit and knew I had met an extraordinary person” (entrevista, Baryshnikov apud Scholick, 2018).

Os dois foram amigos próximos até ao dia da morte do poeta: “During the subsequent 20-odd years we talked every week – the last time was when he called to congratulate me on my birthday 27 January 1996. A few hours later he died” (Baryshnikov, 2017). Nas suas longas conversas sobre vários temas, defendiam não raro opiniões opostas, sendo Brodsky um “firme conservador”, enquanto o jovem Baryshnikov era um franco liberal (ibid.).

Em 1976, Brodsky dedica um poema (entre vários) a Mikhail Baryshnikov:

²¹² É o museu de Brodsky, situado no apartamento (precisamente um quarto e meio) onde o poeta viveu durante 17 anos. O nome do museu vem do famoso ensaio 'In a Room and a Half' (1985). Vd. p. 10.

²¹³ *Mysh'* [rato] é a alcunha que Brodsky deu a Baryshnikov, baseada no diminutivo do seu nome Mikhail, Misha. Sendo um adepto de gatos, o poeta via a sua pessoa como o 'Gato Joseph' e o seu amigo como 'Mysh', o rato, sendo aqui visível o paralelo com o desenho animado *Tom & Jerry*.

‘The classical ballet, let’s say, is beauty’s keep’ (trad. de Alan Myers)

How splendid late at night, Old Russia worlds apart,
to watch Baryshnikov, his talent still as forceful!
The effort of the calf, the quivering of the torso
rotating round its axis, [start ...]
Brodsky, 2002, p. 83

A morte de Brodsky teve um grande impacto sobre o seu amigo: “The first years after he went, I felt (...) very lonely, practically alone, though I had children and my wife and my family. With him, I always felt security if I wanted to talk about something private” (entrevista, Baryshnikov apud Harss, 2016). A mesma sensação de mágoa e solidão foi expressa por Susan Sontag, que citamos supra, na página 37.

O espetáculo *Brodsky / Baryshnikov* é uma homenagem de um amigo a outro, tendo o bailarino considerado esta sua atuação “the most private and important work I’ve done in my life” (Baryshnikov apud Kinstler, 2015).

Receção da peça

O espetáculo foi bem-recebido pelo público tanto russófono quanto estrangeiro. Sendo que a agenda da peça não incluía a Rússia, o público russo voou a Riga para assistir à estreia. Desde o seu ‘não-retorno’ à União Soviética, Baryshnikov nunca mais visitou a Rússia: “O espetáculo não será exibido na Rússia – Mikhail Baryshnikov não atravessará a fronteira da sua terra natal, como não a atravessou Joseph Brodsky”^{ci} (Sviridova, 2016). cremos que tanto Baryshnikov como Brodsky nunca voltaram à Rússia, pois a sua São Petersburgo já não era a mesma, os seus amigos / conhecidos da juventude não estavam lá.

O espetáculo provocou uma onda de ansiedade artística entre o público teatral russo, uma vez que no palco atuou uma figura lendária do ballet russo, apresentando a obra de uma figura lendária da poesia. Ambos eram fisicamente inacessíveis ao público dentro do território russo, onde os seus apreciadores e adeptos só tinham acesso às suas obras através de livros e gravações.

Os espectadores russófonos ficaram impressionados com a peça tanto a nível da recitação de Baryshnikov, como da sua atuação e da atmosfera na sala. Mark Yakovlev (2017), autor de livros sobre Brodsky, apelidou o espetáculo de “atuação poética” que encantou o espectador graças ao estilo contido da *performance* do material poético. Segundo o crítico literário, Mikhail Baryshnikov assemelha-se a um fio transmissor dos versos poéticos: “a poesia de Brodsky, como uma corrente elétrica, por meio de uma ‘leitura pessoal’, flui para o espectador naturalmente, quase sem resistência, sendo a perda de poesia quase nula nesse processo de transmissão para o espectador”^{ci} (ibid.).

Quanto à receção da obra pelo público não-falante de russo, os críticos salientaram mais o trabalho teatral de Baryshnikov do que propriamente a dança. Segundo *The Paris Review*, o espetáculo “is far closer to theater than ballet, a meditation, in part, on aging and death” (Kinstler, 2015). *The Jerusalem Post* marca a elegância dos movimentos do corpo envelhecido de Baryshnikov: “At 67 years of age, the famed dancer has shown audiences and fans a different trajectory for the aging body in motion, one that abounds with elegance, poise and innovation” (Lenkinski, 2016).

A problemática do envelhecimento está presente no espetáculo não só visualmente, mas também a nível metafórico. O poema ‘Borboleta’ (*vide* Anexo IX, p. 356), analisado no nosso estudo está ligado ao tema do tempo, tão importante para Brodsky. Segundo David Bethea: “The butterfly is an embodiment of time, or more precisely, of the Integers (days) by which we count and delimit time. It weighs so little, like time itself, that it is difficult to grasp its substantiality” (2014, p. 244).

A resenha de Martha Schabas sobre o espetáculo apresentado em Toronto, embora positiva, coloca algumas reservas:

Baryshnikov is focused and unmannered, fixated on the words as though their repetition can unearth new meaning. There seems to be a deliberate resistance to dress anything up, to draw our attention away from the language itself and the verses’ power.

One problem is that, for a non-Russian audience, the thrust of this power is obscured. (Schabas, 2018)

A crítica salientou a existência de pouca ação e de muita recitação poética em palco. É, todavia, de lembrar aqui a importância e popularidade das sessões públicas de poesia, muito cultivadas na União Soviética (*vide* p. 38) e apreciadas ainda hoje na Rússia. Daí ser legítimo Alvis Hermanis manter a primazia da recitação no espetáculo.

A nível técnico, Schabas chama a atenção para o facto de o espectador, que não percebe russo, não poder permanecer concentrado apenas na atuação, uma vez que necessita de ler as legendas para entender o conteúdo: “even though the surtitles are projected near the action (...) our attention is still divided between reading and watching, since the reading requires focus to unpack” (*ibid.*). De facto, não será fácil para um público anglófono ouvir o texto em língua estrangeira e ler as legendas ao mesmo tempo, embora isso lhe dê a oportunidade única de imergir no mundo do poeta, mais precisamente na melodia poética, composta por ritmo, sonoridade de aliteraões e assonâncias.

Charles Isherwood menciona o mesmo problema de compreensão do material poético em legendas em simultâneo com a atuação no palco:

(...) in contrast to most theatrical works presented in foreign languages, we are not listening to dialogue, which can be quickly digested, letting us concentrate mostly on what’s taking place on the stage. Poetry requires more careful scrutiny if its impact is to be deeply felt, which makes it more difficult to divide our attention between the language and the theatrical element. (Isherwood, 2016)

Creemos que a ênfase na língua russa leva a uma perda relativa da força inerente aos versos no caso dos ouvintes estrangeiros que necessitam de processar e absorver o texto complexo através de legendas. Obviamente, o espectador russófono tem muita mais facilidade em compreender o conteúdo. A decisão do diretor teatral de optar por uma estrangeirização do espetáculo, leva o público ao 'campo' do autor, onde o desconforto é compensado pelo mundo interno original do poeta. Brodsky poeta não é facilmente acessível a todos, ou seja, os seus textos exigem esforço, de modo a serem apreciados e a proporcionarem por fim ao leitor uma compensação estética. É importante notar que Alvis Hermanis, ao escolher o material poético para este espetáculo, evitou versos densos / herméticos, para que o público o apreciasse melhor.

ANÁLISE INTERSEMIÓTICA

Começamos por fazer uma breve descrição da peça performativa, baseada nos vídeos e imagens, disponíveis online, e nas resenhas dos críticos, de modo a melhor enquadrar a nossa análise.

No início do espetáculo Mikhail Baryshnikov chega ao palco com uma mala de viagem na mão. Sentando-se num dos dois bancos, o ator / bailarino retira uma garrafa de Jameson, um despertador e um livro, põe os óculos e começa a ler, sussurrando. Dando um gole na garrafa de whisky, o ator tira o calçado, continuando a ler. Ao longo do espetáculo Baryshnikov continua a retirar de modo distraído as peças do seu vestuário enquanto lê, ficando finalmente só de calças.

A impressão geral é de um homem absorvido com a leitura que ao longo do espetáculo relembra memórias e sentimentos do seu passado. A pessoa em palco parece ser uma fusão da figura de um leitor com a do próprio poeta, como quando, por exemplo, o ator tira o filtro do cigarro à maneira de Brodsky e procura os fósforos durante algum tempo.

Baryshnikov começa a movimentar-se ativamente somente quando entra no espaço envidraçado, situado no meio do palco (Imagem 35, p. 305), onde desenvolve uma rotina de movimentos de dança, enquanto ouve a recitação dos poemas em gravação.

Mais para o fim da peça, Baryshnikov pinta as janelas da sala envidraçada com tinta branca, até o espectador não o conseguir ver (Imagens 33 e 34).

Imagens 33 e 34: As portas pintadas, foto de Salvatore Pastore.



Esta atuação acontece durante a recitação do poema ‘Navegação através do nevoeiro’²¹⁴ (1971), onde presenciamos a existência em palco da cor branca em tinta, giz e até cal: “O nevoeiro era branco”, “por sua vez, o antigo navio que também / era branco (ver a lei do deslocamento dos corpos) / parecia um giz metido no leite”, “(...) como se alguém / no leite pusera cal” (Brotsky, 1992, p. 278).

Assim, na apresentação do poema as palavras materializam-se em objetos que criam outros signos. Deste modo, o herói lírico ao pintar as janelas também se separa do público e metaforicamente volta ao passado.

Cenário e Luz

No palco vemos uma construção com portas de vidro, lembrando o hall de entrada dos prédios de São Petersburgo ou os terraços envidraçados das *datchas* russas²¹⁵ (Imagem 35). Fora da caixa de vidro estão dois bancos com objetos antigos: gravador de bobina, mala de viagem, livros, entre outros. Os itens no palco parecem os pertences de outra época, cujo dono seria provavelmente uma pessoa idosa.

Imagem 35: Sala em vidro, foto de Janis Deinats.



A sala vazia que tem somente uma cadeira traz reminiscências dos múltiplos interrogatórios a Brodsky nas salas do KGB. O revestimento decorativo das paredes em estilo Arte Nova, onde os *putti* em gesso junto ao teto estão gastos (na parte superior da Imagem 35), dando a ideia de não terem sido remodelados desde a sua construção no tempo pré-revolucionário.

Tudo no cenário origina sentimentos de desolação e tristeza, despertando no público a sensação de um espírito decadente, adequado aos versos de Brodsky. O cenário é o resultado da transposição

²¹⁴ TO: *Это было плавание сквозь туман...*

²¹⁵ São casas de campo / férias, inicialmente usadas apenas no verão. As *datchas* da aristocracia eram verdadeiras mansões.

intersemiótica do texto poético para objetos físicos. Tudo o que acontece no palco faz parte da inter-relação entre os diferentes códigos da informação artística (ouvimos poemas e vemos o cenário) que acabam por entrar em diálogo intersemiótico.

A atuação de Baryshnikov é acompanhada ativamente por efeitos visuais, mais precisamente pela iluminação do palco que cumpre objetivos diversos, ora dirigindo o olhar do público para o ator, ora destacando um ou outro elemento do cenário, ora permitindo até efeitos de mudança de espaço e tempo.

As projeções de imagens contemporâneas, sobre as paredes em estilo Arte Nova (Imagem 36), despertam o efeito de antítese: velho-novo, antigo-contemporâneo, decadente-tecnológico. A justaposição da tecnologia com os elementos convencionais do cenário, usado neste caso como se fosse a tela branca do cinema, parece uma hibridização visual, produzida dentro da mesma matriz teatral / performativa. Julio Plaza refere-se exatamente a este processo, quando escreve que “a hibridização ou encontro de dois ou mais meios constitui um momento de revelação do qual nasce a forma nova. Assim, o processo de hibridização nos permite fazer os meios dialogarem” (2003, p. 65).

Imagem 36: Projeção da luz sobre o espaço envidraçado.



Os efeitos da luz juntamente com o som tornam a sala de vidro num espaço fantasmagórico, onde a vida do poeta parece renascer. O ligar e desligar da luz do palco, transforma o espaço envidraçado numa espécie caixa de música que, ao abrir, movimenta os seus bonecos (ex. bailarina) ao som da melodia gravada. A ‘caixa’ de *Brotsky / Baryshnikov* leva o espectador a uma viagem a um tempo passado, a momentos que já não voltam, mas que ficam guardados cuidadosamente na sua memória.

A nosso ver, a fusão tecno-artística das projeções de luz e da atuação em palco reflete o hibridismo poético de Brodsky que combina o incombinável. Por exemplo, podemos ver este exercício de juntar num mesmo texto elementos que são inesperados no ciclo de sonetos ‘Twenty Sonnets to Mary

Queen of Scots'²¹⁶, dedicados à Rainha da Escócia, onde surgem, à mistura com referências a factos que influenciaram o curso da história na Europa, termos do calão e expressões obscenas:

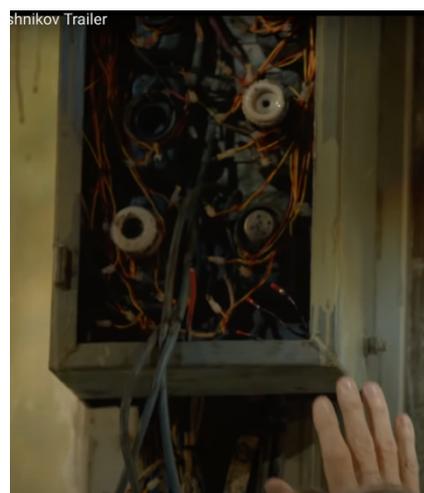
Mary, I call them pigs, not Picts, those Scots.
What generation of what clan in tartan
could have foreseen you'd step down from the screen
a statue, and bridge life to city gardens –
the Luxemburg, to be precise? [I came]
(...)
And your Scots barons neither couldn't, nor can't
think otherwise. They wouldn't relent
in pressing their quite sordid argument –
that is, that they, your Scottish lords, can't see
what makes a throne so different from a cot.
O *rara avis* of your century!
To your compatriots you were a slut.
Brodsky, 2002, p. 226 e p. 228

O cenário do espetáculo é composto por camadas alusivas à vida de Brodsky, onde um objeto tem múltiplas interpretações e significados, tal como os versos do poeta. Os elementos do cenário são réplicas dos objetos do quarto comunal onde Brodsky viveu como milhões de outros soviéticos.

Ao longo da atuação os objetos do cenário ganham vida quando, por exemplo, a voz do poeta sai diretamente de um velho gravador de bobinas, um dos símbolos da época da juventude de Brodsky. As alusões ao tema da passagem do tempo, tão importante para o poeta, enchem o palco, marcando a sua presença tanto a nível poético (metafísico), como existencial (receio da morte).

Imagem 37: Painel elétrico.

O painel elétrico (Imagem 37), situado na fachada da sala envidraçada estala, lançando faíscas na escuridão. Este objeto do cenário lembra os painéis elétricos nos corredores dos apartamentos comunais. A ausência da tampa, provavelmente partida de tanto ser remexida, revela múltiplas ligações elétricas que correspondem ao número de famílias que partilham o espaço inicialmente destinado a uma só família. O estalar das faíscas tem também uma função prática, marcando o ponto de transição de uma cena para outra, o que dinamiza o espetáculo. Por outro lado, os disparos esporádicos da eletricidade devido a curto-circuitos no escuro adicionam drama à atuação,



²¹⁶ Ao passear pelo Jardim de Luxemburgo em Paris, Brodsky ficou impressionado com a estátua de Maria da Escócia, tendo escrito posteriormente os Sonetos (1974). A tradução para inglês foi realizada por Peter France em colaboração com o autor, em 1988.

podendo ser interpretados como um enfarte de miocárdio, uma faísca de Deus (Yakovlev, 2017) ou até uma comunicação de Brodsky do além.

O cenário no palco reúne os elementos da vida de Brodsky que, no seu conjunto, parecem representar o mundo interior do poeta (Imagem 38). A mala lembra a conhecida foto de Brodsky sentado na sua mala de viagem antes de partir para o Ocidente (Imagem 39):

Imagem 38: Objetos da vida de Brodsky no palco, foto de Annabel Moeller.



Imagem 39: Brodsky no aeroporto de Pulkovo (1972), foto de Mikhail Milchik.



O livro nas mãos de Baryshnikov é da editora Ardis que publicou os textos de Brodsky e a garrafa de whisky é da Jameson, a marca preferida do poeta. Obviamente cada pormenor do cenário é bem-pensado e tem valor referencial.

Legendas e Tradução

Sendo que o espetáculo sempre foi apresentado em russo, os textos poéticos foram traduzidos para alemão, hebraico, italiano e letão, entre outros idiomas. No caso do inglês, o realizador abstraiu-se da autotradução inglesa de Brodsky, optando por contratar Jamey Gambrell, tradutora nomeada e aluna de Brodsky.

Posteriormente, Baryshnikov confirmou que o realizador optou deliberadamente pela tradução literal, já que se enquadrava organicamente na peça:

Isto não é uma tradução poética, mas sim uma tradução literal. Foi feito assim por insistência do diretor, que falou diretamente com cada tradutor. Além disso, é visualmente muito bonito: as legendas fluuam pelo topo do cenário, linha após linha. Eu leio deliberadamente bastante devagar, para que o espectador tenha tempo de ler a tradução.^{iv} (entrevista, Baryshnikov apud Sviridova, 2016)

A nosso ver, a decisão de traduzir literalmente os poemas prende-se com a especificidade do texto de chegada que é apresentado em palco, precisamente em legendas que se movimentam na parte superior do cenário (*surtitles*).

A tradução do texto para teatro pode ser vista como uma tradaptação²¹⁷, sendo que o responsável pela legendagem deve considerar o que acontece no palco, os tempos das falas e os erros que os atores cometem durante a atuação. Josélia Neves, autora que estuda e desenvolve processos de tradução para espetáculos de teatro e outros eventos, expõe claramente a problemática de traduzir / legendar um espetáculo ao vivo:

Tradaptar implica traduzir imagens intersemióticas, adaptando-se às necessidades de determinados recetores. Esse processo, aplicável em legendagem inter e intralinguística, pode dar-se a vários níveis e pode exigir diferentes processos tradutológicos. (Neves, 2007, p. 31)

É importante referir que é o tradutor do texto (ou um substituto) quem controla o seguimento das legendas no palco, ajustando-as ao ritmo dos atores que podem esquecer ou trocar as falas. Baryshnikov confirmou que chegou a ter ‘brancas’ na recitação, o que foi resolvido pelo diretor de maneira muito lógica:

Ora, acontece-me ter reveses, causados pela emoção. E o encenador encontrou uma solução razoável e calmante para isso: eu posso abrir sempre o livro em palco e verificar se é assim que está escrito. Isso aconteceu-me uma ou duas vezes, quando me faltou qualquer coisa; aí eu olhei, vi, fechei e assegurei-me que estava tudo assim escrito. O público gosta muito disso.^{iv} (entrevista, Baryshnikov apud Sviridova, 2016)

Segundo os críticos (Yakovlev, 2017), os poemas escolhidos para serem recitados fazem parte dos textos mais acessíveis de Brodsky. Em nossa opinião, isso permite que o público não se distraia da atuação de Baryshnikov, facilitando ao mesmo tempo a compreensão do conteúdo por estrangeiros.

Som e Voz

O espetáculo não tem música, somente curtos trechos musicais. Em nossa opinião, isso deve-se ao facto de se recriar em palco o universo interior de Brodsky, onde a intimidade poética não permite outras combinações de sons além das suas próprias palavras. Segundo Baryshnikov, “he [Brodsky] believed poetry should be read silently to one’s self – preferably with a cigarette and a shot of Irish whiskey” (entrevista, Baryshnikov apud Scholick, 2018). Relembramos ainda que Brodsky não gostava de ver os seus poemas acompanhados por música, achando-a um elemento desnecessário.

²¹⁷ É uma fusão de tradução e de adaptação que visa descrever textualmente (ex. legendas) os conteúdos sonoros (verbais e não-verbais) para auditório com deficiência auditiva.

Júlio Plaza cruza a linguística com a música, traçando um paralelo entre o fonema, menor unidade sonora de uma língua, e a música, já que, na sua opinião, ambas “possuem uma estrutura tanto harmónica quanto melódica” (2003, p. 59). Partindo da afirmação de Plaza, supomos que o poeta queria ouvir somente a sequência temporal dos sons, produzidos pela leitura dos seus versos, excluindo qualquer outro fator externo.

É importante salientar que Brodsky dava preponderância à forma poética sobre o conteúdo durante a recitação dos seus poemas. A voz gravada de Brodsky a recitar os seus poemas soa como um mantra, já que nem sempre se ouve a frase claramente, o que é confirmado pelas palavras de Mikhail Baryshnikov, que nos diz ser a recitação do autor geralmente difícil de compreender, uma vez que ele ‘engolia’ as terminações. Para o poeta o mais importante era a estrutura musical do texto que ele cantava, engasgando-se por vezes (entrevista, Baryshnikov apud Sviridova, 2016).

No espetáculo, a recitação dos poemas acontece de duas maneiras: Baryshnikov lê os versos tanto diretamente do palco, como através de uma gravação, acontecendo por duas vezes o público ouvir a gravação da voz de Brodsky que continua a recitação dos versos, iniciada por Baryshnikov, o que intensifica o drama em palco.

Os espectadores ainda ouvem uma voz gravada que acompanha a atuação e a coreografia improvisada de Baryshnikov. Essa voz aconchegante e sossegada pertence ao bailarino Mikhail Baryshnikov: “[a minha voz] está um pouco distorcida, como se viesse de longe, e sob esta gravação acontece um certo movimento”^{cvii} (ibid.). Previamente gravada e manipulada digitalmente, a voz do bailarino cria uma sensação de contemplação.

De quando em quando, soam elementos de música eletrónica acompanhados por efeitos de luz (Imagem 36, p. 306), trazendo um certo hibridismo artístico para o contexto de um espetáculo convencional.

O público ouve a recitação do texto em silêncio, periodicamente interrompida por um coro de gafanhotos em gravação (ibid.). Supomos que o som dos gafanhotos é da autoria de Jim Wilson, *God’s Chorus of Crickets* (2010), uma vez que se ouve a estrutura musical de múltiplas camadas, onde a gravação desacelerada dos gafanhotos é sobreposta a uma versão de velocidade normal.

O acompanhamento sonoro escolhido para o espetáculo lembra-nos o *sound symbolism* de Roman Jakobson que encontra “a correspondence in the meaning of a given word and in our emotional or aesthetic attitude towards this word and even more towards pairs of words with two opposite meanings” (Jakobson, 1978, p. 113). No caso do espetáculo, o simbolismo não é fonético, mas sim artístico. Consideramos que a combinação do coro íntimo de gafanhotos, a leitura aconchegante de Baryshnikov e a voz litúrgica do poeta resulta numa imagem acústica que reproduz e apresenta os versos de Brodsky, integrando diferentes camadas semióticas nessa criação.

Performance e Movimento: O Caso de ‘Borboleta’

A atuação de Baryshnikov parte do princípio do teatro e não do ballet, daí os momentos coreográficos acontecerem esporadicamente. Num certo ponto o ator / bailarino começa a movimentar-se, dando continuidade aos poemas ou, por vezes, antecipando o texto poético. O próprio bailarino afirma que estes movimentos são uma fusão de géneros diferentes: “There is no choreography. We are using ideas from Japanese butoh and kabuki, some ideas from flamenco, some ideas from paintings. It’s a very mixed bag, with moments that are fixed and others that are more fluid” (entrevista, Baryshnikov apud Scholick, 2018).

Assim, o poema ‘Flores’²¹⁸ (1990) é expresso em estilo Butoh²¹⁹, com elementos de *onnagata*²²⁰, retirados do Kabuki, ou seja, quando o ator masculino interpreta um papel feminino. Segundo Yakovlev (2017), o poema ‘Retrato de uma Tragédia’²²¹ apresentado em movimento sobre uma cadeira lembra ainda o quadro de Felix Nussbaum²²² ‘Triunfo da Morte’ (1944).

Imagem 40: Quadro ‘Triunfo da Morte’, Felix Nussbaum.



Concordamos com o crítico, acrescentando que os movimentos abruptos e desconexos do bailarino foram inspirados em quadros expressionistas.

²¹⁸ TO: *Цветы*.

²¹⁹ Dança de vanguarda japonesa.

²²⁰ É a designação que se dá no teatro *kabuki*, ao ator masculino que interpreta um papel feminino.

²²¹ TO: *Портрет трагедии*.

²²² Trata-se de um pintor judeu-alemão que se destacou pelas suas pinturas sobre o Holocausto de que também foi vítima em 1944.

Imagem 41: Dança de 'Flores', foto de Janis Deinats.



Imagem 42: Dança de 'Retrato de uma Tragédia', foto de Stephanie Berger.



Ao observar os movimentos de Baryshnikov no palco, parece que os poemas de Brodsky servem de partitura ao espetáculo. Cada verso é um conjunto de notas que eletrifica o corpo de Baryshnikov, levando-o a criar movimentos que se transformam em dança. Alvis Hermanis comenta a propósito:

Baryshnikov was taken by the idea of using Brodsky's poetry as a score for the show. Brodsky's poems strung together as a score to compose a requiem that carries Baryshnikov's body which reacts to every word and creates movement that transpires either into pain or into a dance, similarly to the artwork of Egon Schiele and the Japanese Butoh dance. (Hermanis apud Clarendon, 2017)

Para analisar a tradução intersemiótica da adaptação do texto poético 'Borboleta' ao palco, fazemos uma breve revisão para- e intertextual do próprio poema, publicado em 1972, cuja escrita foi iniciada por Brodsky ainda na União Soviética. O texto poético, dedicado à vida curta e frágil de uma borboleta que vive só um dia, levanta questões sobre a vida e a morte, o belo e o horrível, evocando alusões literárias e filosóficas. O herói lírico faz perguntas sobre a eternidade à borboleta que se encontra sem vida nas suas mãos. Por fim, serão os leitores que irão procurar resposta a estas questões retóricas.

Posteriormente, foram feitas múltiplas análises do poema, nomeadamente por Valentina Polukhina (1989) e David Bethea. Este último compara o texto às borboletas de Nabokov em 'O Exílio como Partida para um Casulo: A Imagem da Borboleta nas obras de Nabokov e de Brodsky'²²³ (1991):

Dois artistas distintos, cada um tendo atrás de si uma Rússia muito diferente, por alguma razão, encontraram a mesma imagem da borboleta para expressar a metamorfose que ocorreu com eles: primeiro a partida do exilado para o 'casulo' e depois o surgimento da borboleta, o seu segundo nascimento na tradição anglo-americana.^{cvi} (Bethea, 1991, p. 168)

A ligação do poema ao autor Vladimir Nabokov, que usa imagens de borboletas como um dos motivos recorrentes na sua prosa, foi negada por Brodsky em entrevista a Bethea em 1994. Entretanto, sabendo a influência de Nabokov sobre Brodsky no início da sua carreira, podemos supor que haverá sempre reflexos de intercomunicação artística (ex. alusões, metáforas) nas obras de um e de outro.

²²³ ТО: 'Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского'. Esta comunicação foi apresentada por David Bethea na conferência dedicada às obras de Vladimir Nabokov, em São Petersburgo em 1991, sendo posteriormente publicada na revista *Russkaya Literatura*.

A tradução do poema para inglês foi feita por George Kline, 'The Butterfly', publicada na revista *The New Yorker* em 1976. Apresentamos a seguir o texto original e as respectivas traduções da primeira estrofe do poema:

Brodsky (russo)

*Сказать, что ты мертва?
Но ты жила лишь сутки.
Как много грусти в шутке
Творца! едва
могу произнести
«жила» — единство даты
рождения и когда ты
в моей горсти
рассыпалась, меня
смущает вычесть
одно из двух количеств
в пределах дня.*

Tradução russo-português

Devo dizer que estás morta?
Mas só viveste um dia.
Quanta tristeza nesta partida
Do Criador mal
posso pronunciar
'viveste' – a unidade da data
de nascimento e quando
te desfizeste
na concha da minha mão,
confundo-me a subtrair
uma das duas quantidades
nos limites de um dia.

Brodsky, 2017a, p. 388

Tradução de Kline

Should I say that you're dead?
You touched so brief a fragment
of time. There's much that's sad in
the joke God played.
I scarcely comprehend
the words 'you've lived'; the date of
your birth and when you faded
in my cupped hand
are one, and not two dates.
Thus calculated,
your term is, simply stated,
less than a day.

Brodsky, 2002, p. 72

'Borboleta' é um guia intratextual aos poemas de Brodsky. Assim, por exemplo, os primeiros dois versos "Devo dizer que estás morta? / Mas só viveste um dia" é uma continuação da antítese presente nos seguintes poemas:

- A tua madeixa não se enrola em caracol...²²⁴ (1964): "como uma borboleta (não é?) no ombro: / viva ou morta (...)"^{civii} (Brodsky, 2017a, pp. 458-459);

- 'Natureza Morta'²²⁵ (1971): "— Morto ou vivo, / não há diferença, mulher"^{ck} (Brodsky, 2017a, p. 365);

²²⁴ TO: *Твой локон не свивается в кольцо...*

²²⁵ TO: *Натюрморт.*

- 'Funeral do Bobo'²²⁶ (1972). "Bobo está morta (...)"^{ex} (Brodsky, 2017a, p. 371).

Metaforicamente o poema recorre a Samuel Beckett e a Mozart, o que foi afirmado pelo autor em entrevista a Eva Burch e David Chin em 1979 (publicada em 1980):

Tentei combinar duas entidades [em 'Borboleta'] – Beckett e Mozart. Há muitos anos, na Rússia, eu cortejava uma rapariga. Um dia, ao sair de um concerto de Mozart e enquanto passeávamos pelas ruas, ela disse-me: 'Joseph, tudo é lindo na tua poesia' e assim por diante, 'porém nunca conseguirás criar no teu poema aquela leveza e, ao mesmo tempo, a gravidade que tem Mozart' (...) Eu fixei bem isso e resolvi escrever versos sobre a borboleta.^{ex} (Brodsky & Polukhina, 2000, p. 61)

No poema 'Borboleta', Brodsky inclui um recurso atípico para a sua poesia, que é o elemento gráfico-visual: os versos curtos e simétricos formam a silhueta de uma borboleta ou o bater das asas de uma borboleta (*vide* p. 313). O leitor que desconheça a poesia de Brodsky, pode achar o ajustamento centrado dos versos um pouco exagerado para ser comparado a uma borboleta. Contudo, se compararmos este poema com outros, na maioria de comprimento extenso e versos ajustados lateralmente, constatamos de imediato essa lógica. Bethea comenta a forma do poema, dizendo que "he [Brodsky] creates a stanza that actually sits on the page in a shape imitating its subject [butterfly]" (2014, p. 291). Entrando na área da poesia visual, podemos dizer que a aparência gráfica do texto 'Borboleta' adiciona uma carga semântica ao sentido do texto.

No palco, o poema 'Borboleta' é apresentado dentro da sala de vidro onde Baryshnikov cria formas fluidas através de uma linguagem corporal espontânea ao som da sua voz modificada pela gravação. Segundo Baryshnikov, "Alvis had a concept that all the magic happens inside of that place. Inside, you start to move not in a pedestrian way. And yet it's not quite a choreography" (Baryshnikov apud Harss, 2016). Os movimentos coreográficos do bailarino parecem ser feitos sem qualquer esforço e de maneira muito natural.

A dança da 'Borboleta' antecipa a recitação do texto poético: primeiro ouvimos os gafanhotos que criam uma atmosfera de música de câmara, a que é acrescentada em seguida uma outra camada musical – os pirilampos que transmitem a sensação de ser noite. A luz ligada dentro do espaço envidraçado e com as portas fechadas reforça a ideia de que anoiteceu. Baryshnikov aparece na janela e começa a mover a mão fechada em concha (Imagem 43), ouvindo-se em seguida a sua voz gravada a recitar pausadamente os versos.

²²⁶ ТО: *Похороны Бобо*. Bobo' pode ser interpretado como o nome de uma borboleta.

Imagem 43: Borboleta na janela, início do movimento.



Brodsky (russo)

*Сказать, что вообще нет
тебя? Но что же
в руке моей так схоже
с тобой? [и цвет —...]*
Brodsky, 2017a, p. 389

Tradução russo-português

Dizer que não existes
de todo? **Mas o que é
que na minha mão** é tão
semelhante a ti? [e a cor —...]

Tradução de Kline

Should I say that, somehow,
you lack all being?

What, then, are my hands feeling
that's so like you?

Brodsky, 2002, p. 72

Enquanto a personagem de Brodsky tem a borboleta na sua mão, no palco, a borboleta parece nascer da ponta dos dedos de Baryshnikov, passando depois para as mãos, os braços e finalmente para o corpo todo. Tal como no texto poético, a borboleta (seja morta ou viva) nasce para existir enquanto duram os versos. O bailarino apanha os reflexos do poema, como se fosse um espelho, transpondo os versos para a linguagem da dança. E nesta transposição do código semiótico, Baryshnikov mantém uma fidelidade ao texto, que não é literal, mas sim conceitual, ou seja, transmite a ideia e a atmosfera do texto de partida.

Concordamos com Júlio Plaza que compara a tradução poética com a intersemiótica, considerando ser esta última sempre “avessa à ideologia da fidelidade”: “O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original” (2003, p.

30). Daí o poema 'Borboleta', sendo um texto de partida, dar origem na adaptação teatral a novos objetos (ex. dança / atuação) que pertencem a outro sistema sógnico, não ficando tão 'presos' ao original.

Outro exemplo disso, é a metaforização das referências musicais. O efeito da música de câmara presente no início de 'Borboleta' lembra o Quarteto de Cordas N° 19, também chamado de *Dissonâncias*, de Amadeus Mozart, onde se ouve uma introdução lenta e íntima. Assim, a alusão a Mozart no texto poético formaliza-se no palco via código musical. Tal como acontece com os leitores dos versos de Brodsky, o público teatral não recebe uma referência direta ao compositor austríaco, mas chega à sua obra pelas reminiscências sonoras. Por outras palavras, Hermanis repete a técnica de Brodsky, mas dentro doutro código semiótico. Como salienta Linda Hutcheon a força expressiva de uma *performance* no processo de transmissão da mensagem / narrativa:

The performance mode teaches us that language is not the only way to express meaning or to relate stories. Visual and gestural representations are rich in complex associations; music offers aural 'equivalents' for characters' emotions and, in turn, provokes affective responses in the audience; sound, in general, can enhance, reinforce, or even contradict the visual and verbal aspects. (Hutcheon, 2006, p. 23)

A transposição dos versos para a linguagem corporal está presente ao longo de toda a representação de 'Borboleta'. A certa altura, o voo da borboleta, descrito por Brodsky, passa para o palco.

Brodsky (russo)
*В твоём полете
оно [Ничто] достигло плоти;
и потому
ты в сутолоке дневной
достойна взгляда
как легкая преграда
меж ним [Творцом] и мной.*
Brodsky, 2017a, p. 393

Tradução russo-português
No teu voo,
[o Nada] ganhou corpo;
e por isso
no lufa-lufa do dia
és digna de um olhar
como uma barreira fácil
entre ele [Criador] e eu.

Tradução de Kline
And if, in your life's venture,
No-thing takes flesh,
that flesh will die.
Yet while you live your offer
a frail and shifting buffer,
dividing it from me.

Brodsky, 2002, p. 77

A trajetória do voo da borboleta é transmitida pela mão de Baryshnikov, mais precisamente pela sua palma da mão que bate na janela de formas diferentes (Imagem 41, p. 312). Parece que a borboleta

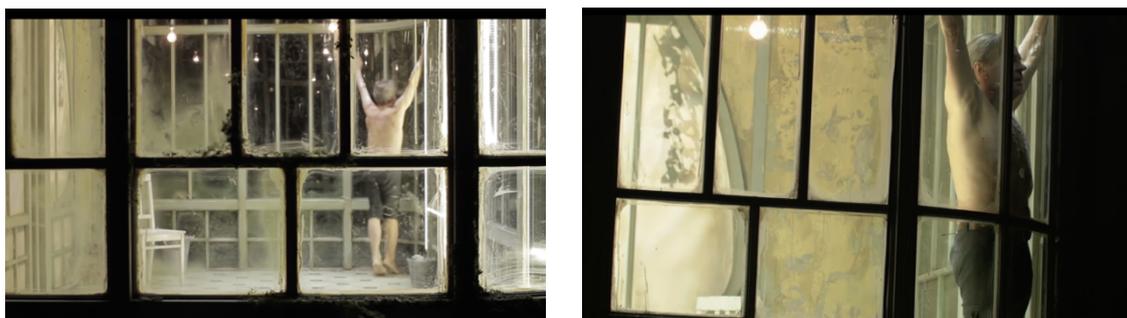
quer sair da sala de vidro, lutando pela sua vida. Este movimento transmite não só os versos acima citados, mas também é uma reminiscência metafórica das tentativas de Brodsky de fugir do regime. Em russo, existe a expressão idiomática “*находиться под колпаком*” [estar dentro da redoma], ou seja, estar sob controlo de alguém. A sala de vidro torna-se numa redoma, de onde não saem nem a borboleta, nem a personagem.

O ator desenvolve o movimento, que gradualmente envolve todo o corpo. A sua mão ‘voa’ à volta da lâmpada (Imagem 44), como se fosse uma borboleta verdadeira, amplificando gradualmente a dimensão da linguagem corporal: dos gestos dos dedos para o corpo inteiro (Imagens 45 e 46).

Imagem 44: Borboleta à volta da lâmpada.



Imagens 45 e 46: Borboleta a tentar sair do cubo em vidro.



O crítico Mark Yakovlev (2017) compara a Borboleta no palco a Brodsky que como o inseto divino não conseguiria sobreviver no espaço “hermético” que era a sua pátria. A nosso ver, a atuação de Baryshnikov dá continuidade aos versos de Brodsky que literalmente ganham voz no palco teatral. A atuação de Baryshnikov é mais uma interpretação do texto escrito que é projetada para os espectadores e estes, por sua vez, interpretam o conteúdo teatral de maneira individual. A percepção do mesmo produto teatral de maneira diferente leva à afirmação de Julio Plaza sobre a mediação da linguagem:

(...) sendo dialógica, a linguagem é necessariamente social, pois todo o conhecimento é mediado pela linguagem que não é propriedade individual, mas coletiva. Passado, presente e futuro criam os possíveis sentidos da linguagem onde as falas individuais se integram e perdem a sua privacidade para o enriquecimento coletivo do sentido. Tanto para Peirce quanto para Bakhtin, ‘a linguagem é inalienavelmente social. Qualquer ato individual de produção de sentido, para Bakhtin, não cabe em uma só consciência (unitária ou fechada em si mesma): toda resposta gera uma nova pergunta. A pergunta e a resposta supõem uma extraposição recíproca...’ (Plaza, 2003, pp. 19-20)

Durante a apresentação de ‘Borboleta’, bem como ao longo do espetáculo, Baryshnikov não se dirige ao público diretamente, parecendo procurar a ‘sombra’ de Brodsky que ganha vida via vozes e luzes. O ator segue as orientações do director Alvis Hermanis, que sobre isso afirma numa entrevista “I said to Misha [Baryshnikov], you have to imagine you are not alone on stage. There are *two* people, and there’s something going on between them, some secret” (entrevista, Hermanis apud Harss, 2016).

Baryshnikov faz um trabalho irrepreensível, conseguindo introduzir as emoções dos poemas de Brodsky na sua atuação, o que confirma a expressão de Octavio Paz de que o artista é um tradutor universal. A nosso ver, o sucesso da peça deve-se ao facto de Baryshnikov compreender a matéria-prima, os versos de Brodsky, dominando ao mesmo tempo a arte de atuação e da dança. Julio Plaza enfatiza o lugar crucial do artista na ligação entre dois signos semióticos, salientando a importância de o artista ter ótimo conhecimento de ambos os sistemas de signos. No caso em análise, o artista é o ator Baryshnikov que, por mediação do diretor teatral, age como uma ponte de ligação na tradução intersemiótica da poesia para o palco, transmutando o conteúdo poético (mensagem e emoção) para a linguagem cinésica do movimento corporal, criando a *performance*.

CONCLUSÃO DE SECÇÃO

O espetáculo *Brodsky / Baryshnikov* é um diálogo interartes, onde o intérprete (Baryshnikov) lida com signos de vários sistemas semióticos: atuação, poesia, dança e música. A dança está presente no palco como um dos elementos artísticos que completam a *performance*, mas não se sobrepõe a nenhum dos outros elementos. Lembramos as palavras de Baryshnikov, “I don’t really dance in the show, but I move quite a bit. Hermanis and I decided there shouldn’t be any choreography per se but reaction, emotion, like a body language or electricity running through the body” (Baryshnikov apud Harss, 2016). A linguagem corporal do bailarino, sendo um elemento inerente ao espetáculo, pode ser comparada às técnicas figurativas (ex. *enjambements*) e aspeto gráfico (forma de borboleta) nos versos de Brodsky que completam e elevam a forma estética do produto artístico, seja poema ou espetáculo.

Os poemas citados ganham vida através da atuação / movimento que permite visualizar o conteúdo, dramatizando-o e reforçando-o via cenário do período soviético. Segundo Jakobson (2008, p. 72), “em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto”. A nosso

ver, na adaptação dos poemas de Brodsky, o encenador / diretor considerou não só as equações verbais, mas também a estética visual do poema. A adaptação dos versos de Brodsky transcende a tradução semântica, envolvendo uma simbiose do potencial pictórico e sonoro junto do conteúdo poético. Neste espaço sócio, o ator opera com signos verbais, sonoros e visuais.

Os elementos do cenário produzem o efeito de retrospectiva do passado para os espectadores que viveram a época soviética de Brodsky e de Baryshnikov, enquanto para o resto do público é uma imersão na vida e nos hábitos daquela época.

O espetáculo, na sua forma e apresentação, dá a sensação de não ter sido ensaiado. Nesta atuação, o discurso elaborado do ator adquire um modelo específico de comportamento através da experiência do próprio *performer*. O público assiste a um monólogo que se desenvolve num diálogo entre dois velhos amigos, onde Baryshnikov começa a recitar o poema e Brodsky (em gravação) termina. Mesmo que a ação seja produzida para o público, cuja presença é obrigatória, os espectadores não são envolvidos diretamente na ação, ficando numa posição passiva. Por outro lado, a comunicação dramática no palco quebra a barreira entre o *performer* e o espectador, cruzando as suas realidades de tal maneira, que o último vem a ser o terceiro participante (ouvinte) no palco.

5.5. CONCLUSÃO DO CAPÍTULO

Todos os textos literários, filmes e peças teatrais, sendo um resultado de uma visão artística individual, representam também produtos de uma cultura. Os seus conteúdos, sejam escritos, pictóricos ou cinésicos, permanecem num diálogo contínuo, unidos a nível intersemiótico. A criação de um produto cultural, seja ele um filme ou uma peça teatral, pode ser visto como um palimpsesto, já que os seus criadores se inspiram nos conteúdos da própria arte (hipotextos) que pode ser literária, cinemática ou qualquer outra. De certo modo, “as a creative and interpretive transposition of a recognizable other work or works, adaptation is a kind of extended palimpsest and, at the same time, often a transcoding into a different set of conventions” (Hutcheon, 2006, p. 33).

Parafraseando Julio Plaza (2003, p. 34), tudo pode ser traduzido no espaço intersemiótico, mas não se traduz cada elemento, uma vez que o artista de cinema / teatro adapta somente o conteúdo com que ele tem empatia. As duas traduções intersemióticas analisadas neste estudo têm características muito específicas, pois os conteúdos exibidos no ecrã e no palco foram escolhidos pelo realizador / encenador segundo as suas visões pessoais e estéticas. Enquanto na adaptação de *Lolita* ao ecrã a semiose estética prevalece sobre a precisão, uma vez que o cinema é uma arte visual; já a tradução intersemiótica do poema ‘Borboleta’ para uma arte performativa permanece mais fiel à obra original.

A adaptação cinematográfica das obras de Nabokov têm algo em comum: nenhuma obra chegou a ser um *blockbuster*, ao contrário das suas versões editadas (caso de *Lolita*). Os textos de Nabokov não são fáceis de serem transmutados para a tela, já que a omnipresente ironia leva o leitor até ao limite da realidade cognitiva e não perceptual. O desafio dos cineastas é transformar os signos verbais em signos verbo-icónicos sem diminuir a dimensão da obra original.

Além disso, as personagens de Nabokov são transgressores que escapam as fronteiras da dicotomia bem / mal, típica das narrativas cinemáticas clássicas. O público de massas não perdoará as transgressões morais dos protagonistas, pois a narrativa cinematográfica habituou o espectador a padrões diferentes: existe o bom e o vilão.

Os textos de Nabokov estão repletos de cenas pouco ‘visualizáveis’, ou seja, fisicamente intangíveis (ex. pensamentos, sentimentos). Os cineastas compensam essa lacuna com técnicas de outros códigos semióticos, como som, luz, música, efeitos de câmara, voz *off*.

A versão de Kubrick salvaguardou a atmosfera do romance nos aspetos mais marcantes: o humor negro e a crueldade velada de pessoas aparentemente inócuas, a incapacidade de um indivíduo resistir às reviravoltas do destino, entre outros. O tema da confrontação da arte com a vida cotidiana demonstrado pelo realizador coincide com a do romance: Humbert é um esteta refinado, que se opõe ao mundo filisteu, representado pelo dramaturgo Quilty e os seus admiradores. Contudo, a complexidade

da personagem de Humbert não sobrevive à adaptação cinematográfica. Na interpretação kubrickiana, o vilão Humbert perde parcialmente a sua perspicácia e torna-se numa vítima. Lolita, representada por Sue Lyon, 'envelhece', parecendo mais uma *femme fatale* do que uma criança.

Enquanto Kubrick extraiu do livro de Nabokov uma versão pop de Lolita com uma vertente de humor negro, Hermanis permanece mais fiel ao texto de partida, visualizando os temas mais relevantes do conteúdo poético, apresentado em palco (ex. tempo, morte, vida).

Em nossa opinião, Alvis Hermanis viu o espetáculo de uma só personagem como a forma teatral mais apropriada para apresentar a poesia de Brodsky, uma vez que os seus versos não toleram a multiplicidade de vozes. Lembramos as palavras de Brodsky, de que só os poetas devem ler poemas em voz alta, enquanto os restantes mortais devem lê-los em silêncio.

Na adaptação da obra original para o guião da peça, o texto de partida fica intacto, já que o diretor acrescenta ao original camadas artísticas de outra dimensão sógnica. Os versos de Brodsky desde o início são monólogos / diálogos entre o herói lírico e o leitor. Assim, a projeção do poema 'Borboleta' é reforçada na comunicação artística graças à linguagem corporal do ator.

Hermanis identificou a narrativa que pode ser visualizada nos versos para dar vida às palavras no espetáculo, capturando a essência da poesia através da atuação de Baryshnikov, da luz e do som. Neste meio, o bailarino inspira-se na atmosfera criada em palco e nos versos para desenvolver a sua linguagem corporal, adequada ao estilo literário de Brodsky, transmitindo deste modo as emoções e mensagens de forma não verbal.

Baseando-se nos versos selecionados para a peça, Baryshnikov criou a sua personagem que funde poeta e leitor. Neste contexto teatral, o bailarino expõe em primeiro plano os temas do envelhecimento, do passado irreversível e a adoração pela poesia, como arte das palavras. O cenário, a luz e o som contribuem para a atmosfera emocional no palco, reforçando a mensagem do ator, a sua expressão e a sua comunicação individual. A *performance* de Baryshnikov marca o espectador pelo contraste da personalidade do bailarino, física e espiritualmente ativa, com a morbidez do material poético. A fusão dos dois opostos explica, a nosso ver, o êxito performativo alcançado. O público fica envolvido emocionalmente, mesmo estando numa posição passiva, uma vez que o material poético transmitido do palco desperta emoção em cada espectador / ouvinte que conhece a poesia de Brodsky.

A afirmação de Octavio Paz de que a tradução e a criação de um texto são procedimentos gêmeos, aplica-se à tradução intersemiótica nos dois casos onde o elemento criativo se sobrepõe a qualquer outro (seja fidelidade ou mensagem), enfatizando a função poética, uma vez que envolve a visão artística do realizador / diretor / ator.

VI. CONCLUSÃO DA TESE

A prosa de Nabokov e a poesia de Brodsky são reconhecíveis pela composição complexa da narrativa / versificação, pelo jogo linguístico e intertextualidade polivalente. A compreensão contextual depende do leitor, sendo que a prosa e a poesia de ambos exigem um significativo esforço de quem os lê.

São autores de grande complexidade linguística no contexto da tradução. O estilo literário de Nabokov apresenta uma linguagem rica, cheia de notas poéticas, fonemas e códigos semióticos que dão ritmo à sua leitura. A presença da inter- e intratextualidade revela-se por distintos meios de expressão: alusões, reminiscências, trocadilhos linguísticos e paródias literárias, entre outros.

A poesia de Brodsky é profunda e complexa, pois os seus versos íntimos ganham um tom lúgubre e soam melhor quando lidos em voz alta. Os seus versos integram a linguagem característica da *intelligentsia* russa com um sotaque de *gulag*, o que torna o seu estilo inconfundível. A nível técnico, traduzir os poemas de Brodsky é uma tarefa desafiante, uma vez que é necessário salvaguardar a singularidade e o poder do som, a amplitude da cobertura e a forma do verso sem cair em literalismos. A nível metafórico, Brodsky é uma incorporação humana da língua russa contemporânea em poesia, cujos versos têm a assonância de toda a poesia russa do passado, integrando ainda os ecos da poesia de outros países. Os versos de Brodsky representam um diálogo contínuo, onde o intertexto é inseparável da realidade soviética. Obviamente que desta perspetiva a tradução de textos tão integrados dentro de uma cultura, deixam sempre algo para trás quando traduzidos. Contudo, o inglês acrescenta diferentes elementos, adicionando uma nova dialética metafórica e intertextual. Enquanto a metáfora pode ocasionalmente ser transferida para o inglês, caso existam seus equivalentes culturais, já a bagagem intertextual das obras russas não é passível de transferência, uma vez que exige do leitor o conhecimento de textos muitas vezes inexistentes na cultura de chegada. Por outro lado, a tradução traça um novo caminho para o texto, criando outras ligações num sistema literário diferente.

Ambos os autores ganham na tradução um maior espectro de alcance a novos públicos, enriquecem os seus textos com formas, expressões e relações intertextuais da língua de chegada, bem como asseguram a presença literária das suas obras num outro sistema cultural.

Os dois autores fugiram à ditadura do seu país e buscaram o exílio. Nabokov por pertencer a uma classe social oposta ao regime socialista e Brodsky por viver de maneira como se o regime não existisse, sendo que nos poucos metros da sua casa comunal se juntavam jovens, inclusive estrangeiros, para ler poesia censurada e discutir os autores proibidos.

No início do nosso estudo colocámos como tarefa definir a identidade autoral de Nabokov e de Brodsky no novo ambiente linguístico e a receção dos seus textos na cultura anglófona.

Exilados, os dois autores seguiram o difícil caminho da busca de reconhecimento profissional. Enquanto Nabokov assimilou a nova cultura, reinventando-se para um público estrangeiro, Brodsky tentou implementar em inglês as normas russas (da língua e do contexto) para a leitura das suas obras.

A recepção das obras de Nabokov e de Brodsky no sistema literário anglófono difere bastante. Nabokov gradualmente construiu a sua personalidade em inglês, baseado nos seus vastos conhecimentos da cultura, língua e gostos anglófonos. Desde o início, o escritor russo adotou uma visão muito europeia na sua estética, ou seja, o cerne russo dos seus romances tinha contornos europeus, sempre mais fáceis de adaptar na tradução. O escândalo literário de *Lolita* despertou interesse por outros livros do autor, que antes eram tidos como textos de estilo pretensioso e pouco apelativos para o público em geral. As obras escritas depois de *Lolita* podiam fazer concorrência ao romance polémico quanto à mestria da língua e exploração de temas complexos.

Ambos os autores, tendo o russo como primeira língua, tinham mais facilidade em usar a técnica de estranhamento artístico nos seus textos ingleses, já que pensavam e viam o mundo via outra língua e outra cultura. Contudo, ambos se dão conta das possibilidades e potencialidades da língua inglesa que, eventualmente, escapa aos nativos. Os textos ingleses dos dois autores possuem um grau diferente de alienação artística. Enquanto o público aceitou o vocabulário raro e as expressões sofisticadas de Nabokov, as alterações sintáticas de Brodsky ainda hoje suscitam dúvidas entre os seus leitores.

Nabokov evoluiu do jovem escritor Vladimir Sirin para o mestre da prosa americana, resultado de um desenvolvimento coeso e duradouro; já Joseph Brodsky, como poeta, não se separou do seu precursor físico, Iosif Brodskiy. A poesia de Brodsky é um reflexo direto da sua vida real e literária: opressão, resistência, pesquisa de leituras proibidas, exílio, carreira, popularidade, reconhecimento. A prosa de Nabokov, por sua vez, é uma reação do autor às fraquezas humanas e ao lado sombrio da sociedade, registadas numa hiper-realidade literária que necessita de ser decifrada.

Brodsky integrou-se numa cultura, que ele conhecia previamente somente a partir dos livros a que conseguia ter acesso no país fechado em que vivera. Para avaliar e apreciar o talento poético de Brodsky na sua plenitude, bem como o seu génio, é necessário dominar a língua russa. Os leitores estrangeiros só podem acreditar nos comentários dos seus colegas russófonos, uma vez que a tradução do seu trabalho de artifice da palavra deixa sempre algo para trás.

Brodsky pode ser visto tanto como um poeta anglófono que segue as suas próprias regras da construção prosódica e rítmica, ou como sendo uma continuação da sua *persona* russa numa língua nova. Os seus poemas escritos originalmente em inglês, receberam boas críticas pela transmissão das mensagens complexas e intelectualmente estimulantes de forma concisa e elegante. Já a poesia autotraduzida, isolada do hipotexto russo, carece de força poética. O poeta atingiu a sua 'independência'

autoral num outro gênero literário, o ensaio crítico, onde o seu estatuto de um notável crítico / ensaísta literário se estabeleceu rapidamente.

Sendo a autotradução o *núcleo* central do presente estudo, a nossa intenção foi posicionar as obras autotraduzidas de Nabokov e de Brodsky no contexto dos Estudos de Tradução e da Literatura Comparada; identificar fatores influenciadores nas decisões autorais, sendo estes de índole exógena ou endógena. Foi ainda analisada a possível refração do substrato intertextual nas obras autotraduzidas, onde a decisão do autor seria crucial na interpretação do seu texto. Neste contexto, identificamos o fator da fidelidade / criatividade nas obras, já que a subjetividade do autor e o seu direito à reescrita têm sempre lugar nestes casos.

As autotraduções dos dois autores foram motivadas por fatores distintos, desde a insatisfação autoral com a obra original à incapacidade de entregar a sua obra às mãos de terceiros, passando por uma visão bem definida do modo distinto como deve soar o seu texto em inglês e em russo.

No seu livro *Translation* (2014), Susan Bassnett defende uma abordagem criativa, que leva à substituição do texto de partida por algo novo e diferente, mas que teoricamente provocaria o mesmo efeito no leitor-alvo: “the translator has to learn to dance, while confined by the chains of the original, and this is the great paradox of much poetry translation” (2014, p. 110). Na tradução das suas próprias obras, os dois autores tomaram a liberdade de as editar, reescrever e adaptar à cultura de chegada. Neste caso, os novos textos, situados na margem interdisciplinar de Estudos de Tradução e de Literatura Comparada, podem ser classificados como ‘autotraduções’ ou como ‘reescritas’. Qualquer autotradução, desde logo pela sua etimologia, inclui dois elementos: o próprio ‘auto’ e a ‘tradução’. A prevalência de um elemento ou de outro no trabalho final de tradução depende do autor que decide o grau de fidelidade da nova obra ao texto de partida. Dependendo do contexto onde se situa o novo texto, perto ou longe da obra de partida, pode-se considerar o produto final como uma (auto)tradução ou um texto completamente novo. As autotraduções de Nabokov e de Brodsky analisadas neste trabalho, pisaram as margens de extremos diferentes. Na dialética constante entre as identidades de tradutor e autor, tanto em Nabokov como em Brodsky prevalece prioritariamente o autor. Isso remete-nos à afirmação de Walter Benjamin, “no poem is meant for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the audience” (1997, p. 151). Na ótica do crítico literário, verificamos que Brodsky traduz para ele próprio e não para o leitor anglófono. Nabokov, por sua vez, redefine os objetivos do texto na tradução para inglês, adaptando o seu texto ao leitor de chegada.

As autotraduções de Brodsky e de Nabokov levantam naturalmente a problemática da invisibilidade do tradutor, debatida por Lawrence Venuti. Sendo que no ato de autotradução o escritor / poeta exerce ainda funções de tradutor, o peso deste último está condicionado à vontade do autor. No caso do romance *Laughter in the Dark*, a ‘voz’ condicionada do tradutor é suprimida pela autoridade do

autor. Em *Lolita* a presença do tradutor torna-se visível nos casos da tradução literal e nas falhas técnicas que originam certa alienação no texto. A autotradução mimética de Brodsky é uma tentativa de salvaguardar a musicalidade, a forma e o contexto metafórico do original.

Os adeptos da estrangeirização concordarão que deve sentir-se a resistência do texto de partida na tradução, os apoiantes da domesticação serão a favor de uma obra adaptada e bem integrada na cultura de chegada. Em nossa opinião, as obras traduzidas de Nabokov foram reconhecidas depois do sucesso de *Lolita* que sendo um *best-seller* abriu caminho a outros textos. Quanto a Brodsky, o seu sucesso depende de o leitor aceitar, ou não, as suas autotraduções, sucesso esse que até hoje não foi alcançado.

Por outro lado, Nabokov, estando integrado no sistema anglófono, afirmou ser impossível entender os seus romances ingleses sem ler as suas obras do período russo. Porém, a indicação autoral de traduzir as suas obras russas a partir das versões inglesas para uma terceira língua marginalizam o russo face a outros sistemas linguísticos. A difusão do russo é muito forte na Eurásia, mas perde face ao inglês a nível global. A exclusão das obras russas de futuras traduções para terceira línguas cria uma assimetria na presença do legado literário russo, comparativamente ao inglês.

Consideramos que os argumentos invocados nos capítulos III e IV validam o nosso argumento sobre a qualidade e limites da autotradução, abrindo uma série de reflexões para este exercício em múltiplos *media*.

No que respeita à tradução intersemiótica, decidimos no início do nosso trabalho evidenciar a presença de Nabokov e de Brodsky no mundo do cinema e das artes performativas, analisando a adaptação de dois textos. Assim, fizemos uma análise do processo de tradução de signos verbais por signos icónico-verbais, icónicos, acústicos e cinéticos, e as ferramentas artísticas usadas na adaptação do texto literário para o ecrã ou o palco.

Os romances de Nabokov são uma prova de que a narrativa criativa pode ser transmutada e adaptada para artes tão diversas como o cinema e a ópera, por exemplo. A linguagem sofisticada juntamente com a problemática da exploração de identidades e personagens moralmente controversas atrai público em qualquer contexto. Os diversos artistas contemporâneos que se inspiram no legado do autor russo-americano, vieram a desenvolver novas formas da expressão visual. Seja em livro ou enquanto filme, *Lolita* permanece atual, uma vez que continua a abordar temas relevantes para o público hodierno: o tema do tabu sexual na sociedade, a censura e liberdade artísticas, conflitos entre a moral e a estética.

A marca de Brodsky nas outras artes é muito mais diminuta, uma vez que o seu legado poético permanece primordialmente dentro do espaço russófono. Isso remete-nos a Lawrence Venuti, segundo o qual a poesia é o género menos traduzido em resultado do seu público-leitor ser reduzido (2011, p.

127). Mesmo assim, passados trinta anos sobre a morte de Brodsky, a sua poesia continua popular entre os jovens russófonos que interpretam os seus versos de modo distinto dos contemporâneos do autor. Através destas interpretações nascem em *media* diferentes canções, instalações e exposições que dão nova vida à poesia de Brodsky.

A adaptação teatral de Alvis Hermanis é uma interpretação da velha escola que envolveu os contemporâneos de Brodsky em leituras muito próximas do original. A nosso ver, a nova geração de leitores de Brodsky contribuirá fortemente para o seu impacto na arte contemporânea e a sua divulgação. De certo modo “adaptation is how stories evolve and mutate to new times and different places” (Hutcheon, 2006, p. 176). Na sua obra poética, Brodsky aborda temas atuais de modo irrepetível, potenciando novas leituras intersemióticas e intertextuais.

Concluindo, podemos inferir que sempre se perde ou se encontra algo na metamorfose da tradução, e a autotradução não é uma exceção a esse processo. Evocamos uma afirmação de Gayatri Spivak, que, reportando-se à sua tradução da poesia bengali, nos diz que “translation is the most intimate act of reading. I surrender to the text when I translate” (1992, p. 398). Na autotradução, Brodsky nunca se rendeu à língua inglesa, já Nabokov foi mais flexível e aberto à cultura recetora. Contudo, ambos estabeleceram as suas regras, levando o público a render-se aos seus textos e linguagem própria.

O impacto das obras de Brodsky e Nabokov nas duas realidades culturais onde se inserem (russe e anglófona) evidencia a importância do fenómeno da autotradução, facto este que abre portas para um vasto campo de reflexão crítica multidisciplinar – literária, tradutológica, comparatista – no qual o presente estudo se enquadra.

No futuro, gostaríamos de continuar a nossa análise do fenómeno da autotradução no âmbito da literatura russa dos séculos XIX e XX, já que a prática de traduzir as suas próprias obras para outras línguas estrangeiras foi exercitada por outros escritores e poetas russos como V. Zhukovsky, E. Boratynsky, A. Tolstoi, V. Ivanov, Z. Hippus e M. Tzvetava.

BIBLIOGRAFIA²²⁷

Fontes Primárias

- Brodskii, I. (2001). *Paisagem com Inundação* (Carlos Leite, Trad.). Cotovia.
- Brodsky, J. (1978, Mar). Part of Speech (Daniel Weissbort, Trad.). *Poetry*, pp. 311-320.
<https://urltiger.com/JKloP>
- _____ (2017a). *Stikhotvoreniya i poemy 1*. Lenizdat.
- _____ (2017b). *Stikhotvoreniya i poemy 2*. Lenizdat.
- _____ (2002). *Joseph Brodsky: Collected Poems*. A. Kjellberg (Ed.). Ferrar, Straus & Giroux.
- Nabokov, V. (2012). *Lolita*. Azbuka.
- _____ (2013). *Lolita* (Maria Vale de Gato, Trad.). Relógio D'Água.
- _____ (2015). *Lolita*. Penguin Books.
- _____ (2016). *Laughter in the Dark*. Penguin Books
- _____ (2017). *Kamera obskura*. Azbuka-Attikus.
- Hermanis, A. (Director). (2015-2019). *Brodsky / Baryshnikov* [Play]. The New Riga Theatre, Riga.
- Kubrick, S. (Director), & Harris, J. (Producer). (1962). *Lolita* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Fontes Secundárias

- Adamovich, G. (2015). *Poslednie novosti 1936-1940*. Alteyya.
- Alighieri, D. (1967). *La Divina Commedia*. Letteratura italiana Einaudi.
- Appel, A. (1973). Nabokov's Dark Cinema. In S. Krlinsky & A. Appel (Eds.), *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West, 1922-1972* (pp. 196-273). University of California Press.
<https://shorturl.at/chINU>
- Apter, E. (2011). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton University Press.
<https://shorturl.at/qrtBZ>
- _____ (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Verso Books.
<https://shorturl.at/iEGl1>
- Are, G. (1904, Jul 11). Iz vospominaniy ob A. P. Tchekhov. *Revista Teatr / Iskusstvo*, 28, pp. 520-522.
<https://shorturl.at/abrvK>

²²⁷ As referências bibliográficas são elaboradas segundo a norma APA 7.

- Auden, W. H. (2007). *W. H. Auden: Collected Poems*. The Modern Library.
- Auden, W. H., & Kline, G. (1973, Apr). Poems of Joseph Brodsky. *The New York Review*.
<https://shorturl.at/bhkG4>
- Babikov, A. (2021, Mar). Superman returns. An unpublished poem by Vladimir Nabokov. *TLS – The Times Literary Supplement*. <https://shorturl.at/bxJ47>
- Barabtarlo, G. (1988, Jul). Onus Probandi: On the Russian Lolita. *The Russian Review*, 74(3), pp. 237-252. <https://www.jstor.org/stable/130589?seq=1>
- Barasz, O. (2015). Pol'sky komponent v poetike Iosifa Brodskogo. *Acta Polono-Ruthenica*, 20, pp. 147-155.
- Barthes, R. (1967). The Death of Author (Stephen Heath, Trans.). In Roland Barthes (Ed.), *Image Music Text* (1977), (pp. 142-148). Fontana Press.
- Baryshnikov, M. (2017, Apr 2). Interview: Drinking too many coffees with the great Russian poet Joseph Brodsky. *The Guardian*. <https://shorturl.at/puOTX>
- Bassnett, S. (1998). Translating the Seed: Poetry and Translation. In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Constructing cultures: Essays on literary translation*, (pp. 57-75). Multilingual Matters. <https://shorturl.at/dPR09>
- _____ (2000). Theatre and Opera. In P. France (Ed.), *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, pp. 96-102, Oxford University Press. <https://shorturl.at/cprOP>
- _____ (2003). *Estudos de Tradução: Fundamentos de uma Disciplina* (Viviana de Campos Figueiredo, Trad.). Fundação Calouste Gulbekian.
- _____ (2005). *Translation Studies* (3rd ed.). Routledge.
- _____ (2014). *Translation*. Routledge.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Multilingual Matters. <https://shorturl.at/rvJW4>
- Bates, D. (1853). *Bates' Poems*. Lindsay & Blakiston. <http://tinyurl.com/vey2sz8a>
- Bayley, J. (1988, Nov 27). Not Afraid of Sounding Major. *The New York Times on the Web*.
<https://urltiger.com/BjiOC>
- _____ (1996, 1 Sept). English as a Second Language. *The New York Times*.
<https://urltiger.com/MLZhB>
- Ben-Porat, Z. (2003). Saramago's Gospel and the poetics of prototypical rewriting. *Journal of Romance Studies*, 3(3), pp. 93-105. <https://doi.org/10.3828/jrs.3.3.93>
- Benjamin, W. (1997). The Translator's Task, (S. Rendall, Trans.). *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 10(2), pp. 151-165. University of Oregon.

- _____ (2003). The Task of the Translator (trad. Harry Zohn). In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, pp. 15-25. Routledge. <http://tinyurl.com/5n7d3j24>
- Berberova, N. (1996). *Kursiv moi: Avtobiografiya*. Soglasie.
- _____ (2023). *Nabokov i ego 'Lolita'*. Wiki Chtenie. <https://lit.wikireading.ru/31816>
- Berlina, A. (2015). *Brodsky translating Brodskiy*. Bloomsbury. E-book.
- Bethea, D. M. (1991). Izgnanie kak ykhod v kokon: obraz babochki u Nabokova i Brodskogo. *Russkaya Literatura – Revista histórico-literária*, 3, pp. 168-175.
- _____ (2014). *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*. Princeton University Press. <https://urltiger.com/CrbQn>
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Birkerts, S. (1982, spring). Joseph Brodsky, The Art of Poetry No. 28. *The Paris Review*, 83. <https://bit.ly/3VS3KVe>
- _____ (2000, Sep 17). A Subversive in Verse. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2000/09/17/books/a-subversive-in-verse.html>
- Bluestone, G. (2003). *Novel into Film*. The Johns Hopkins University Press [1957].
- Borges, J. L. (1960). Borges y Yo. *El hacedor*. <https://www.poeticous.com/borges/borges-y-yo?locale=es>
- Bouchet, M. (2010, Nov 6). Music and Songs in Lolita, novel and film. *Miranda*, 3. DOI: <https://doi.org/10.4000/miranda.1498>
- Boyd, B. (1990). *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. Princeton University Press.
- _____ (1991). *Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton University Press. <http://tinyurl.com/33ttr6a>
- _____ (2009). On the Original of Cheepy: Nabokov and Popular Culture Fads, *The Nabokovian*, 63, pp. 63-71. <https://thenabokovian.org/node/51000>
- _____ (2010). *Vladimir Nabokov: Amerikanskije gody* (M. Birdwood-Hedger et al, Trad.). Simpozium.
- Brodsky, J. (1973, Aug 9). Translating Akhmatova (C. Proffer, Trans). *The New York Review*. <https://urltiger.com/pZknO>
- _____ (1986, Oct 10). Jewish cemetery near Leningrad... (W.S. Merwin & Wladimir Weidle, Trans.). *The New York Review*. <http://tinyurl.com/42xycejx>
- _____ (1986a). *Less Than One: Selected essays*. Penguin Books. <https://urltiger.com/TOOAg>
- _____ (1987, Dec 8). *Joseph Brodsky – Nobel Lecture*. The Nobel Prize. <http://tinyurl.com/2fwxmtc5>
- _____ (1987a, Dec 8). *Joseph Brodsky – Nobel Lecture* (Translation). The Nobel Prize. <https://urltiger.com/CsKGu>
- _____ (1992). *Sochineniya Iosifa Brodskogo: Stikhotvoreniya 1964-1971 gg.* Universidade de Michigan. <http://tinyurl.com/ess9bp7x>

- _____ (1995). *Peresechennaya mestnost'. Puteshestviya s kommentariyami*. Nezavisimaya gazeta.
- _____ (2001). *V ozhidanii varvarov. Mirovaya poeziya v perevodakh Iosifa Brodskogo*. Zhurnal Zvezda.
- _____ (2002a). *Joseph Brodsky: Conversations*. C.L. Haven (Ed.). University Press of Mississippi.
<https://bit.ly/3iWmdkz>
- _____ (2024). Pis'ma k stene. *Kul'tura RF*. <https://www.culture.ru/poems/30597/pisma-k-stene>
- Brodsky, J., & Polukhina, V. (2000). *Iosif Brodsky: Bolshaya kniga interviu*. I. Zakharov (Ed.). Keele University.
- Brown, C. (1980, Sept. 7). The Best Russian Poetry Written Today. *The New York Times*.
<http://tinyurl.com/yc233t7a>
- Burgess, A. (1965, May). Pushkin & Kinbote. *Encounter*, 24(5), pp. 74-78. <https://bitly.ws/3azBq>
- Bykov, D. (2016). *Brodsky – poet nesostoyavshikhsya, ugnetennykh ili neudachlivykh grazhdan*. Sobaka.ru <https://www.sobaka.ru/entertainment/books/56616>
- Carroll, L. (1999). *Anya v strane chudes* (V. Nabokov, Trad.). Raduga.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford University Press.
- Cavalieri, G. (1991). Joseph Brodsky: The Poet and the Poem. In C. L. Haven (Ed.), *Joseph Brodsky: Conversations* (pp. 141-151). University Press of Mississippi. <http://tinyurl.com/3466e9zc>
- Clarendon, E. (2017). News: Extra Performance of Brodsky / Baryshnikov Announced at the Apollo Theatre. *Love London Love Culture*. <http://tinyurl.com/mpucr2hj>
- Clines, F. (1987, Oct 23). Poet Reflects on Fortunes of Literature. *The New York Times*.
<https://urltiger.com/vqAIR>
- Cocks, G., Diedrick, J., & Perusek, G. (2006). *Depth of Field: Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*. The University of Wisconsin Press. <http://tinyurl.com/2etp6p4e>
- Colapinto, J. (2015, Jun 30). Nabokov's America, *The New Yorker*. <https://urltiger.com/JJdgG>
- Corliss, R. (1994). *Lolita*. Bloomsbury. <http://tinyurl.com/zrns7458>
- Croce, A. (2020, Apr 28). *Lolita: In Its Way, A Good Film*. Scraps from the Loft.
<http://tinyurl.com/3wdx64uf>
- Damrosch, D. (2003). *What is World Literature?* Princeton University Press. <https://urltiger.com/ZCGGx>
- Decreto-lei da Bandeira do Estado da RSFS da Rússia* (1955, Dez 23). Presidium do Conselho Supremo do Estado da RSFS da Rússia. <https://docs.cntd.ru/document/901826649>
- Donne, J. (1990). *John Donne: The Major Works*. Oxford University Press. <http://tinyurl.com/27e757sh>
- Dudley Andrew, J. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press.
- Durantaye, L. (2006). The Pattern of Cruelty and the Cruelty of Pattern in Vladimir Nabokov. *The Cambridge Quarterly*, 35(4), pp. 301-326. <https://www.jstor.org/stable/42971758>

- Emel'yanova, M. (2017). *Nabokov's Camera Obscura and Laughter in the Dark: Bilingual Text Translated for Cinema* [Master's thesis, Università Ca' Foscari-Venezia]. <http://tinyurl.com/7c6hywe4>
- Etkind, E. (1988). *Protsess Iosifa Brodskogo*. Overseas Publications Interchanges Ltd.
- Even-Zohar, I. (1978). *Papers on Poetics*. Porter Institute for Poetics and Semiotics. <http://tinyurl.com/nhjt9w7f>
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. In *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, Volume 11, number 1. <http://tinyurl.com/3zww8cah>
- Falsetto, M. (1996). *Perspectives on Stanley Kubrick*. G.K. Hall.
- Feofanov, S. (2020, Nov 19). V sadu Fontannogo doma – vystavka pamyati Brodskogo. *Bumaga*. <https://paperpaper.ru/v-sadu-fontannogo-doma-vystavka-pam/>
- Field, S. (2023). *Ted Tally – on adaptation. The Silence of the Lambs*. SYD FIELD – The Art of Visual Storytelling. https://sydfield.com/syd_resources/ted-tally-on-adaptation/
- Foster Jr., J. B. (1993). *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton University Press. <http://tinyurl.com/225dfjmc>
- Frank, A. (2022). *O Diário de Anne Frank*. Livros do Brasil.
- Gelmis, J. (1970). *An Interview with Stanley Kubrick (1969)*. The Kubrick Site. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. E-book. <https://acortar.link/js13Ax>
- _____ (1987). *Seuils*. Éditions du Seuil.
- Gerschenkron, A. (1966). A Manufactured Monument?. *Modern Philology*, 63(4), pp. 336-347. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/389793>
- Glad, J. (1991). *Besedy v Izgnanii*. Populyanaya biblioteka.
- Gogol, N. (2023). *Zapiski sumasshedshego*. E-Book.
- Golla, R. (2017). *Conversations with Vladimir Nabokov*. University Press of Mississippi. <https://urltiger.com/Xmbmg>
- Gordin, Ya. (2003). *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'*. Zhurnal Zvezda.
- _____ (2018). *Rytsar' i smert', ili zhizn' kak zamysel: O sud'be Iosifa Brodskogo*. Vremya.
- Gorlée, D. L. (2022). *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Brill. <http://tinyurl.com/4j5sh6pw>
- Green, H. (1977, Feb 6). Mister Nabokov. *The New Yorker*. <http://tinyurl.com/5arhhbyy>
- Gritsman, A. (2003). Poetic Translation and Bilingual Poetry Maddening Marvel. *An International Annual Journal of Poetry, Translation & Art*, 1, pp. 123-141. <http://tinyurl.com/yhecck2p>
- Grutman, R. (2013). A sociological glance at self-translation and self-translators. In A. Cordingley (Ed.), *Self-Translation: Brokering originality in hybrid culture* (pp. 63-80). Bloomsbury.

- Grutman, R., & Bolderen, T. (2014). Self-Translation. In S. Bermann & C. Porter (Eds.), *A Companion to Translation Studies* (pp. 323-330). John Wiley & Sons. <http://tinyurl.com/4mddyv88>
- Hars, M. (2016, Mar 2). Mikhail Baryshnikov and Joseph Brodsky, in a Song of Exiled Russians. *The New York Times*. <http://tinyurl.com/yten7wa8>
- Hass, R. (1987). Joseph Brodsky / Lost in Translation. In R. Hass (Ed.), *Twentieth century pleasures: Prose on poetry*, pp. 134-140. Ecco Press. 2nd edition. <http://tinyurl.com/3hzd6wm8>
- Herman, D. (2020). Steiner on Screen. *Salmagundi Magazine, Fall 2020 – Winter 2021* (pp. 75-88). <https://urltiger.com/eBOSE>
- Hermans, T. (1996). The Translator's Voice in Translated Narrative. *Target: International Journal of Translation Studies*, 8(1), pp. 23-48. <https://urltiger.com/NOTQy>
- Hofstadter, D. (2018, Jul 25). A Tale of Two (or so) Translations. *TraLaLaLit – Magazin für übersetzte Literatur*. <https://urltiger.com/EzbsR>
- Hughes, D. (2000). *The Complete Kubrick*. Random House E-Books. <https://urltiger.com/slxxk>
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. University of Illinois Press.
- _____ (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Isherwood, C. (2016, Mar 11). Review: In 'Brodsky / Baryshnikov,' One Friend Recalls Another. *The New York Times*. <http://tinyurl.com/4c7xa2sj>
- Ivan Bunin – Facts*. (2023, Dec 01). NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2024. <https://urltiger.com/tkTWz>
- Ivanič, R. (1998). *Writing and Identity*. John Benjamins Publishing Company. <https://bit.ly/3UDWXNr>
- Jakobson, R. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*. In R.A. Brower (Ed.), *On Translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.
- _____ (1978). *Six Lectures on Sound and Meaning* (John Mephram, Trans.). The MIT Press.
- _____ (2002). On Linguistic Aspects of Translation. In Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, pp. 138-143.
- Jangfeldt, B. (2012). *Yazyk est Bog. Zametki ob losife Brodskom*. Corpus.
- Jeffries, S. (2015, May 12). 'Actors are cattle': when Hitchcock met Truffaut. *The Guardian*. <https://bit.ly/3XwP8Lc>
- Jones, L. (2016, May 24). On the Trail of Nabokov in the American West. *The New York Times*. <http://tinyurl.com/bdv86uf9>
- Joseph Brodsky – Nobel Lecture*. (2023, Dec 01). NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2023. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1987/brodsky/lecture/>
- Juliar, M. (2015). *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography, Revised*. Versão digital.

- Kael, P. (2016, Oct 18). *Lolita (1962)*. Scraps from the Loft. <http://tinyurl.com/3i3v9zd5>
- Kaplan, B. (2007). *Unwanted Beauty*. University of Illinois Press.
- Karlinsky, S. (1970). Anya in Wonderland: Nabokov's Russified Lewis Carroll. In A. Appel, & C. Newman (Eds.), *Nabokov: criticism, reminiscences, translations, and tributes* (pp. 310-315). Northwestern University Press. <http://tinyurl.com/24hwzmm9>
- Khodasevich, V. F. (1934). Kamera Obskura. In *Sobraniye sochineny: V 4 tomakh. T 2. Zapisnaya knizhka. Stat'i o russkoi poezii. Literaturnaya kritika 1922-1939*. <https://urltiger.com/mpLGN>
- Khodasevich, V. F. (1996). *Sobraniye sochineny: V 4 tomakh. T 2. Zapisnaya knizhka. Stat'i o russkoi poezii. Literaturnaya kritika 1922-1939*. Soglasiye. <https://urltiger.com/XVHRT>
- King James Bible*. (2004). Holy books. [1769]
- Kinstler, L. (2015, Dec 1). The Resurrection of Joseph Brodsky. *The Paris Review*. <https://urltiger.com/HcvYr>
- Kline, G. (1990). *Variations on the Theme of Exile*. In L. Loseff, & V. Polukhina (Eds.), *Brodsky's Poetics and Aesthetics* (pp. 56-88). Palgrave Macmillan.
- Kochetkova, N. (2018, Ago 18). 'Lolita' i ee original. *Chto ne tak s glavnyim romanom Vladimira Nabokova*. Lenta.ru. <https://lenta.ru/articles/2018/08/18/nabokov/>
- Könönen, M. (2002). 'Infernal' subtexts in Brodsky's poem *The Fifth Anniversary*. *Sign Systems Studies* 30.2, pp. 677-694.
- Korovin, V. (2014). *Istoriya russkoi literatury XX – nachala XXI veka. Chast' II, 1925-1990 gody*. Vlados.
- Kotlyar, P. (2018, Jan 26). On prosto znal sebe tsenu. Entrevista com Bengt Jangfeldt. *Delovoi Peterburg*, 8(4854), pp. 14-15.
- Kozlov, V. I. (2010). *Chetyre podstupa k tsiklu I. Brodskogo 'Chast' rechi'*. Biblioteka Fantastiki. <https://urltiger.com/uYWhh>
- Kullé, V. (2019). Joseph Brodsky: V zerkale angliyskogo yazyka. *International Cultural Portal Experiment*. <https://md-eksperiment.org/post/20190119-joseph-brodsky-v-zerkale-angliyskogo-yazyka>
- Lang, B. (2021, Sep 1). 'White Noise' Producer Uri Singer Nabs Rights to Vladimir Nabokov's 'Invitation to a Beheading'. *Variety*. <http://tinyurl.com/5dzn5w2u>
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- Leitch, T. (2005). The Adapter as Auteur: Hitchcock, Kubrick, Disney. In M. Aragay (Ed.), *Books in Motion. Adaptation, Intertextuality, Authorship* (pp. 107-124). Rodopi.
- Lenkinski, J. (2016, Jan 10). Baryshnikov: A lifetime of movement. *The Jerusalem Post*. <https://urltiger.com/XtioR>
- Leonard, J. (1969, May 1). The Nobel-est writer of them all. *The New York Times*. <https://urltiger.com/pOMFq>

- Lisbon Conference* (1990). The Lisbon Conference on Literature: Central Europe and Russian Writers. *Cross Currents*, 9 (pp. 75-124). University of Michigan. <https://shorturl.at/syJKT>
- Loseff, L. (2011). *Joseph Brodsky: A Literary Life* (Jane Ann Miller, Trans.). Yale University.
- Losev, L. (2008). *Iosif Brodsky: Opyt literaturnoi biografii*. Molodaya Gvardiya.
- Lotman, M. Yu. (1995). Giperstrofika Brodskogo. *Russian Literature*, 37(2-3), pp. 303-32. North-Holland.
- Lynch, D. (2007). *Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*. Penguin Publishing Group. <http://tinyurl.com/y3w7hrmx>
- Macedo, G., & Amaral, A. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Edições Afrontamentos.
- Mandelstam, N. (1983). *Vospominaniya. Kniga vtoraya*. MCA-PRESS.
- Marques, Y. (2013). *Tradução para português das obras russas de Vladimir Nabokov: um caso de deturpação pela via do inglês* [Dissertação de Mestrado, ISCAP | IPP]. Repositório Institucional do Politécnico do Porto. <https://bit.ly/3ulTVgm>
- _____ (2022). Desconstrução dos elementos míticos em Lolita de Nabokov: Teoria sobre o Imaginário de Gilbert Durand. *Polissema – Revista De Letras Do ISCAP*, 1(22), pp. 181-201. <https://doi.org/10.34630/polissema.v1i22.4822>
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Cinematográfica*. Dinalivro.
- Marvell, A. (2007). *The Poems of Andrew Marvell*. Pearson Education Limited. <http://tinyurl.com/52fcde8r>
- McFarlane, B. (2006). *Novel to Film: Na Introduction to the Theory of Adaptation*. Clarendon Press.
- Melnikov, N. G. (2000). *O Nabokove I prochem. Stat'i, retsenzii, publikatsii*. Novoye literatunoye obozreniye.
- Monaco, J. (1981). *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. Oxford University Press. <http://tinyurl.com/ms9kf7y5>
- Moser, B. (2019). *Sontag: Her Life*. Penguin UK. <http://tinyurl.com/3pr7i7s4>
- Munday, J. (2016). *Introducing translation studies. Theories and applications* (4th ed.). Routledge.
- Myers, A. (1988). *A Selection of Nineteenth-Century Russian Poetry*. Farrar, Straus and Giroux. <http://tinyurl.com/y8pw64hu>
- Nabokov, V. (1930). Torzhestvo dobrodeteli. *Nabokov Lit*. <http://tinyurl.com/2btuxy3d>
- _____ (1941, Aug 4). The Art of Translation. *The New Republic*. <https://shorturl.at/nqM16>
- _____ (1951). *Conclusive Evidence: A Memoir*. Harper. <http://tinyurl.com/mwcbwhkk>
- _____ (1964). *Notes on Prosody and Abram Gannibal*. Princeton Legacy Library. <https://bit.ly/2TZ5rFs>
- _____ (1967). *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. Putnam.
- _____ (1989). *Vladimir Nabokov: Selected Letters 1940-1977*. Harcourt Brace Jovanovich.

- _____ (1990). *Strong opinions*. Vintage International Edition.
- _____ (1991). *The annotated Lolita*. A. Appel, Jr. (Ed.). Vintage Books.
- _____ (1996). Vladimir Nabokov: Neizdannoe v Rossii. *Zvezda* (11).
- _____ (1997). *Lolita: A Screenplay*. Random House [1961].
- _____ (2004). Problems of Translation: 'Onegin' in English. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 71-83). Routledge.
- _____ (2012). *Bend Sinister*. Penguin Books. <http://tinyurl.com/9jemtxn>
- _____ (2012). *Drugie berega*. Azbuka.
- _____ (2012a). *Pale Fire*. Penguin Books Limited. <http://tinyurl.com/wa9cvx4h>
- _____ (2013). *The Eye*. Penguin Books. <https://acortar.link/a1bjXQ>
- _____ (2017). *The Gift*. Penguin Books. <http://tinyurl.com/mr2m5mbt>
- Nabokov, V., & Wilson, E. (2001). *The Nabokov-Wilson letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940-1971*. S. Karlinsky (Ed.). University of California Press. <https://bit.ly/3VJ5jVh>
- Nasardinova, M. (2015, Out 15). Mikhail Baryshnikov – “Ya v teatre. Chego uzh tut yulit’”. *LSM.LV*. <https://shorturl.at/ptzAQ>
- Nasrutdinova, L. Kh. (2007). *Literatura russkogo zarubezhya*. Editora da Universidade de Kazan.
- Neves, J. (2007). *Vozes que se Vêem: Guia de Legendagem para Surdos*. Instituto Politécnico de Leiria & Universidade de Aveiro. Offsetlis.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of a Translation*. Prentice Hall.
- _____ (2001). *Approaches to Translation*. Pergamon Press. [1981]
- Nida, E., & Taber, C. (1982). *The Theory and Practice of Translation*. E.J. Brill.
- Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. L'Harmattan.
- Paz, O. (1992). Translation, Literature and Letters (Irene del Corral, Trans.). In R. Schulte, & J. Biguenet (Eds.), *Theories of Translation: An Anthology of essays from Dryden to Derrida*, pp. 152-162. The University of Chicago Press. <http://tinyurl.com/2apb3kur>
- _____ (2009). *Tradução: Literatura e Literalidade* (Doralice Alves de Queiroz, Trad.). Fale / UFMG.
- Peirce, C. S. (1956). *Philosophical writings of Peirce*. Dover Publications. <http://tinyurl.com/mr2jccp5>
- Petrushanskaya, Ye. (2004). *Muzykal'nyi mir Iosifa Brodskogo*. *Zvezda*. <http://tinyurl.com/9cv75tkn>
- Plaza, J. (2003). *Tardução Intersemiótica*. Perspectiva.
- Polukhina, V. (1992). *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*. St. Martin's Press.
- _____ (2006). *Brodsky glazami sovremennikov*. Volume 2. *Zvezda*.

- _____ (2008, Jun 28). Thirteen Ways of Looking at Joseph Brodsky. *Words Without Borders*.
<https://shorturl.at/dtJ49>
- _____ (2010). *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*. Volume 2. Academic Studies Press.
<https://amzn.to/3FAV0wE>
- Popov, V. (2015, out.). Amerikanskaya Zhizn' Dovatova. *Revista Natsiya: Est' Povod Gordit'sya Rossiey*,
 16, pp. 44-49. MediaYug.
- Popovič, A. (1975). *A Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. University of Alberta.
<https://shorturl.at/cntMS>
- Proffer, C. (2017). *Bez kupyur*. Corpus.
- Pushkin, A. (1820). *Ruslan i Lyudmila*. Public Domain.
- _____ (1981). *Sobranie sochinenii v desyati tomakh*. Volume III. Pravda.
- _____ (2018). *Eugene Onegin: A Novel in Verse* (V. Nabokov, Trans.). Princeton University Press.
- Raine, C. (2011). *In Defence of T. S. Eliot*. Picador. <http://tinyurl.com/ycxhvxd>
- Ranchin, A. (2016). *O Brodskom. Razmyshleniya I razbory*. Vodoley.
- Reid, C. (1988, Dec 8). American Disaster. *London Review of Books*, 10(22). rb.gy/4iv3f0
- Reid, R. (1999). *Belfast Tune*. In L. Loseff, & V. Polukhina (Eds.), *Joseph Brodsky: The Art of a Poem* (pp. 191-206). Macmillan Press Ltd. New York. <https://cutt.ly/zLpSQWa>
- Reifman, P. S. (2003). *Iz istorii russkoy, sovetskoy i postsovetskoy tsenzury*. E-book.
<http://reifman.ru/russ-tsenzura/>
- _____ (2017). *Tsenzura v dorevoljucionnoy, sovetskoy e postsovetskoy Rossii. Dopetrovskaya Rossiya – pervaya tret' XIX v. Probel-2000*.
- Rein, Ye. (2003). *Zametki marafontsa: nekanonicheskiye memuary*. U-Faktoriya.
<http://tinyurl.com/5cpicbx7>
- Reiss, K. (2016). *Translation criticism: The potentials and limitations* (E. F. Rhodes, Trans.). Routledge.
<https://cutt.ly/J1wV9tV>
- Reiss, K., & Vermeer, H. (2014). *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (C. Nord, Trans.). Routledge. [1984]
- Roberts, H. (1965). *Nabokov in Montreux: 1965 Interview* [Video file]. YouTube. rb.gy/edtenk
- Roper, R. (2015). *Nabokov in America: On the Road to Lolita*. Bloomsbury. <http://tinyurl.com/3n2ur8dt>
- Roscoff, N. (2015). *On Literary (Ab)normality: Lolita and Self-Translation* [Doctoral dissertation, University of Alberta]. <https://t.ly/T8Lo0>
- Rulyova, N. (2020). *Joseph Brodsky and Collaborative Self-Translation*. Bloomsbury academic.
<https://cutt.ly/gGBwUTv>

- Ryan, C., & Greenwald, A. (Hosts). (2020, Dec 4). *An Interview With 'Queen's Gambit' Director Scott Frank. Plus, the Major HBO Max News and 'Industry' Episode 4* [Audio podcast]. The Watch. <http://tinyurl.com/44nf8zct>
- Schabas, M. (2018, Jan 26). Review: Brodsky/Baryshnikov offers reflection on time and loss. *The Globe and Mail*. https://t.ly/7l8_c
- Schleiermacher, F. (1858). On the different Methods of Translating (André Lefevere, Trans.). In D. Weissbort, & A. Eysteinsson (Eds.) (2006), *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, (pp. 206-209). Routledge.
- Scholick, J. (2018, Jan 29). Baryshnikov on Brodsky. *Poetry Foundation*. <https://urltiger.com/mGftP>
- Shakhovskaya, Z. A. (1979). *V poiskakh Nabokova*. La Presse Libre.
- Shekhovtsova, O. (2005). Noch s 'Lolitoj'. Roman Vladimira Nabokova v SSSR. *Voprosy literatury*, 4, pp. 115-133. <https://voplit.ru/issue/2005-4/>
- Shestov, L. (2004). *Apofeoz bezpochvennosti*. AST.
- Shklovsky, V. (1915, dez). Retsenzii. *Vzyl: Baraban Futuristov*. <rb.gy/t3umqz>
- Shtern, (2010). *Poet bez P'edestala: Vospominaniya ob losife Brodskom*. Vremya.
- Skryabina, T. (s/d). Literatura russkogo zarubezh'ya. In *Enciclopèdia científica popular universal 'Krugosvet'*. <http://tinyurl.com/2s4cs9cz>
- Smirnov, I. (2020). Kniga budet smeyatsya. *Zvezda*, 10. <http://tinyurl.com/mrcw3k5>
- Smirnova, A. N. (2007). *Interpretatsiya romana V. Nabokova v fil'me S. Kubrika 'Lolita'*. Enciclopèdia Déjà Vu. <http://ec-dejavu.ru/l/Lolita-Kubrick.html>
- Smith G. (1995, Jul). Joseph Brodsky: Recent Studies and Materials. *The Harriman Review*, 8(2), pp. 12-20. Columbia University, Harriman Institute. <http://tinyurl.com/5d52f9jj>
- Solzhenitsyn, A. (1999). Iosif Brodsky: Izbrannye stikhi. *Novy Mir*, 12.
- Sontag, S. (2013). *Against Interpretation and Other Essays*. Penguin Books Limited. <rb.gy/2alo5u>
- Southern, T. (1962). *Unpublished interview: An Interview with Stanley Kubrick, Director of Lolita*. The Terry Southern Estate. <https://shorturl.at/gxDUV>
- Spivak, G. (1992). The Politics of Translation. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader*, (pp. 397-416). Routledge.
- Stam, R. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In R. Stam, & A. Raengo, (Eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Blackwell Publishing pp. 1-52.
- Steiner, G. (1976). *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. Atheneum.
- _____ (1986, Jan 12). Language under Surveillance: The Writer and the State. *The New York Times*. <http://tinyurl.com/y8y3rtej>

- _____ (2013). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Open Road Integrated Media.
- Suton, K. (2022, Oct 3). Filming the Unfilmable and Achieving the Unimaginable: How Kubrick's 'Lolita' Eventually Won Critics Over and Established Itself as an Acclaimed Sardonic Black Comedy. *Cinephilia & Beyond*. <https://cinephiliabeyond.org/lolita/>
- Sviridova, A. (2016, Feb 25). Mikhail Baryshnikov: 'Ya delayu to, chto polagaetsya delat'. *Ekran i Stsena – Jurnal do teatro e cinema*. <https://screenstage.ru/?p=4149>
- Szirtes, G. (1988). The Muse of Absolute Zero. *The Poetry Review*. Poetry Society, 78, pp. 40-42.
- Tamley, A. (1969). Vladimir Nabokov Talks About Nabokov. *Vogue* (December), pp. 190-191. <https://shorturl.at/ikvU6>
- Teasley, E. (1970). Nabokov's Russian Readers. In C. Newman & A. Appel, Jr. (Eds.), *TriQuarterly*, 17 (winter), pp. 253-260. <https://www.triquarterly.org/issue-viewer#/98986#254>
- The New York Times* (1982, Feb 27). Susan Sontag Provokes Debate on Communism. *The New York Times*. <https://nyti.ms/3UKwMo7>
- The Nobel Prize in Literature 1987*. (2023, Dec 01). NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2023. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1987/summary/>
- Toffler, A. (1964). Playboy Interview: Vladimir Nabokov. *Playboy*. <http://tinyurl.com/yc6fvany>
- Tolstoy, I. (2017, Mai 25). Brodsky o Tsvetaevoi. *Radio Svoboda*. <http://tinyurl.com/yw3k86xf>
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. J. Benjamins Pub.
- _____ (1999). How Come the Translation of a Limerick Can Have Four Lines. In G. Anderman & M. Rogers (Eds.), *Word, Text, Translation: Liber Amicorum for Peter Newmark* (pp. 157-68). Multilingual Matters Ltd.
- Trzeciak, J. (2011). Paratext and Palimpsests ni Nabokov's Despair. In B. Shallcross & R. Nycz (Eds.), *The Effect of Palimpsest Culture, Literature, History* (pp. 293-315). Peter Lang.
- Tsvetaeva, M. (1988). *Stikhi i poemy*. Tekhnika i nauka.
- Tsybulsky, M. (2004). *Zhizn' i puteshestviya V. Vysotskogo*. Feniks. <http://tinyurl.com/3kdvpufw>
- Tynyanov, Yu. (1977). *Poetika, istoriya literatury, kino*. Nauka.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- _____ (2011, Apr 11). Introduction: Poetry and Translation. *Translation Studies*, 4(2), pp. 127-132. Routledge. DOI: 10.1080/14781700.2011.560014
- Vickers, G. (2008). *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*. Chicago Review Press. <https://bit.ly/3FBU8rS>
- Vinay, J. P., & Darbelnet, J. (1995). *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation* (J. C. Sager & M. J. Hamel, Trans.). Benjamins.
- _____ (2004). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Didier.

- Volgina, A. S. (2005). *Avtoperevody Iosifa Brodskogo / ikh vospriyatiye v SSHA / Velikobritanii 1972-2000 gg.* [Tese do Doutoramento]. Universidade Estatal de Línguas de Nizhny Novgorod.
- Volkov, S. (2000). *Dialogi s Iosifom Brodskim.* Nezavisimaya gazeta.
- Walcott, D. (1988, Nov 24). Magic Industry. *The New York Review*. <https://shorturl.at/cdkDL>
- Weissbort, D. (1989). Translating Brodsky. In D. Weissbort (Ed.), *Translating Poetry*, pp. 221-227. Palgrave Macmillan. <https://urltiger.com/VAfVd>
- _____ (2002). Something Like His Own Language. In J. Matthias & W. O'Rourke (Eds.), *Notre Dame Review* 14 (summer), (pp. 177-185).
- _____ (2004). *From Russian with Love: Joseph Brodsky in English.* Anvil Press Poetry. <http://tinyurl.com/5aytbemb>
- Weissbort, D., & Eysteinson, A. (2006). Friedrich Schleiermacher. In D. Weissbort, & A. Eysteinson (Eds.), *Translation – Theory and Practice. A Historical Reader*, pp. 205-206. Routledge.
- White, D. (2017). *Nabokov and His Books: Between Late Modernism and the Literary Marketplace.* Oxford University Press. <https://shorturl.at/coJR7PT&gbpv=0>
- Wilson, E. (1965, Jul 15). The Strange Case of Pushkin and Nabokov. *The New York Review*. <https://shorturl.at/cpBIM>
- Yakovlev, M. (2017, Jun 14). 'Brodsky-Baryshnikov' – zven'ya odnoy tsepi (resenha ao espetáculo). *Zarubezhnye Zadvorki – Revista Digital*. <https://urltiger.com/rIOYc>
- Yefimova, M. (2018, Ago 19). 'Telo Dzhona Brauna', ili Amerikanskaya 'Voyna i mir'. [Transcrição de programa radiofónico]. <https://www.svoboda.org/a/29430042.html>
- Yerofeev, V. (1988). Russky metaroman V. Nabokova, ili V poiskakh poteryannogo raya. *Voprosy literatury – Revista literária*. <https://bit.ly/3iKuUP2>
- Yevtushenko, Ye. (2002). *Pervoe sobranie sochineniy v vos'mi tomakh: 1971-1975.* Neva. <http://tinyurl.com/ydxbaadj>

ANEXO I

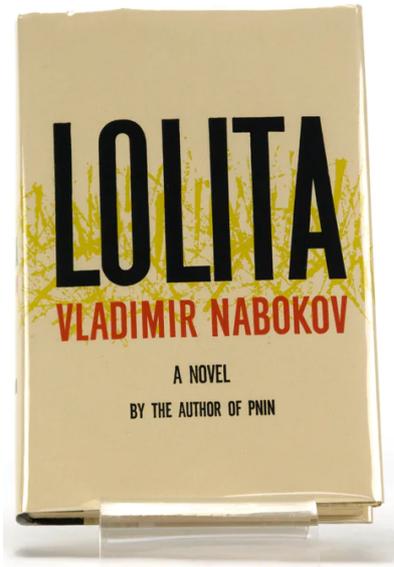


Imagem 1

Capa da primeira edição de *Lolita* nos Estados Unidos. (1958, G.P. Putnam's Sons)

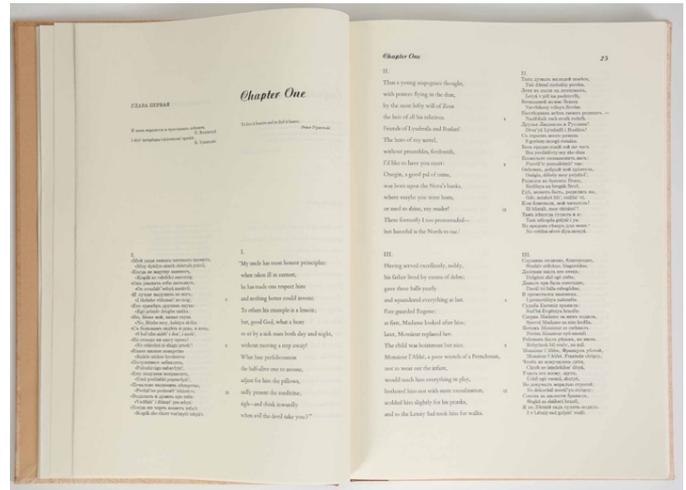


Imagem 2

Tradução de Eugénio Onéguin de Vladimir Nabokov, com transliteração de Stanislav Shvabrin.



Imagem 3

V. Sirin, *Câmara Escura* (1933)
[В. Сирин, *Камера Обскура*]

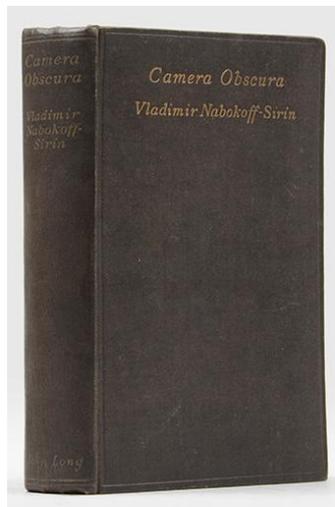


Imagem 4

Vladimir Nabokoff-Sirin,
Camera Obscura (1936)

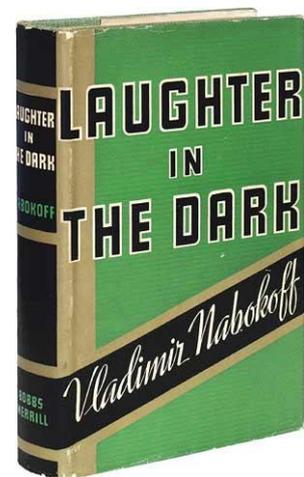


Imagem 5

Vladimir Nabokoff,
Laughter in the Dark (1938)

ANEXO II

‘Часть речи’ [Parte do Discurso], Joseph Brodsky, 1975-76

1

Ниоткуда с любовью, надцатого марта,
дорогой уважаемый милая, но не важно
даже кто, либо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;
я любил тебя больше, чем ангелов и самого,
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих;
поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне,
в городке, занесенном снегом по ручку двери,
извиваясь ночью на простыне -
как не сказано ниже по крайней мере -
я взбиваю подушку мычащим «ты»
за морями, которым конца и края,
в темноте всем телом твои черты,
как безумное зеркало повторяя.

2

Север крошит металл, но щадит стекло.
Учит гортань проговорить «пусти».
Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти.

Замерзая, я вижу, как за моря
солнце садится, и никого кругом.
То ли по льду каблук скользит, то ли сама земля
закругляется под каблуком.

И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
все отчетливой раздается снег
и чернеет, что твой Седов, «прощай».

3

Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него ложащуюся, точно под татарву.
Узнаю этот лист, в придорожную грязь
падающий, как обгаренный князь.
Растекаясь широкой стрелой по косою скуле
деревянного дома в чужой земле,
что гуся по полету, осень в стекле внизу
узнает по лицу слезу.
И, глаза закатывая к потолку,
я не слово о номер забыл говорю полку,
но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи, как ярлык в Орду.

4

Это – ряд наблюдений. В углу – тепло.
Взгляд оставляет на вещи след.
Вода представляет собой стекло.
Человек страшней, чем его скелет.

Зимний вечер с вином в нигде.
Веранда под натиском ивняка.
Тело покоится на локте,
Как морена вне ледника.

Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившим сквозь бахрому
оттиском «доброй ночи» уст
не имевших сказать кому.

5

Потому что каблук оставляет следы – зима.
В деревянных вещах замерзая в поле,
по проходим себя узнают дома.
Что сказать ввечеру о грядущем, коли
воспоминая в ночной тиши
о тепле твоих – пропуск – когда уснула,
тело отбрасывает от души
на стену, точно тень от стула
на стену ввечеру свеча,
и под скатертью стянутым к лесу небом
над силосной башней натертый крылом грача
не отбелишь воздух колючим снегом.

6

Деревянный лакоон, сбросив на время гору с
плеч, подставляет их под огромную тучу. С мыса
налетают порывы резкого ветра. Голос
старается удержать слова, взвизгнув в пределах смысла.
Низвергается дождь; перекрученные канаты
хлещут спины холмов, точно лопатки в бане.
Средиземное море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами.
Одичавшее сердце все еще бьется за два.
каждый охотник знает, где сидят фазаны, – в лужице под лежащим.
За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра,
как сказуемое за подлежащим.

7

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле серых цинковых волн, всегда набегавших по две, и отсюда - все рифмы, отсюда тот блеклый голос, вьющийся между ними, как мокрый волос; если вьется вообще. Облокотясь на локоть, раковина ушная в них различит не рокот, но хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, кипящий на керосинке, максимум - крики чаек. В этих плоских краях то и хранит от фальши сердце, что скрыться негде и видно дальше. Это только для звука пространство всегда помета: глаз не посетует на недостаток эха.

8

Что касается звезд, то они всегда. То есть, если одна, то за ней другая. Только так оттуда и можно смотреть сюда; вечером, после восьми, мигая. Небо выглядит лучше без них. Хотя освоение космоса лучше, если с ними. Но именно не сходя с места, на голой веранде, в кресле. Как сказал, половину лица в тени пряча, пилот одного снаряда, жизни, видимо, нету нигде, и ни на одной из них не удержишь взгляда.

9

В городке, из которого смерть расплзлась по школьной карте, мостовая блестит, как чешуя на карпе, на столетнем каштане оплывают тугие свечи, и чугунный лев скучает по пылкой речи. Сквозь оконную марлю, выцветшую от стирки, проступают ранки гвоздики и стрелки кирхи; вдалеке дребезжит трамвай, как во время оно, но никто не сходит больше у стадиона. Настоящий конец войны – это на тонкой спинке венского стула платье одной блондинки да крылатый полет серебристой жужжащей пули, уносящей жизни на Юг в июле.

Мюнхен

10

Около океана, при свете свечи; вокруг поле, заросшее клевером, щавелем и люцерной. Вечеру у тела, точно у Шивы, рук, дотянуться желающих до бесценной. Упадая в траву, сова настигает мышь,

беспричинно поскрипывают стропила. В деревянном городе крепче спишь, потому что снится уже только то, что было. Пахнет свежей рыбой, к стене прилип профиль стула, тонкая марля вяло шевелится в окне; и луна поправляет лучом прилив, как сползающее одеяло.

11

М. Б.

Ты забыла деревню, затерянную в болотах занесенной губернии, где чучел на огородах отродясь не держат – не те там злаки, и дорогой тоже все гати да буераки. Баба Настя, поди, померла, и Пестерев жив едва ли, а как жив, то пьяный сидит в подвале, либо ладит из спинки нашей кровати что-то, говорят, калитку, не то ворота. А зимой там колют дрова и сидят на репе, и звезда моргает от дыма в морозном небе. И не в ситцах в окне невеста, а праздник пыли да пустое место, где мы любили.

12

Тихотворение мое, мое немое, однако, тяглое – на страх поведьям, куда пожалуемся на ярмо и кому поведаем, как жизнь проводим? Как поздно за полночь ища глазунию луны за шторами зажженной спичкою, вручную стряхиваешь пыль безумия с осколков желтого оскала в писчую. Как эту борзопись, что гуще патоки, там ни размазывай, но с кем в колене и в локте хотя бы преломить, опять-таки, ломоть отрезанный, тихотворение?

13

Темно-синее утро в заиндедевшей раме напоминает улицу с горящими фонарями, ледяную дорожку, перекрестки, сугробы, толчею в раздевалке в восточном конце Европы. Там звучит «ганнибал» из худого мешка на стуле, сильно пахнут подмышками брусья на физкультуре; что до черной доски, от которой мороз по коже, так и осталась черной. И сзади тоже. Дребезжащий звонок серебристый иней преобразил в кристалл. Насчет параллельных линий все оказалось правдой и в кость оделось; неохота вставать. Никогда не хотелось.

14

С точки зрения воздуха, край земли
всюду. Что, скашивая облака,
совпадает – чем бы не замели
следы – с ощущением каблука.
Да и глаз, который глядит окрест,
скашивает, что твой серп, поля;
сумма мелких слагаемых при перемене мест
неузнаваемее нуля.

И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолостью, не разжимая уст.

15

Заморозки на почве и облысение леса,
небо серого цвета кровельного железа.
Выходя во двор нечетного октября,
ежась, число округляешь до «ох ты бля».
Ты не птица, чтоб улететь отсюда,
потому что как в поисках милой всю-то
ты проехал вселенную, дальше вроде
нет страницы податься в живой природе.
Зазимую же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом,
наколов на буквы пером слова,
как сложенные в штабеля дрова.

16

Всегда остается возможность выйти из дому на
улицу, чья коричневая длина
успокоит твой взгляд подъездами, худобой
голых деревьев, бликами луж, ходьбою.
На пустой голове бриз шевелит ботву,
и улица вдалеке сужается в букву «у»,
как лицо к подбородку, и лающая собака
вылетает из подворотни, как скомканная бумага.
Улица. Некоторые дома
лучше других: больше вещей в витринах,
и хотя бы уж тем, что если сойдешь с ума,
то, во всяком случае, не внутри них.

17

Итак, пригревает. В памяти, как на меже,
прежде доброго злака маячит плевел.
Можно сказать, что на Юге в полях уже
высевают сорго – если бы знать, где Север.
Земля под лапкой грача действительно горяча;
пахнет тесом, свежей смолой. И крепко
зажмурившись от слепящего солнечного луча,

видишь внезапно мучнистую щеку клерка,
беготню в коридоре, эмалированный таз,
человека в шляпе, сводящего хмуро брови,
и другого, со вспышкой, снимающего не нас,
но обмякшее тело и лужу крови.

18

Если что-нибудь петь, то перемену ветра,
западного на восточный, когда замерзшая ветка
перемещается влево, поскрипывая от неохоты,
и твой кашель летит над равниной к лесам Дакоты.
В полдень можно вскинуть ружье и выстрелить в то, что в поле
кажется зайцем, предоставляя пуле
увеличить разрыв между сбившимся напрочь с темпа
пишущим эти строки пером и тем, что
оставляет следы. Иногда голова с рукою
сливаются, не становясь строкою,
но под собственный голос, перекатывающийся картаво,
подставляя ухо, как часть кентавра.

19

...и при слове «грядущее» из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой.
После стольких зим уже безразлично, что
или кто стоит в углу у окна за шторой,
и в мозгу раздается не неземное «до»,
но ее шуршание. Жизнь, которой,
как даренной вещи, не смотрят в пасть,
обнажает зубы при каждой встрече.
От всего человека вам остается часть
речи. Часть речи вообще. Часть речи.

20

Я не то что схожу с ума, но устал за лето.
За рубашкой в комод полезешь, и день потерян.
Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это –
города, человеков, но для начала зелень.
Стану спать, не раздевшись или читать с любого
места чужую книгу, покамест остатки года,
как собака, сбежавшая от слепого,
переходят в положенном месте асфальт. Свобода
это когда забываешь отчество у тирана,
а слюна во рту слаще халвы Ширази,
и хотя твой мозг перекручен, как рог барана,
ничего не каплет из голубого глаза.

ANEXO III

'A Part of Speech', autotradução de Joseph Brodsky, 1980

I was born and grew up in the Baltic marshland
by zinc-gray breakers that always marched on
in twos. Hence all rhymes, hence that wan flat voice
that ripples between them like hair still moist,
if it ripples at all. Propped on a pallid elbow,
the helix picks out of them no sea rumble
but a clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle
on the burner, boiling-lastly, the seagull's metal
cry. What keeps hearts from falseness in this flat region
is that there is nowhere to hide and plenty of room for vision.
Only sound needs echo and dreads its lack.
A glance is accustomed to no glance back.

The North buckles metal, glass it won't harm;
teaches the throat to say, 'Let me in.'
I was raised by the cold that, to warm my palm,
gathered my fingers around a pen.

Freezing, I see the red sun that sets
behind oceans, and there is no soul
in sight. Either my heel slips on ice, or the globe itself
arches sharply under my sole.

And in my throat, where a boring tale
or tea, or laughter should be the norm,
snow grows all the louder and 'Farewell!'
darkens like Scott wrapped in a polar storm.

From nowhere with love the enth of Marchember sir
sweetie respected darling but in the end
it's irrelevant who for memory won't restore
features not yours and no one's devoted friend
greeted you from this fifth last part of earth
resting on whalelike backs of cowering boys
I loved you better than angels and Him Himself
and am farther off due to that from you than I am from both
of them now late at night in the sleeping vale
in the little township up to its doorknobs in
snow writhing upon the stale
sheets for the whole matter's skin-
deep I'm howling 'youuu' through my pillow dike
many seas away that are milling nearer
with my limbs in the dark playing your double like
an insanity-stricken mirror.

A list of some observations. In a corner, its warm.
A glance leaves an imprint on anything it's dwelt on.
Water is glass's most public form.
Man is more frightening than his skeleton.

A nowhere winter evening with wine. A black
porch resists an osier's stiff assaults.
Fixed on an elbow, the body bulks
like a glacier's debris, a moraine of sorts.
A millennium hence, they'll no doubt expose
a fossil bivalve propped behind this gauze
cloth, with the print of lips under the print of fringe,
mumbling 'Good night' to a window hinge.

I recognize this wind battering the limp grass
that submits to it as they did to the Tartar mass.
I recognize this leaf splayed in the roadside mud
like a prince empurpled in his own blood.
Fanning wet arrows that blow aslant
the cheek of a wooden hut in another land,
autumn tells, like geese by their flying call,
a tear by its face. And as I roll
my eyes to the ceiling, I chant herein
not the lay of that eager man's campaign
but utter your Kazakh name which till now was stored
in my throat as a password into the Horde.

A navy-blue dawn in a frosted pane
recalls yellow streetlamps in the snow-piled lane,
icy pathways, crossroads, drifts on either hand,
a jostling cloakroom in Europe's eastern end,
'Hannibal...' drones on there, a worn-out motor,
parallel bars in the gym reek with armpit odor;
as for that scary blackboard you failed to see through,
it has stayed just as black. And its reverse side, too.
Silvery hoarfrost has transformed the rattling bell
into crystal. As regards all that parallel-
line stuff, it's turned out true and bone-clad, indeed.
Don't want to get up now. And never did.

You've forgotten that village lost in the rows and rows
of swamp in a pine-wooded territory where no scarecrows
ever stand in orchards: the crops aren't worth it,
and the roads are also just ditches and brushwood surface.
Old Nastasia is dead, I take it, and Pesterev, too, for sure,
and if not, he's sitting drunk in the cellar or
is making something out of the headboard of our bed:
a wicket gate, say, or some kind of shed.
And in winter they're chopping wood, and turnips is all they live on,
and a star blinks from all the smoke in the frosty heaven,
and no bride in chintz at the window, but dust's gray craft,
plus the emptiness where once we loved.

In the little town out of which death sprawled over the classroom map
the cobblestones shine like scales that coat a carp,
on the secular chestnut tree melting candles hang,
and a cast-iron lion pines for a good harangue.
Through the much laundered, pale window gauze
woundlike carnations and *kirchen* needles ooze;
a tram rattles far off, as in days of yore,
but no one gets off at the stadium anymore.
The real end of the war is a sweet blonde's frock
across a Viennese armchair's fragile back
while the humming winged silver bullets fly,
taking lives southward, in mid-July.

Munich

As for the stars, they are always on.
That is, one appears, then others adorn the inklike
sphere. That's the best way from there to look upon
here: well after hours, blinking.
The sky looks better when they are off.
Though, with them, the conquest of space is quicker.
Provided you haven't got to move
from the bare veranda and squeaking rocker.
As one spacecraft pilot has said, his face
half sunk in the shadow, it seems there is
no life anywhere, and a thoughtful gaze
can be rested on none of these.

Near the ocean, by candlelight. Scattered farms,
fields overrun with sorrel, lucerne, and clover.
Toward nightfall, the body, like Shiva, grows extra arms
reaching out yearningly to a lover.
A mouse rustles through grass. An owl drops down.
Suddenly creaking rafters expand a second.
One sleeps more soundly in a wooden town,
since you dream these days only of things that happened.
There's a smell of fresh fish. An armchair's profile
is glued to the wall. The gauze is too limp to bulk at
the slightest breeze. And a ray of the moon, meanwhile,
draws up the tide like a slipping blanket.

The Laocoön of a tree, casting the mountain weight
off his shoulders, wraps them in an immense
cloud. From a promontory, wind gushes in. A voice
pitches high, keeping words on a string of sense.
Rain surges down; its ropes twisted into lumps,
lash, like the bather's shoulders, the naked backs of these
hills. The Medhibernian Sea stirs round colonnaded stumps
like a salt tongue behind broken teeth.
The heart, however grown savage, still beats for two.
Every good boy deserves fingers to indicate
that beyond today there is always a static to-
morrow, like a subject's shadowy predicate.

If anything's to be praised, it's most likely how
the west wind becomes the east wind, when a frozen bough
sways leftward, voicing its creaking protests,
and your cough flies across the Great Plains to Dakota's forests.
At noon, shouldering a shotgun, fire at what may well
be a rabbit in snowfields, so that a shell
widens the breach between the pen that puts up these limping
awkward lines and the creature leaving
real tracks in the white. On occasion the head combines
its existence with that of a hand, not to fetch more lines
but to cup an ear under the pouring slur
of their common voice. Like a new centaur.

There is always a possibility left – to let
yourself out to the street whose brown length
will soothe the eye with doorways, the slender forking
of willows, the patchwork puddles, with simply walking.
The hair on my gourd is stirred by a breeze
and the street, in distance, tapering to a V, is
like a face to a chin; and a barking puppy
flies out of a gateway like crumpled paper.
A street. Some houses, let's say,
are better than others. To take one item,
some have richer windows. What's more, if you go insane,
it won't happen, at least, inside them.

...and when 'the future' is uttered, swarms of mice
rush out of the Russian language and gnaw a piece
of ripened memory which is twice
as hole-ridden as real cheese.
After all these years it hardly matters who
or what stands in the corner, hidden by heavy drapes,
and your mind resounds not with a seraphic 'do,'
only their rustle. Life, that no one dares
to appraise, like that gift horse's mouth,
bares its teeth in a grin at each
encounter. What gets left of a man amounts
to a part. To his spoken part. To a part of speech.

Not that I am losing my grip: I am just tired of summer.
You reach for a shirt in a drawer and the day is wasted.
If only winter were here for snow to smother
all these streets, these humans; but first, the blasted
green. I would sleep in my clothes or just pluck a borrowed
book, while what's left of the year's slack rhythm,
like a dog abandoning its blind owner,
crosses the road at the usual zebra. Freedom
is when you forget the spelling of the tyrant's name
and your mouth's saliva is sweeter than Persian pie,
and though your brain is wrung tight as the horn of a ram
nothing drops from your pale-blue eye.

ANEXO IV

'Part of Speech', Joseph Brodsky, trad. de Daniel Weissbort, 1978

1

From nowhere with love, Marchember the enth,
my dear respected darling, but it doesn't
matter who, since to be frank, the features aren't
distinct anymore, neither your nor anyone
else's everloving friend, salutations
from one (on the backs of cowboys) of the five
continents,
I loved you more than himself or his angels,
and so now am further from you than from both of
them,
late at night, in the sleeping valley, deep,
in a small town up to its doorknobs in snow,
writing on top of the sheets,
which, to say the least, isn't stated below,
I pummel the pillow, mumbling 'you',
across the seas which have no bounds or limits,
in the dark, my whole body repeating anew
your features, as in some crazy mirror.

2

The North crushes metal but leaves glass intact,
teaches the throat to utter: Let me in!
The cold raised me and placed in my hand
a pen to warm my clenched fist.

Freezing, I see the sun going down
over the sea, and no one about.
Either the heel slips on ice, or the earth itself
arches underneath the foot.

And in my throat, where laughter, or speech,
or hot tea is the norm,
the falling snow rings clear and your 'farewell'
is dark as Scott wrapped in a polar storm.

3

I recognize this wind, swooping upon the grass,
which lies down under its tartar blast.
I recognize this leaf tumbling into the mud
of the wayside, like some prince steeped in blood.
Fanning out, a broad arrow across the slant
cheekbones of the wooden house in a foreign land,
autumn in the window down below recognizes
a tear by its face, like a goose by its flight.
And, rolling my eyes up towards the ceiling,
I do not chant the lay of prince what's-his-name,
but my tongue caresses the Mongol word
in the night, like the khan's edict to his horde.

4

A catalogue of observations. In the corner it's warm.
Things bear the imprint of the gaze on them.
Constituting itself as glass is water.
Man's scarier than his skeleton.

A nowhere winter evening with wine.
A veranda under osier attack.
On its elbow the body reclines,
like debris a glacier's left in its track.

In a thousand years, they will dig
a mollusc out from behind the blinds,
printed with lips, through a fringe,
having no one to say goodnight to.

5

Since the heel leaves prints, it's wintertime.
In their wooden things, freezing outside,
the houses recognize themselves through passers-by.
In the evening, in the nocturnal quiet,
what can I tell of the future if
remembering the warmth of your – blank-when you
fell asleep
casts the body out from the soul,
printing it on the wall, like the shadow
of a chair a flickering candle throws;
and under the tablecloth sky drawn down to the forest
below,
above the silo tower, the air rubbed by a crow's
wing cannot be roughed up white by the snow.

6

Wooden Laocoön, for a while casting off
the mountain, positions himself under a huge cloud.
From the cape a keen wind blows in gusts. The voice,
rising in a screech, tries to keep words within the bounds
of sense. A deluge descends; overwound cables
lash the backs of hills, like naked shoulders in the
bath-house.
Our midwinter Med stirs beyond the crumbled colonade,
like a salt tongue behind broken teeth.
The heart, grown savage, still beats for two,
every hunter knows where pheasants lie: in a puddle
under a stone.
Beyond today stands tomorrow, motionless,
like the predicate beyond the subject.

7

I was born and grew up in the Baltic marshes, by the
 edge of
 zinc-grey breakers, always coursing in twosome up the
 ledge of
 the shore, and from here all rhymes derive, that wan
 voice as well,
 winding between them, if it does at all,
 like moist hair. Propped on a crooked elbow,
 the helix will unwind from them not a rumble only,
 but the clap of canvas, of shutters, of hands, a kettle
 boiling on the oil-stove, at most the cries of seagulls.
 In these flat lands, what keeps the heart
 from falseness, is there's nowhere to hide, you stand out.
 and it's only sound space puts a check on:
 the eye does not regret the lack of an echo.

8

As for the stars, they always are.
 That is, if there's one, there's another beyond it.
 The only way you can look down here from up there
 is past eight, to be precise, and with a twinkle.
 The sky looks better without them. Although
 the opening up of space is better with them.
 But the idea is, not to stir
 from your rocker on the empty veranda.
 As the pilot of a certain craft, hiding
 half his face in shadows, says:
 It seems there's no life anywhere
 and on none of them can you rest your gaze.

9

In the little town, from which death crawled across a
 classroom map,
 the roadway glitters like scales on a carp,
 candles gutter on the hundred-year-old chestnut tree
 and a cast-iron lion yearns for impassioned speech.
 Through the much laundered, faded window gauze
 appear arrowing spires and the carnations' gash.
 In the distance a streetcar rattles, as in days of yore,
 but no one gets off at the stadium anymore.
 The real end of the war is a blonde's dress
 over the shapely back of a Viennese chair,
 and a silvery bullet's winged, humming flight,
 taking lives off to the South in July.

(Munich)

10

'Near the ocean', by candlelight, all around –
 a field, lush with clover, sorrel and alfalfa.
 In the evening, like Siva, the body grows arms
 that yearn to reach out and touch the beloved.
 An owl drops into the grass, onto a mouse,
 and rafters creak for no reason,
 in a wooden city you sleep more sound,
 because these days dreams contain only what has
 happened.
 There's a smell of fresh fish. The silhouette
 of a chair is sticking to the wall.
 moon's beam
 pulls up the tide, like a blanket that has slipped.

11

You've forgotten the village, lost in the marshes
 of a wooded province where the kitchen gardens
 never have scarecrows – it's not that kind of seed –
 and the road too is all brushwood and gullies.
 Old Nastasya's dead for sure, and Pesterev, chances are,
 and if he's not, he's sitting drunk in a cellar,
 or making something out of the headboard of our bed –
 a wicket, say, or just some plain old gate.
 And in winter they chop firewood there, and turnips
 they rely on,
 and the smoke makes a star blink in the frosty heaven.
 And it's no bride in a chintzy gown, but a triumph of
 dust,
 in the window, and a blank space where once we lived.

12

A dark blue morning in the frosted window
 recalls a street with lamps aglow,
 an icy land, snowdrifts, crossroads,
 at the Eastern end of Europe, a cloak-room crowd.
 'Hannibal', drones the old bag on the chair,
 in phys. ed. the armpit-saturated parallel bars scent the
 air;
 as for the blackboard, which sets your teeth on edge,
 it's stayed just as black, the back of it as well.
 The silver frost has changed the buzzing bell
 into crystal. As for parallel
 lines, it all turned out true and became bone-clad.
 Don't want to get up. Never did.

13

From the viewpoint of air, the earth's edge
is everywhere. Which, the clouds excepting,
coincides with – no matter how they cover
their tracks-the heels' perception.

And the eye too, which looks around,
scythes through the field, a kind of mower.
On changing places, the sum of small digits
is more unrecognizable than zero.

And a smile will slide, like the shadow of a rook,
along a pock-marked hedgerow, the luxuriant bushes
holding back the dogrose, but shouting
through the honeysuckle, with closed lips.

14

Light frost on the ground and the forest's depilation,
a sky the grey color of roofing iron.
Going outside into an odd-numbered October,
shivering, you round off the date to 'Oh bugger!'
You can't fly away from here like a bird;
since you have travelled the whole universe,
as though looking for your love, it's as if
'the world of nature' has no more pages to move in.
Let's winter here, a black-covered book at hand
hard frost gets to from the outside, the gaze from within,
and
with the pen splitting words
into letters, like piled firewood.

15

There's always the possibility of going out of the house
into the street, whose brown length assuages
the eye with driveways, the stark
bare trees, puddles like light patches, and a walk.
The leafy top of an empty head stirs in the breeze,
and the street tapers away into a 'V',
like the face into the chin; and a barking cur
flies out from under a gate, like crumpled paper.
The street. Some houses are better
than others: more things on the shelf;
and if only because, should you go berserk,
it'll have to be somewhere else.

16

And so, it gets warmer. In memory, as on the boundary
strip,
weeds spring up before the good grain germinates.
One would like to say that in the South, in the fields,
they are already sowing the sorghum – if only one knew
where North was.
The earth under the rook's foot is certainly hot,
smells of planks, fresh pitch. And squinting hard
in the blinding rays of the sun,

suddenly you see a clerk's pasty cheeks,
a bustle in the passage, an enamel basin,
a man in a hat, knitting his brows,
and another with a flash, shooting not us,
but a limp body and a pool of blood.

17

If there's something to be sung, sing the shift in the wind
from West to East, when a frozen twig
sways leftwards, creaking in protest,
and your cough flies over the plains to the wooded
Dakotas.

It looks like a hare – leaving it to the bullet to widen the
breach
between the pen writing these lines, which
has utterly lost its pace, and that thing
which leaves tracks. Head and hand sometimes combine
without resulting in a line,
but laying your ear, like a part of a centaur,
under the voice that's a burr.

18

... and at the word 'future' a whole swarm
of mice pours from the Russian tongue
and gnaws at the tasty morsel
of your memory, full of holes like a cheese.
After so many winters, it no longer matters who
or what is standing at the window behind the blinds,
and in the head resounds not an unearthly 'do'
but her rustle. Life
you don't look in the mouth, a gift,
bares its teeth at each
encounter. Of the whole man you're left
with a part of speech. Of speech, that is. A part of
speech.

19

I's not that I'm going insane, but I'm weary of summer.
You reach for a shirt in the drawer and the whole day
is lost.
Let winter come quickly and cover it all over,
the town, the people, but first of all, the green.
I shall sleep in my clothes or read someone else's book,
beginning anywhere, while what's left of the year,
like some blindman's cur that's deserted its owner,
crosses the road at the selfsame spot. Freedom
is when you forget the tyrant's middle name,
and the saliva in your mouth is sweeter than halva,
and although your brain is wound tight as a ram's
horn,
not a drop falls from the blue eye.

ANEXO V

‘Пятая годовщина’ [Quinto Aniversário], Joseph Brodsky, 1977

Падучая звезда, тем паче — астероид
на резкость без труда твой праздный взгляд настроит.
Взгляни, взгляни туда, куда смотреть не стоит.

Там хмурые леса стоят в своей рванине.
Уйдя из точки «А», там поезд на равнине
стремится в точку «Б». Которой нет в помине.

Начала и концы там жизнь от взора прячет.
Покойник там незрим, как тот, кто только зачат.
Иначе — среди птиц. Но птицы мало значат.

Там в сумерках рояль бренчит в висках бемолью.
Пиджак, вися в шкафу, там поедаем молью.
Оцепеневший дуб кивает лукоморью.

Там лужа во дворе, как площадь двух Америк.
Там одиночка-мать вывозит дочку в скверик.
Неугомонный Терек там ищет третий берег.

Там дедушку в упор рассматривает внучек.
И к звездам до сих пор там запускают жучек
плюс офицеров, чьих не осознать получек.

Там зелень щавеля смущает зелень лука.
Жужжание пчелы там главный принцип звука.
Там копия, щадя оригинал, безрука.

Зимой в пустых садах трубят гипербореи,
и ребер больше там у пыльной батарее
в подъездах, чем у дам. И вообще быстрее

нащупывает их рукой замерзшей странник.
Там, наливая чай, ломают зуб о пряник.
Там мучает охранник во сне штыка трехгранник.

От дождевой струи там плохо спичке серной.
Там говорят «свои» в дверях с усмешкой скверной.
У рыбной чешуи в воде там цвет консервный.

Там при словах «я за» течет со щек известка.
Там в церкви образа коптит свеча из воска.
Порой дает раза соседним странам войско.

Там пышная сирень бушует в полисаде.
Пивная цельный день лежит в глухой осаде.
Там тот, кто впереди, похож на тех, кто сзади.

Там в воздухе висят обрывки старых арий.
Пшеница перешла, покинув герб, в гербарий.
В лесах полно куниц и прочих ценных тварей.

Там, лежучи плашмя на рядовой холстине,
отбрасываешь тень, как пальма в Палестине.
Особенно — во сне. И, на манер пустыни,

там сахарный песок пересекаем мухой.
Там города стоят, как двинутые рюхой,
и карта мира там замещена пеструхой,

мычащей на бугре. Там схож закат с порезом.
Там вдалеке завод дымит, гремит железом,
не нужным никому: ни пьяным, ни тверезым.

Там слышен крик совы, ей отвечает филин.
Овацию листвы унять там вождь бессилен.
Простую мысль, увы, пугает вид извилин.

Там украшают флаг, обнявшись, серп и молот.
Но в стенку гвоздь не вбит и огород не полот.
Там, грубо говоря, великий план заперот.

Других примет там нет — загадок, тайн, диковин.
Пейзаж лишен примет и горизонт неровен.
Там в моде серый цвет — цвет времени и бревен.

Я вырос в тех краях. Я говорил «закурим»
их лучшему певцу. Был содержимым тюрем.
Привык к свинцу небес и к айвазовским бурям.

Там, думал, и умру — от скуки, от испуга.
Когда не от руки, так на руках у друга.
Видать, не рассчитал. Как квадратуру круга.

Видать, не рассчитал. Зане в театре задник
важнее, чем актер. Простор важней, чем всадник.
Передних ног простор не отличит от задних.

Теперь меня там нет. Означенной пропаже
дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.
Отсутствие мое большой дыры в пейзаже

не сделало; пустяк: дыра, — но небольшая.
Ее затянут мох или пучки лишая,
гармонии тонов и проч. не нарушая.

Теперь меня там нет. Об этом думать странно.
Но было бы чудней изображать барана,
дрожать, но раздражать на склоне дней тирана,

паясничать. Ну что ж! на все свои законы:
я не любил жлобства, не целовал иконы,
и на одном мосту чугунный лик Горгоны

казался в тех краях мне самым честным ликом.
Зато столкнувшись с ним теперь, в его великом
варьянте, я своим не подавился криком

и не окаменел. Я слышу Музы лепет.
Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет:
мой углекислый вздох пока что в вышних терпят,

и без костей язык, до внятных звуков лаком,
судьбу благодарит кириллицыным знаком.
На то она судьба, чтоб понимать на всяком

наречьи. Предо мной — пространство в чистом виде.
В нем места нет столпу, фонтану, пирамиде.
В нем, судя по всему, я не нуждаюсь в гиде.

Скрипи, мое перо, мой коготок, мой посох.
Не подгоняй сих строк: забуксовав в отбросах,
эпоха на колесах нас не догонит, босых.

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.
Зане не знаю я, в какую землю лягу.
Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу.

ANEXO VI

'The Fifth Anniversary', autotradução de Joseph Brodsky, 1987

A falling star, or worse, a planet (true or bogus)
Might thrill your idle eye with its quick hocus-pocus.
Look, look then at that locus that's better out of focus.

There frowning forests stand decked out in rags and tatters.
Departing from point A, a train there bravely scatters
its wheels towards point B. Which station hardly matters.

There causes and effects are drowned in murky waters.
One's corpse there lies unseen; so does, of course, one's foetus.
It's different with birds; but eggs don't beg for photos.

At dusk a Steinway grand twangs out a thin B-minor.
There musty jackets hang, the moth their redesigner.
On rocks, enchanted oaks nod to a passing liner.

There a puddle in the yard is neither round nor square.
There single mothers pot their daughters in day care.
A boisterous mountain stream strives for the third shore there.

A kid stares down his dad there all the way to breeches.
There rockets carry up crafts filled with barking bitches
plus officers whose pay suggests the upper reaches.

There weeds submit to green: a sort of common harness.
A principle of sound owes to a bee that's harmless.
A copy, sparing its original, stays armless.

In winter, Arctic winds shake parks to herald foul days,
and radiators which absorb the dust in hallways
possess more ribs than girls. A freezing man, though, always

prefers the former, which, in turn, appear more eager.
At tea, a candy hurts a tooth that's scarcely bigger.
A sleeping guard enjoys wet dreams and pulls the trigger.

There on a rainy day a sulphur match looks shocking.
They say, "It's only us," with rotten smirks while knocking.
There fish scales shine with tin, in lakes where fish are soaking.

There having voted yes, they sob in toilet comers.
There icons in the church turn black from incense burners.
The army shows who's who to folks across the borders.

There orchards burst in view, thus aping epic horsemen.
The liquor store's long queue needs only you to worsen.
Behind you and in front, you find the same stiff person.

There snatches of old tunes hang in the air they brighten.
Wheat left the zeal of state: it's a collector's item.
There martens quit the woods, whose branches fail to hide them.

There even when you lie flat on a sheet of cotton,
your shadow dwarfs a palm in Palestine, begotten
most likely in a dream. There deserts lie well-trodden

by sugar bowls' houseflies, which trek on foot, old-style.
There under rakish roofs small windows squint hostile.
The world map is replaced there by a large Holstein

a-mooing on a hill, awash in sunset's slobber.
There steel mills far away belch heavy smoke and clobber,
though no one needs all that; no matter drunk or sober.

There owls hoot late at night on matters vain and ashen.
No leader seems quite fit to stop green leaves' ovation.
There brain folds spurn straight thought for being out of fashion.

The hammer-hugging sickle there adorns the banner.
But nails are not struck home and weeds submerge the planner:
into the Great Machine someone has lobbed a spanner.

Apart from these, there are no enigmas, signs in heavens.
The landscape's dull, and its horizon's notched with cave-ins.
There gray is all the rage – the tint of time and cabins.

I grew up in those parts. I used to share a cigarette
with their most gifted bard. Was kept, a guilty secret,
in cells. Admired lead skies, as well as windswept liquid.

There I thought I would die. From boredom or from terror.
If not in friendly arms, then at their hands. But there or
somewhere nearby. Today I see my error.

I see that I was wrong. For on a stage the actor
means less than backdrops do. Space is a greater factor
than horsemen. Space won't tell the front legs from the back two.

Well, I'm no longer there. The sense of loss, as much as
this was indeed a loss, is best displayed by statues
in galleries, or by their vases' mute "Don't touch us."

The place sustained this loss. Some moss combined with lichen,
encountering the hole I've made, will quickly stitch it.
A connoisseur of hues won't tell you later which one

is missing. This feels odd but constitutes a variant.
It would be odder still to lie there low and ironed
or play a warrior valiant and nudge an aging tyrant.

So I'm no longer there. All things have rules to reckon.
I never liked fat cats, and never kissed an icon.
And on a certain bridge, a black cast-iron Gorgon

seemed in those parts to me the truth's most honest version.
So later having met her in gigantic person,
I haven't turned to stone and let my lumpy portion

of savage screams go stale. I hear the Muse's prattle.
I sense the thread within strained by the Parcae's shuttle:
the spheres still tolerate my CO₂ life rattle,

as my free-flapping tongue, a glutton for clear lyric sends
its Cyrillic thanks into the blue acrylic
to fate-since fate can grasp the meaning in Cyrillic

as well. I face pure space, which tolerates no columns
nor torsos of Apollos, nor pyramids, nor chorus.
There, it appears, I need no guide; at least, it follows.

Scratch on, my claw like pen, my pilgrim staff, my salvage!
Don't rush our shuffling words: the age wheel-deep in garbage
won't overtake us and won't grab you, barefoot savage.

This won't be heard up North, nor where hot sands hug cactus.
I don't know anymore what earth will nurse my carcass.
Scratch on, my pen: let's mark the white the way it marks us.

ANEXO VII

'Открытка из Лиссабона', Brodsky [Postal de Lisboa]

Монументы событиям, никогда не имевшим места:

Несостоявшимся кровопролитным войнам.
Фразам, проглоченным в миг ареста.
Помеси голого тела с хвойным
деревом, давшей Сан-Себастьяна.
Авиаторам, воспарявшим к тучам
посредством крылатого фортепьяно.
Создателю двигателя с горячим
из отходов воспоминаний. Женам
мореплавателей – над блюдом
с одинокой яичницей. Обнаженным
Конституциям. Полногрудым
Независимостям. Кометам,
пролетевшим мимо земли (в погоне
за бесконечностью, чьим приметам
соответствуют эти ландшафты, но не
полностью). Временному соютию
в бороде арестанта идеи власти
и растительности. Открытию
Инфарктики – неизвестной части
того света. Ветренному кубисту
кровель, внемлющему сопрано
телеграфных линий. Самоубийству
от безответной любви Тирана.
Землетрясению – подчеркивает современник –
народом встреченному с восторгом.
Руке, никогда не сжимавшей денег,
тем более – детородный орган.
Сумме зеленых листьев, вправе
заранее презирать их разность.
Счастью. Снам, навязавшим яви
за счет населения свою бессвязность.

1988

'Postcard from Lisbon', autotrad. de Brodsky

Monuments to events that never took place: to bloody
but never waged wars; to ardent phrases
swallowed once one's arrested; to a naked body
fused with conifer, and whose face is
like St Sebastian's; to aviators
who soared on winged pianos to a cloudy duel;
to the inventor of engines that foiled invaders
using discarded memories as fuel;
to the wives of seafarers bent over one-eyed omelettes;
to voluptuous Justice awaiting suitors
and to carnal Respublica; to the comets
that missed this place in their hot pursuit of
infinity – whose features are echoed very
frequently by local vistas (alas, more photo-
genic than habitable); to the discovery
of Infarctica – an unknown quarter
of the afterworld; to the red-tiled seaside
village which dodged the cubist talent
for almost a century; to the suicide
– for unrequited love – of the Tyrant;
to the earthquake greeted by far too many
–say the annals – with cries of "A bargain!";
to the hand which never fondled money,
not to mention a reproductive organ;
to the green leaf-choirs' bias against their callous
soloists getting the last ovation;
to happiness; and to dreams which imposed their chaos
on matter, by dint of the population.

1991

ANEXO VIII

'Um Postal de Lisboa', tradução de Carlos Leite, 2001

Monumentos a eventos que nunca se deram:

Às guerras sangrentas nunca travadas.

Às grandes tiradas engolidas ao soar

a voz de prisão. À consagrada união

do corpo nu com o pinheiro anão

que deu o São Sebastião.

Aos aviadores que subiram às nuvens

num piano alado. Ao inventor do motor

que usa como carburante

o lixo das recordações. À esposa do navegante

ensimesmado sobre um solitário ovo em omeleta.

Às Constituições desnudadas. Às Independên

cias de opulento seio. Aos cometas

que à Terra passaram tangentes

(perseguindo um infinito, cujos sinais

são em parte os das nossas paisagens).

Ao coito interrompido, nas barbas do preso entre a ideia de autoridade

e a vegetação. Ao achamento

da Infártica, bairro ignoto

do outro mundo. Ao cubista dodivanas

que captava nos telhados o soprano

do telegrafo. Ao suicídio do Tirano

por amor não correspondido.

Ao terramoto – sublinha um contemporâneo –

com deleite pelo povo recebido.

À mão que nunca pegou em dinheiro,

para não falar em membro viril.

Ao total de folhas verdes com direito

inato a desprezar a sua diversidade.

À felicidade. Aos sonhos que impuseram à realidade,

à custa das pessoas, a sua própria arbitrariedade.

ANEXO IX

'Бабочка' [Borboleta], Joseph Brodsky, 1972

I

Сказать, что ты мертва?
Но ты жила лишь сутки.
Как много грусти в шутке
Творца! едва
могу произнести
«жила» — единство даты
рожденья и когда ты
в моей горсти
рассыпалась, меня
смущает вычесть
одно из двух количеств
в пределах дня.

II

Затем, что дни для нас —
ничто. Всего лишь
ничто. Их не приколешь,
и пищей глаз
не сделаешь: они
на фоне белом,
не обладая телом,
незримы. Дни,
они как ты; верней,
что может весить
уменьшенный раз в десять
один из дней?

III

Сказать, что вовсе нет
тебя? Но что же
в руке моей так схоже
с тобой? и цвет —
не плод небытия.
По чьей подсказке
и так кладутся краски?
Навряд ли я,
бормочущий комок
слов, чуждых цвету,
вообразить бы эту
палитру смог.

IV

На крылышках твоих
зрачки, ресницы —
красавицы ли, птицы —
обрывки чьих,
скажи мне, это лиц,
портрет летучий?
Каких, скажи, твой случай

частиц, крупниц
являет натюрморт:
вещей, плодов ли?
и даже рыбной ловли
трофеей простерт.

V

Возможно, ты — пейзаж,
и, взявши лупу,
я обнаружу группу
нимф, пляску, пляж.
Светло ли там, как днем?
иль там уныло,
как ночью? и светило
какое в нем
взошло на небосклон?
чи в нем фигуры?
Скажи, с какой природы
был сделан он?

VI

Я думаю, что ты —
и то, и это:
звезды, лица, предмета
в тебе черты.
Кто был тот ювелир,
что, бровь не хмуря,
нанес в миниатюре
на них тот мир,
что сводит нас с ума,
берет нас в клещи,
где ты, как мысль о вещи,
мы — вещь сама.

VII

Скажи, зачем узор
такой был даден
тебе всего лишь на день
в краю озер,
чья амальгама впрок
хранит пространство?
А ты лишаешь шанса
столь краткий срок
попасть в сачок,
затрепетать в ладони,
в момент погони
пленишь зрачок.

VIII

Ты не ответишь мне
не по причине
застенчивости и не
со зла, и не
затем, что ты мертва.
Жива, мертва ли —
но каждой божьей твари
как знак родства
дарован голос для
общенья, пенья:
продления мгновенья,
минуты, дня.

IX

А ты — ты лишена
сего залога.
Но, рассуждая строго,
так лучше: на
кой ляд быть у небес
в долгу, в реестре.
Не сокрушайся ж, если
твой век, твой вес
достойны немоты:
звук — тоже бремя.
Бесплотнее, чем время,
беззвучней ты.

X

Не ощущая, не
дожив до страха,
ты вьешься легче праха
над клумбой, вне
похожих на тюрьму
с ее удушьем
минувшего с грядущим,
и потому
когда летишь на луг
желая корму,
приобретает форму
сам воздух вдруг.

XI

Так делает перо,
скользя по глади
расчерченной тетради,
не зная про
судьбу своей строки,
где мудрость, ересь
смешались, но доверяясь
толчкам руки,

в чьих пальцах бьется речь
вполне немая,
не пыль с цветка снимая,
но тяжесть с плеч.

XII

Такая красота
и срок столь краткий,
соединясь, догадкой
кривят уста:
не высказать ясней,
что в самом деле
мир создан был без цели,
а если с ней,
то цель — не мы.
Друг-энтомолог,
для света нет иголок
и нет для тьмы.

XIII

Сказать тебе «Прощай»?
как форме суток?
есть люди, чей рассудок
стрижет лишай
забвенья; но взгляни:
тому виною
лишь то, что за спиною
у них не дни
с постелью на двоих,
не сны дремучи,
не прошлое — но тучи
сестер твоих!

XIV

Ты лучше, чем Ничто.
Верней: ты ближе
и зримее. Внутри же
на все сто
ты родственна ему.
В твоём полете
оно достигло плоти;
и потому
ты в сутолке дневной
достойна взгляда
как легкая преграда
меж ним и мной.

ANEXO X

'The Butterfly', tradução de George Kline, 1976

I

Should I say that you're dead?
You touched so brief a fragment
of time. There's much that's sad in
the joke God played.
I scarcely comprehend
the words "you've lived"; the date of
your birth and when you faded
in my cupped hand
are one, and not two dates.
Thus calculated,
your term is, simply stated,
less than a day.

II

It's clear that days for us
are nothings, zeros.
They can't be pinned down near us
to feed our eyes.
Whenever days stand stark
against white borders,
since they possess no bodies,
they leave no mark.
They are like you. That is,
each butterfly's small plumage
is one day's shrunken image –
a tenth its size.

III

Should I say that, somehow,
you lack all being?
What, then, are my hands feeling
that's so like you?
Such colors can't be drown
from non-existence.
Tell me, at whose insistence
were yours laid on?
Since I'm mumbling heap
of words, not pigments,
how could your hues be figments
of my conceit?

IV

There are, on your small wings,
black spots and splashes –
like eyes, birds, girls, eyelashes.
But of what things
are you the airy norm?
What bits of faces,
what broken times and places

shine through your form?
As for your *nature mortes*,
do they show dishes
of fruit and flowers, or fishes
displayed on boards?

V

Perhaps a landscape smokes
among your ashes,
and with thick reading glasses
I'll scan its slopes-its beaches, dancers, nymphs.
Is it as bright as
the day, or dark as night is?
And could one glimpse –
ascending that sky's screen –
some blazing lantern?
And tell me, please, what pattern
inspired this scene?

VI

It seems to me you are
a protean creature,
whose marking
mask a feature
of face, or stone, or star.
Who was the jeweler,
Brow uncontracted,
who from our world extracted
your miniature –
a world where madness brings
us low, and lower,
where we are things, while you are
the thought of things?

VII

Why were these lovely shapes
and colors given
for your one day of life in
this land of lakes?
– a land whose dappled mir-
rors have one merit:
reflecting space, they store it.
Such brief existence tore
away your chance
to be captured, delivered,
within cupped hands to quiver –
the hunter's eye entrance.

VIII

You shun every response –
but not from shyness
or wickedness or slyness,
and not because
you're dead. Dead or alive,
to God's least creature
is given voice for speech, or
for song – a sign
that it has found a way
to bind together,
and stretch life's limits,
whether an hour or day.

IX

But you lack even this:
the means to utter
a word. Yet, probe the matter;
it's better thus.
You're not in heaven's debt,
on heaven's ledger.
It's not a curse, I pledge you,
that your small weight
and span rob you of tongue.
Sound's burden, too, is grievous.
And you're more speechless,
less fleshed, than time.

X

Living too brief an hour
for fear or trembling,
you spin, motelike, ascending
above this bed of flowers,
beyond the prison space
where past and future
combine to break, or batter,
our lives, and thus
when your path leads you far
to open meadows,
your pulsing wings bring shadows
and shapes to air.

XI

So, too, the sliding pen
which inks a surface
has no sense of the purpose
of any line
or that the whole will end
as an amalgam
of heresy and wisdom;
it therefore trusts the hand

whose silent speech incites
fingers to throbbing –
whose spasm reaps no pollen,
but eases hearts.

XII

Such beauty, set beside
so brief a season,
suggests to our stunned reason
this bleak surmise:
the world was made to hold
no end or *telos*,
and if – as some would tell us –
there is a goal,
it's not ourselves.
No butterfly collector
can trap light or detect where
the darkness dwells.

XIII

Should I bid you farewell
as to a day that's over?
Men's memories may wither,
grow thin, and fall
like hair. The trouble is,
behind their backs are:
not double beds for lovers,
hard sleep, the past,
or days in shrinking files
backstretched – but, rather,
huge clouds, circling together,
of butterflies.

XIV

You're better than No-thing.
That is, you're nearer,
more reachable, and clearer.
Yet you're akin
to nothingness –
like it, you're wholly empty.
And if, in your life's venture,
No-thing takes flesh,
that flesh will die.
Yet while you live you offer
a frail and shifting buffer,
dividing it from me.

CAPÍTULO I

« ТО: Какую биографию делают нашему рыжему!

« ТО: Если литература – посредством слова – отражает подлинное состояние мира, то Набоков – это защитная реакция на состояние мира.

« ТО: Быть поэтом да еще евреем в нашу эпоху не рекомендуется.

« ТО: Горбунов и Горчаков.

« ТО: Бродский превратил свой самый страшный опыт в художественный текст, а конфликтующие голоса в персонажей этого текста.

« ТО: с обязательным привлечением к физическому труду.

« ТО: Это поколение – поколение, родившееся именно тогда, когда крематории Аушвица работали на полную мощность, когда Сталин пребывал в зените богоподобной, абсолютной, самой природой, казалось, санкционированной власти, явилось в мир, судя по всему, чтобы продолжить то, что теоретически должно было прерваться в этих крематориях и в безымянных общих могилах сталинского архипелага. Тот факт, что не все прервалось, – по крайней мере в России, – есть в немалой мере заслуга моего поколения, и я горд своей к нему принадлежностью не в меньшей мере, чем тем, что я стою здесь сегодня.

« ТО: Литературная канонизация Бродского – явление исключительное. Ни один другой современный русский писатель не удостоился стать героем такого количества мемуарных текстов.

« ТО: призрачное имущество.

« ТО: Литература русского зарубежья.

« ТО: Все наши традиции в нем обрываются.

« ТО: Отчаяние, владеющее душами Монпарнаса питается и поддерживается оскорблениями и нищетой. За столиками Монпарнаса сидят люди, из которых многие днем не обедали, а вечером затрудняются спросить себе чашку кофе. На Монпарнасе порой сидят до утра потому, что ночевать нигде. Нищета деформирует и само творчество (...). Надо быть полным невеждой, либо не иметь совести, чтобы сравнивать нужду Монпарнаса с нуждой прежних писателей. Дневной бюджет Поплавского равнялся семи франкам, из которых три отдавал он приятелю. Достоевский рядом с Поплавским был то, что Рокфеллер рядом со мной. Настолько же богаче Монпарнаса писатели старшего поколения.

« ТО: Парижская нота [Parizhskaaya nota] foi o nome que lhe atribuiu o poeta e escritor da nova geração Boris Poplavsky, que, contudo, não pertenceu ao grupo.

« ТО: И если до конца сказать правду – ужасы и бедствия моего века помогли мне: революция освободила меня, изгнание закалило, война протолкнула в иное измерение.

« ТО: Огромный, зрелый, сложный современный писатель был перед мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано.

« ТО: (...) сотрудничество в «Современных записках» было своего рода знаком эмигрантского отличия. (...) Это издание, несмотря на его редакторов, которые ничего в литературе не понимали, и, может быть, благодаря давлению на редакцию самих сотрудников, стало значительным именно в своей литературной части. Оно, конечно, не было ни «авангардным», ни даже «передовым» и продолжало традицию старых русских «толстых» журналов. Но даже при отсутствии свободы для большинства авторов, придавленных старомодными вкусами и требованиями редакторов – последних представителей русского народничества, – это было место, где в течение почти четверти века могли появляться значительные вещи как «старых», так и «молодых».

« ТО: И вот я пишу последнюю страницу повести о том, как я не ждала Годо.

« ТО: Когда я там [в Норенской] вставал с рассветом и рано утром, часов в шесть, шел за нарядом в правление, то понимал, что в этот же самый час по всей, что называется, великой земле русской происходит то же самое: народ идет на работу. И я по праву ощущал свою принадлежность к этому народу. И это было колоссальное ощущение!

« ТО: Судья: Быть поэтом. Не пытались кончить вуз, где готовят... где учат...

Бродский: Я не думал, что это дается образованием.

Судья: А чем же?

Бродский: Я думаю, что это... (растеряно) ...от Бога...

« ТО: Если у тебя есть что сказать, ты должен переть как танк.

« ТО: стихи на двух языках писать невозможно, хотя я и пытался это делать.

« ТО: У него [Бродского] был не слишком хороший слух к звуку английского языка, к его настоящему звучанию.

« ТО: Независимость – лучшее качество, лучшее слово на всех языках.

« ТО: Декрет Совета Народных Комиссаров (О печати) от 9 ноября (27 октября) 1917 г.

« ТО: Мы и раньше заявляли, что закроем буржуазные газеты, если возьмем власть в руки. Терпеть существование этих газет, значит перестать быть социалистом.

« ТО: (...) стоило ли человечеству в продолжение многих столетий углублять и уточнять искусство писания книг, – и русские писатели работали над этим немало, – стоило ли и стоит ли трудиться, когда так просто вернуться к давним-давно забытым образцам, мистериям и басням, вызывающим, быть может, зевоту у простого народа, но зато с должной силой восхваляющим добродетель и бичующим порок? Давайте лучше, господа, захлопнем наши грешные, буржуазные книги, вытащим праведного советского цензора из его скромной кельи, ему тесно в его классовом мирке, он достоин большего простора...

« ТО: Слишком сильно их язык, их темы отличались от того, к чему привыкли советские читатели, имевшие возможность знакомиться с запрещенной литературой.

« ТО: я помню несколько разговоров с Ахматовой о Набокове, которого она высоко ценила как прозаика.

« ТО: справедливость важнее искусства, важнее всех пушкиных и набоковых. Новые пушкины и набоковы обязательно еще родятся, а вот справедливость можно будет найти не всегда.

« ТО: **Не выходи из комнаты**

Не выходи из комнаты, не совершай ошибку.

Зачем тебе Солнце, если ты куришь Шипку?

За дверью бессмысленно все, особенно – возглас счастья.

Только в уборную – и сразу же возвращайся.

(...)

Не будь дураком! Будь тем, чем другие не были.

Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели,

слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся

шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса.

1970(?)

- ^{xxx} ТО: Я еврей. Стопроцентный. Нельзя быть больше евреем, чем я. Мама, папа – ни малейших сомнений. Без всякой примеси. (...) Когда меня спрашивали про мою национальность, я, разумеется, отвечал, что я еврей. Но это случалось крайне редко. Меня и спрашивать не надо, я «р» не выговариваю.
- ^{xxxx} ТО: Все детство я смотрел на его купола и кресты, на звонаря, на крестный ходы, на Пасхи, на заупокойные службы.
- ^{xxxxx} ТО: В школе быть «евреем» означало постоянную готовность защищаться. Меня называли «жидом». Я лез с кулаками. Я довольно болезненно реагировал на подобные шутки, воспринимая их как личное оскорбление. Они меня задевали, потому что я – еврей. Теперь я не нахожу в этом ничего оскорбительного, но понимание этого пришло позже.
- ^{xxxxx} ТО: Смею полагать, что в этой уникальной поэтической личности еврейской грани не было вовсе. Еврейской темы, еврейского ‘материала’ поэт Иосиф Бродский не знает – этот ‘материал’ ему чужой.
- ^{xxxxx} ТО: “лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии”.

CAPÍTULO II

- ^{xxxx} ТО: “Ужасная вещь – переводить самого себя, перебирая собственные внутренности и примеривая их, как перчатку, и чувствуя в лучшем словаре не друга, а вражеский стан”.
- ^{xxxxx} ТО: “в России поэзия существует только количественно, но не качественно”.
- ^{xxxxx} ТО: “Сначала эмигрантских гонимых не могло хватать на жизнь. (...) Много переводил-начиная с «Alice in Wonderland» (за русскую версию которой получил пять долларов) и кончая всем, чем угодно, вплоть до коммерческих описаний каких-то кранов.”
- ^{xxxxx} ТО: “существующие переводы (напр[имер], Шинели) не перекладные лошади просвещения, а дикие ослы дикого невежества. Какая небрежность, какая недобросовестность...”.
- ^x ТО: Казачья колыбельная песня.
- ^x ТО: В этих [русских] переводах упор часто делается на передачу «содержания» за счет отказа от структурных особенностей. И оправдывается это тем, что в английской поэзии XX века главная идиома – свободный стих. (...) Использование свободного стиха при переводах, конечно, позволяет получить более или менее полную информацию об оригинале – но только на уровне «содержания», не выше. (...) Потому что музыка оригинала улетучивается. Но, с точки зрения местных знатоков, в XX веке это позволительно и оправдано. Против чего я лично встаю на задние лапы...
- ^x ТО: “Наверное, половину современной западной литературы я прочитал по-польски...”
- ^x ТО: “Переводил «Квартет» Элиота; но это вышло довольно посредственно, слишком много отсебятины”.
- ^x ТО: Бродский обладает специфическим, не часто встречающимся талантом художественного перевода стихов [Грудинина] (...) Я понял, что имею дело с человеком редкой одаренности и – что не менее важно – трудоспособности и усидчивости. Переводы, которые я имел случай читать позднее, укрепили меня в этом мнении. (...) Мне доподлинно известно, что такого же мнения придерживаются крупные авторитеты в области поэтического перевода, Маршак и Чуковский. [Эткинд].
- ^x “в 1964 году мне попался в руки Джон Донн, а затем и все остальные: Херберт, Крашоу, Воган. И я начал их переводить. Сначала для себя и корешей, а затем для какой-нибудь возможной публикации – в будущем”.
- ^x ТО: “Видел новые его [Бродского] переводы из Марвелла: самому И. [Иосифу] больше всего нравится «Фавн» [«Нимфа, оплакивающая смерть своего фавна» – в названии ошибка Бродского, fawn означает «оленок»”.
- ^x ТО: “нерифмованным пятистопным ямбом – одним из ведущих размеров классической английской поэзии”.
- ^x ТО: На русский с английского переводить легче; просто легче. Хотя бы потому, что грамматически русский язык гораздо более подвижен. По-русски всегда можно наверстать упущенное, накрутить чего угодно, его сила в придаточных предложениях, во всех этих деепричастных оборотах и прочих грамматических обиняках, в которых сам черт ногу сломит. Всего этого по-английски просто не существует. И при английском переводе прелесть этого сохранить – ну если не невозможно, то, по крайней мере, невероятно трудно. Масса чего теряется.
- ^x ТО: “А Цветаеву я люблю за ее библейский темперамент, темперамент Иова, за ее, если хотите, философию дискомфорта, за ее... не то чтобы противостояние, а за попытку подойти к пределу”.
- ^x ТО: “Иов – мужчина или женщина? Цветаева – Иов в юбке”.
- ^x ТО: “У Цветаевой звук – всегда самое главное, независимо от того, о чем идет речь”.
- ^x ТО: “Только глагольными окончаниями”.
- ^x ТО: “Конечно, по содержанию – это женщина. Но по сути... По сути – это просто голос трагедии. (Кстати, муза трагедии – женского пола, как и все прочие музы.)”.

CAPÍTULO III

- ^{xx} ТО: ‘Синематографизированный’ роман Сирина по существу очень серьезен. (...) Свою изобретательность Сирин на этот раз доводит до дерзости (...). Приходится удивляться, с какой безошибочной точностью Сирин пользуется самыми острыми и рискованными приемами. Я бы даже решился сказать, что именно точность и безошибочность работы на сей раз доведены Сириным почти до излишества.
- ^{xx} ТО: «Камера обскура» значительно выше любого из прежних сириных романов. Правда, замысел легковеснее, нежели в «Защите Лужина». (...) В «Камера обскура» автору на каждом шагу грозит опасность сорваться в пошлость, в тривиальность... (...) моральный критерий неприменим к «Камера обскура», – да и ко всему творчеству Сирина в целом (...) в «Камера обскура» бушуют страсти, но все это вызывает в памяти знаменитую толстовскую фразу о Леониде Андрееве:
– Он пугает, а мне не страшно.
- ^{xx} ТО: “сочли, что его автор сделал сюжет излишне эротичным и к тому же нарушил целый ряд незыблемых тогда голливудских стандартов: в нем не было безусловно «положительных» персонажей и отсутствовал «happy end»”.
- ^{xx} ТО: “Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе – не вешайте его”.
- ^{xx} ТО: Дон Жуан – супруг смерти, comédia em três atos, escrita em colaboração com Solomon Polyakov-Litovtsev.
- ^{xx} ТО: “Вышла книга Маяковского «Облако в штанах»”.
- ^{xx} ТО: “Морские свинки с перерезанными ножными нервами отгрызают [sic] себе пальцы”.
- ^{xx} ТО: Как бы вы ни отнеслись с первого раза к этой книге, вы не один раз вспомните ее – и книгу, и девочку – будто обожгли кипятком собственное нёбо. Задумайтесь об авторе с обожанием и неприязнью: как возможно написать такое?!
- ^{lxii} ТО: Воображаю, что сделали с бедняжкой [Политой] египтяне и китайцы, а еще яснее воображаю, что сделала бы с ней, если бы я допустил это, «перемещенная дама», недавно научившаяся английскому языку, или американец, который «брал» русский язык в университете.
- ^{lxiii} ТО: перевод «Лолиты» неровен. Явно местами Набокову было скучно переводить самого себя, и он гнал строку, как говорили в старину переводчики. Иногда даже синтаксис не менял. Там есть такие синтаксические кальки, которых мои учителя – лучшие переводчики города Ленинграда – нас учили избегать. Скажем, не переводить «инговые» формы причастиями и так далее. Набоков даже эти простые правила не всегда соблюдает.

^{lxiv} ТО: Выражения вроде «синие ковбойские штаны» вместо «джинсы» неслучайны: Набокову не хотелось вводить термины, появившиеся в советском словаре, как незаконнорожденные (кстати, во времена Лолиты эти штаны в СССР назывались «техасы»).

^{lxv} ТО: Например, обычное прилагательное «red» — «красный». В некоторых случаях Набоков и передает его как «красный», но в других — как вишневый, розовый, воспаленный, огненной окраски. Это уже не отсутствие подходящего слова или незнание современного русского языка, а авторский выбор.

^{lxvi} ТО: Американскому читателю я так страстно твержу о превосходстве моего русского слога над моим слогом английским, что иной славист может и впрямь подумать, что мой перевод «Лолиты» во сто раз лучше оригинала. Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн. История этого перевода — история разочарования (...) в неуклюжести предлагаемого перевода повинен не только отвыкший от родной речи переводчик, но и дух языка, на который перевод делается.

^{lxvii} ТО: В настоящее время не существует русского языка, который мог бы передать язык Набокова. Русский язык после октябрьского переворота не является продолжением дореволюционного русского языка. Это иной язык, навязанный с одной стороны извне (новой властью, с ее шаблонами и лозунгами и введшимися уродливыми гибридами («жилплощадь», «зарплата» и сотни др.), с другой — изнутри тюрем, из-за черты оседлости евреев и из Одессы и т.д. (...)) Интеллигенция не пытается восстановить настоящий русский язык («тусовки», «по жизни», «новостребован», «неоднозначно» на каждом шагу), а на другой переводить Набокова нельзя. (...) нынешний диалект, кот.[орый] Набоков называл советским говорком, убог, беден средствами и крайне вульгарен, и для перевода Набокова непригоден.

CAPÍTULO IV

^{lxxi} ТО: И чего не встретишь нигде в сборнике — это человеческой простоты и душевной доступности.

^{lxxii} ТО: в первые 10-15 лет своей, как бы сказать, карьеры я пользовался размерами более точными, более точными метрами, т.е. пятистопным ямбом.

^{lxxiii} ТО: На сегодняшний день в том, что я сочиняю, гораздо больший процент *дольника*, интонационного стиха, когда речь приобретает, как мне кажется, некоторую нейтральность.

^{lxxiv} ТО: Мартобря 86 числа. / Между днем и ночью.

^{lxxv} ТО: Мы с Временем рассорились в прошлом Мартобре, когда этот, знаете, начинал сходить с ума.

^{lxxvi} ТО: А что касается «Комедии Дивины»... Ну я не знаю, но, видимо, нет — уже не напишу. Если бы я жил в России, дома — тогда, может быть, я и предпринял бы подобную попытку в третий раз. Знаете, ведь такие вещи можно сочинять, только находясь в каком-то естественном контексте.

^{lxxvii} ТО: От слов «их лучшему певцу» стрелка и надпись: «Е. Рейн, хозяин этой книги».

^{lxxviii} ТО: Лучшему поэту России, как внутри ее, так и извне. 20 августа 1977 года.

^{lxxix} ТО: Гиперстрофа — это элемент структуры стиха, который ведет себя подобно строфе: он эквивалентен другим гиперстрофам того же текста и отделен от них при помощи специальных средств; различие же заключается в том, что составляющими элементами строфы являются стихотворные строки, а гиперстрофы — строфы.

^{lxxx} ТО: Начала и концы.

^{lxxxi} ТО: Творчество есть непрерывный переход от одной неудачи к другой. Общее состояние творящего — неопределенность, неизвестность, неуверенность в завтрашнем дне, издерганность.

^{lxxxii} ТО: Развивая Платона.

^{lxxxiii} ТО: из редкого, интонационно выразительного приема у Бродского превращается в затасканную обыденность.

^{lxxxiv} ТО: нерушимого союза рабочих и крестьян (...) в борьбе за построение коммунистического общества.

^{lxxxv} ТО: Путь "из варяг в греки.

^{lxxxvi} ТО: Из-за стержневой, всепроникающей холодности стихи Бродского в массе своей не берут за сердце. (...) От поэзии его стихи переходят в интеллектуально-риторическую гимнастику.

^{lxxxvii} ТО: Я испытываю удовольствие от писания по-английски. Дополнительное удовольствие — от чувства несоответствия: поскольку я был рожден не для того, чтобы знать этот язык, но как раз наоборот — чтобы не знать его.

^{lxxxviii} ТО: хотя знание биографии поэта само по себе может быть замечательной вещью, особенно для поклонников того или иного таланта, но это знание зачастую вовсе не проясняет содержание стихов.

^{lxxxix} ТО: великая школа творческого одиночества, после которой американское одиночество эмигранту уже не страшно.

^{lxxxx} ТО: Безадресность, бесчеловечность, бесчувственность, неодушевленность, (...) небытие, будущее - будущее как небытие.

^{lxxxxi} ТО: Вероятно, никто из русских писателей не путешествовал по свету так много, как Бродский. (...) Бродский исколесил североамериканский континент от Канады до полуострова Юкатан в Мексике. Он подолгу жил, обзаводясь кругом друзей (...), в Лондоне, Париже, Амстердаме, Стокгольме, Венеции, Риме. Он не любил туристического целеустремленного ознакомления с достопримечательностями, но обладал способностью обживать новые города.

^{lxxxxii} ТО: Я туда [в Португалию] ездил на конференцию в 88-м году. Это опять-таки strictly authentic. Дело в том, что Лиссабон — город с самой большой, быть может, плотностью городской скульптуры на квадратный метр.

^{lxxxxiii} ТО: Думаю, что эволюцию у поэта можно проследить только в одной области - в просодии, т.е. какими размерами он пользуется. Размеры, вы знаете, - это по сути сосуды или, по крайней мере, отражение определенного психического состояния.

^{lxxxxiv} ТО: Стихотворение начинается с подлинной детали. Я помню, что шел по улице и вдруг увидел памятник неучастию Португалии в какой-то войне, то ли 14-го года, то ли в последней. Ну, и отсюда все началось.

^{lxxxxv} ТО: А теперь — когда мне, извините, случилось запить в Лиссабоне, то меня купали в душе и контрабандой сажали в самолет два нобелевских лауреата — Чеслав Милош и Бродский. При этом Милош повторял: «Я сам люблю выпить, но тебе уже хватит».

^{lxxxxvi} ТО: Перевод с русского на английский — одна из самых чудовищных головоломок. (...) даже хороший, талантливый, гениальный поэт, интуитивно понимающий задачу, неспособен восстановить русское стихотворение по-английски. Просто в английском языке нету этих ходов. Переводчик связан чисто грамматически, структурно. Вот почему перевод с русского на английский — всегда некое выпрямление текста.

CAPÍTULO V

^{lxxxvii} ТО: Лолита. Вплоть до Смерти и После.

^{lxxxviii} ТО: "когда стихотворение напечатано на бумаге, нет никакой гарантии, что читатель понимает содержание. Когда же на стих накладывается еще и музыка, то, с точки зрения поэта, происходит дополнительное затмение".

^{lxxxix} ТО:

Письма к стене

Сохрани мою тень. Не могу объяснить. Извини.

Это нужно теперь. Сохрани мою тень, сохрани.

За твоею спиной умолкает в кустах беготня.

Мне пора уходить. Ты останешься после меня.

До свиданья, стена. Я пошел. Пусть приснятся кусты.

Вдоль уснувших больниц. Освещенный луной. Как и ты.
Постараюсь навек сохранить этот вечер в груди.
Не сердись на меня. Нужно что-то иметь позади.

Сохрани мою тень. Эту надпись не нужно стирать.
Все равно я сюда никогда не приду умирать,
Все равно ты меня никогда не попросишь: вернись.
Если кто-то прижмется к тебе, дорогая стена, улыбнись.

«» ТО: “Экспозицию выстроили вокруг многочисленных аллюзий и реминисценций. (...) Подобная интертекстуальность предполагает вдумчивую прогулку и внимательное изучение выставленных в саду артефактов — только так можно заметить все цитаты”.

«» ТО: Кино делает *скачки* от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом.

«» ТО: “ дифференцированность кадров”, “их существование в качестве единства”.

с ТО: (...) меня балет никогда особенно не интересовал. И до сих пор не интересует. Хотя, надо сказать, когда я вижу на сцене Барышникова, то это ощущение совершенно потрясающее. Я даже думаю, что это вообще уже даже и не балет — то, чем он занимается. (...) На мой взгляд, это чистая метафизика тела. Нечто, сильно вырывающееся за рамки балета.

«» ТО: если [власти] узнают, что ты знаком с Иосифом, тебя не выпустят в Болгарию даже. Помилуйте... Конец 60-х, начало 70-х. Он [Бродский] вышел только из ссылки.

«» ТО: В России спектакль показан не будет — Михаил Барышников не пересекает границу родного отечества. Как не пересек ее и Иосиф Бродский.

«» ТО: “поэтическое действие” е “поэзия Бродского, как электрический ток путем «личного чтения» течет к зрителю естественно, почти без сопротивления — и потери поэзии при передаче ее зрителю практически равны нулю”.

«» ТО: Это не поэтический перевод, а подстрочник. Так сделано по настоянию режиссера — он говорил с каждым переводчиком впрямую. Плюс — изобразительно очень красиво: титры плывут по верху декорации — строчка за строчкой. Я намеренно читаю довольно медленно, чтобы зритель успевал читать перевод.

«» ТО: А у меня случаются провалы от волнения. И режиссер придумал разумный успокоительный ход: я всегда могу на сцене открыть книжку. И проверить, так ли написано. Это было один или два раза у меня, когда что-то пропало, и я заглянул, посмотрел, закрыл и заверил, что все написано именно так. Публике почему-то это очень нравится.

«» ТО: [мой голос] несколько искаженный — будто идет издалека, — и под эту запись есть некое движение.

«» ТО: Два непохожих художника, за каждым из которых стояла очень разная Россия, почему-то нашли один и тот же образ [бабочки], чтобы выразить произошедшую с ними метаморфозу — сначала уход изгнанника в «кокон» и затем появление на свет бабочки — их второе рождение в англо-американской традиции.

«» ТО: как бабочка (не так ли?) на плече: / живое или мертвое (...).

«» ТО: — Мертвый или живой, / разницы, жено, нет.

«» ТО: Бобо мертва (...).

«» ТО: Я пытался соединить две сущности [в «Бабочке»] — Беккета и Моцарта. Много лет назад, в России, я ухаживал за девушкой. Мы ушли с концерта, концерта Моцарта, и когда мы бродили по улицам, она сказала мне: «Иосиф, в твоей поэзии все прекрасно» и прочее, «но тебе никогда не осуществить в стихотворении ту легкость и при этом тяжесть, какая есть у Моцарта». (...) Я хорошо это запомнил и решил написать стихи о бабочке.